



## Tanz am Scheideweg der Künste

Für den amerikanischen Choreografen Merce Cunningham ist Tanz eine "unabhängige Kunst". Aber, so fügt er hinzu, es können andere Elemente dazukommen, die ihn bereichern. Es stellt sich heraus, dass seit der Tanz im Westen zum Ende der Renaissance zu einer Aktionskunst wurde, auf der Bühne nie ganz alleine war! Er ist in Kostüme gehüllt, die die Gesten der Tänzer betonen, vergrößern oder beschränken und die zu deren Textur beitragen. Gleichermaßen ist er, dank der Magie der Elektrizität, von Licht umgeben, eine gänzlich neue Ressource auf der Bühne. Letztendlich ist der Tanz auf die Melodien und das Tempo des Orchesters abgestimmt und stellt sich in dessen Dienst. So tragen auch Musiker, Autoren, Maler aber auch Designer und Kostümbildner, mit ihren jeweils unterschiedlichen Fähigkeiten, zusammen mit dem Choreografen zum Gesamtergebnis bei.

Jenseits dieser Art der Kollaboration im Bezug auf den Bühnenauftritt, hat sich der Tanz als Quelle der Inspiration und mit der Absicht seine Sprache zu verändern, auf die Suche nach anderen Kunstformen gemacht. Indem er mit der Architektur, der Musik, dem Zirkus oder dem Theater interagiert, mit denen er den Raum, den Rhythmus, die Virtuosität und die Erzählung teilt, erforscht der Tanz neue Wege und erfindet sich unablässig neu. Die acht Sequenzen dieses Themas veranschaulichen dies. Ein Panorama, das jene Stellen herausarbeitet, in denen der Tanz als lebende Kunstform in Erscheinung tritt.

### 1. Die Idee einer ganzheitlichen Kunst

#### *Parade*

Als Produzent und Direktor des Ballet Russes betrachtete Serge Diaghilev das Ballett als den Ort, an dem die Künste zusammenfließen konnten: Tanz, Musik und die Malerei trugen auf gleicher Basis zum entstehenden Werk bei. „Wenn ich ein Ballett produziere, verliere ich diese drei Faktoren nie aus dem Auge“, so Diaghilev. Mit Ende des Ersten Weltkriegs war es Diaghilevs Anliegen, das Ballet Russes zur Avantgarde der europäischen künstlerischen Kreativität emporzuheben und band moderne Maler, Musiker und Autoren miteinander. Das Ergebnis war das Ballett *Parade*, das seine Premiere 1917 in Paris feierte. Es war Jean Cocteau, der dieses Thema aufbrachte: eine umherziehende Zirkustruppe tritt vor einer großen Kulisse auf und lädt Passanten zu ihrer Show ein. Der Komponist Erik Satie schrieb die Musik zu diesem Stück. Zum ersten Mal brachte er eine Ragtime Nummer mit ein: damit trat der Jazz erstmals auf die Bühne. Pablo Picasso, für den dies die erste Zusammenarbeit mit der darstellenden Kunst war, entwarf die Sets und die Kostüme. Dabei arbeitete er eng mit dem Choreografen Léonide Massine zusammen. Für die „Manager“-Charaktere produzierte er kubistische Konstruktionen, die sie zu echten „Set-Menschen“ machte, deren



Choreografie von ihrer Form diktiert wurde. Der Maler und der Choreograf erreichten hier, was Apollinaire die „Hochzeit von Malerei und Tanz, von Plastik und Mimik“ nennt, ein „klares Anzeichen für die Geburt einer vollkommeneren Kunst“.

(Programm des Ballets Russes, Mai 1917).

### ***Crucible***

Es ist dieser selbe Wunsch, alle Komponenten einer Darbietung zusammenwirken zu lassen, der der Arbeit Alwin Nikolaï's zu Grunde liegt. Diesmal aber hält der Choreograf alle Fäden selbst in der Hand. Das überrascht nicht: der amerikanische Künstler, der schon alles ausprobiert hatte, begann ursprünglich als Puppenspieler. Für Nikolaï's ist Choreografie eine absolute Kunst, in der Bewegung, Farbe, Form und Ton gleichwertige Rollen spielen. Indem er sich der Bühne mit dem Auge des Malers oder des Bildhauers näherte, war er einer der Ersten, der dem Licht und der Bildtechnik eine dynamische Rolle einräumte. Die leuchtenden gleitenden Projektionen und optischen Effekte, wie hier in *Crucible*, machen die Körper der Tänzer zu einer Art mobiler Leinwand, die Farben und leuchtende Formen skizziert. Durch das Zusammenwirken von Tanz und Licht, wird der gesamte Bühnenraum in Bewegung gesetzt und erzeugt ein abstraktes Theater, in dem sich jeder Zuseher der Imagination hingeben kann. Diese oft zauberhaften Visionen machen deutlich, warum ihr Schöpfer ein Magier genannt wurde!

## **2. Die Architektur der Bewegung**

### ***Les 7 planches de la ruse***

In *Les 7 planches de la ruse* bezieht sich Aurélien Bory auf die Prinzipien des Tangram, eines traditionellen chinesischen Spiels aus sieben geometrischen Teilen, die vielfach unterschiedlich kombiniert werden können. Auf der Bühne werden die Blöcke – in hölzerne Giganten verwandelt – bewegt, miteinander kombiniert und zu einer mobilen Architektur aufgebaut, die den tanzbaren Raum erweitert. Hier ergänzen sich Architektur und Choreografie: beide beschäftigen sich mit dem Raum und der Perspektive und damit, wie man die Welt wahrnimmt. Ist für den Tänzer die Bewegung nicht vergleichbar mit einer lebendigen Architektur, die durch jene Wege gestaltet wird, die sein Körper nimmt? So dachte der deutsche Theoretiker und Choreograf Rudolph Laban in den 1930er Jahren. Für ihn war der Raum ein „verstecktes Merkmal der Bewegung und Bewegung ein sichtbarer Aspekt des Raums“.

In Aurélien Borys gigantischem Tangram ermöglichen die geometrischen Formen den Tänzern, ihre Gesten in Linien zwischen Horizontalität und Vertikalität zu verlängern, verkürzen oder gar auszusetzen. Durch das Zusammenspiel von Materie und Hohlraum ergeben sich Zwischenräume, in die die Tänzer schlüpfen, an die sie sich lehnen und an deren Kanten sie Instabilität riskieren.



## ***Terrain vague***

Die Sequenz in *Terrain vague* ist dem ähnlich; Mourad Merzoukis Choreografie zeigt, wie unterschiedlich der Halt sein kann, den Tänzer nutzen. Ob der Boden, der wahre Partner des Breakdancers, oder ein Mast, der einlädt, der Schwerkraft zu trotzen. Der Tänzer kann mit unterschiedlichen Möglichkeiten spielen und sich Rückhalt durch Füße, Hände oder Kopf holen, jeweils im Zusammenspiel mit dem Bühnenarrangement. Dann ist er frei, als Akrobat oder Stuntman himmlische Höhen zu erklimmen. Manchmal gefällt es dem Tanz, wenn die Darbietung ein echtes Schauspiel ist!

### **3. Die Welt in einer Geste vereint**

#### ***Tempus fugit***

Was willst Du uns sagen? Es ist diese Frage, die man dem Tanz manchmal gerne stellen möchte. Wie kann Choreografie sprechen, wenn sie keinen Text verwendet? Ohne bei Worten Zuflucht zu suchen und mit nichts als Körpern und Gesten als Hilfsmittel? Möchte der Tanz Geschichten nacherzählen? Dies war eben jene Herausforderung, als sich der moderne Tanz vom theatralischen Modell abhob, dem sich das Ballett im 18. Jahrhundert angenähert hatte. Der moderne Tanz wollte sich von dessen narrativen Konventionen befreien. In den 1960er Jahren ahnte Merce Cunningham, dass die Bewegung „aussagekräftig jenseits aller Intention“ sei. Sie erzählt von nichts anderem als von sich selbst und der Tanz spricht darüber, was es bedeutet zu leben. Dieses Konzept, das deutlich mit den bisherigen Kodizes des choreografischen Genres bricht, vertritt eine besonders formalistische Herangehensweise an die Bewegung. Dennoch hält es die heutigen Choreografen nicht davon ab, wieder zur Theatralik zurückzukehren und, wann immer notwendig Texte zu verwenden, um mindestens ebenso viel zu sagen wie die Schauspielkunst. In *Tempus Fugit* des belgischen Choreografen Sidi Larbi Cherkaoui beginnt die Tänzerin plötzlich zu sprechen. Aber ihre Sprache wird bald wieder von der Gestik verschluckt. Als ob Worte nicht genug wären, oder als ob sie störten, kommen andere Tänzer mit einer halb erfundenen Gebärdensprache hinzu, die dem indischen Tanz entliehen ist. Die Episode verfällt wieder in den Tanz, in eine ironische Fantasie des Bollywood Musik-Kino.

Dominique Hervieu bedient sich der Techniken aus Georges Méliès Filmen und verwendet Spezialeffekte, um *Vom Fuchs und dem Raben* (*The Fox and the Crow*) in ihrer Fassung auf die Bühne zu bringen. Statt dieses literarische Werk einfach abzubilden, nimmt Dominique Hervieu Montageeffekte zur Hand. Der Text, in verschiedene Sprachen übersetzt, wird zum Tonmaterial der Choreografie. Dazu überlagern Videoprojektionen die echte Geschichte mit einer imaginativen, die lebendige mit der virtuellen und ermöglichen eine ungewöhnliche Lektüre angereichert mit Akzenten der Originalgeschichte.

### **4. Hast Du getanzt? Es ist Zeit zum Spielen!**



## ***Echoa***

Die vier Protagonisten in *Echoa*, enthüllen in der Show von Thomas Guerry und Camille Rocailleux eine Geschichte ohne Worte. In einer Art Pantomime nutzen die Darsteller sowohl ihre musischen als auch ihre Bewegungsfähigkeiten. Der Atem, die Brust und der Mund werden zu einem musischen Instrument und mischen ihren Klang der Choreografie bei. So verschmelzen Tänzer und Musiker zu einem Ganzen und werden zum Echo des Anderen. Der Tanz erweckt den Eindruck als wäre er schon immer untrennbar von der Musik gewesen.

## ***El Farruquo y su grupo***

Durch das gesamte 20. Jahrhundert hinweg hat sich der Tanz immer weiter befreit, bis hin zu seiner absoluten Autonomie. Mit Beginn der 1950er Jahre urteilte Merce Cunningham, dass Musik und Tanz nur dann Bestand haben würden, wenn sie auf der Bühne miteinander, aber vollkommen unabhängig voneinander existierten. Die Musikalität des Tanzes entfaltet sich nach strikten choreografischen Kriterien. Und dennoch gibt es Tanzformen, die eine schmale, aber besonders enge Beziehung mit der Musik unterhalten. Flamenco ist eine von ihnen.

In diesem Flamenco Beispiel reiht Farruquito eine Reihe leidenschaftlicher „taconéos“ (mit den Absätzen gestampfte Schritte) aneinander und trotz dabei dem Rhythmus der Gitarren und der „palmas“ (begleitendes Klatschen) und wird dabei von den Musikern und Sängern enthusiastisch unterstützt. Hier wird der Fuß des Tänzers durch sein Stampfen zum Schlaginstrument und spielt eine vollwertige Rolle in der musikalischen Darbietung.

## **Weiter gehen :**

AMAGATSU, Ushio, DE VOS, Patrick (trad.). *Dialogue avec la gravité*. Arles : Actes Sud, 2000. 43 p. (Le Souffle de l'Esprit).



BEJART, Maurice. *Lettres à un jeune danseur*. Paris : Actes Sud, 2001. 45 p. (Le Souffle de l'Esprit).

BOUCOURECHLIEV, André. *Igor Stravinsky*. Paris : Fayard, 1982. 427 p. (Les indispensables de la musique).

Centre national de la danse, Département du développement de la culture chorégraphique, Cité de la musique (collab.). *La formation musicale des danseurs*. Pantin : Centre national de la danse, 2005. 38 p. (Cahiers de la pédagogie).

DUVIN-PARMENTIER, Bénédicte. *Pour enseigner l'histoire des arts : regards multidisciplinaire*. CRDP de l'Académie d'Amiens, 2010. 270 p. (Repères pour Agir Second Degré).

NOISETTE, Philippe. *Couturiers de la danse*. Paris : Editions de La Martinière, 2003. 163 p.

« Cirque et danse : un rapport ambivalent de séduction », in *Arts de la piste*, 2005, n° 36, Paris, Artcena, p. 15-39. (Hors les murs).

CORIN, Florence (dir.). « Danse et architecture », in *Nouvelles de danse n° 42/43*, Bruxelles, Contredanse, novembre 2003. 218 p.

IZRINE, Agnès. « Les ballets russes », in *Danser Hors série*, Monaco, éd. du Rocher, 2010, 119 p.



## **Redaktion :**

### Video Selektion

Olivier Chervin

### Text und Literatur

Anne Décoret-Ahiha

### Produktion

Maison de la Danse

## **Biografie des Autors :**

Anne Décoret-Ahiha ist Anthropologin für Tanz, Doktorin an der Universität Paris 8. Als Referentin, Trainerin und Beraterin entwickelt sie Vorschläge zum Thema Tanz als Bildungsressource und entwirft partizipative Prozesse zur Mobilisierung von Körperlichkeit. Sie animiert das "Aufwärmen des Zuschauers" im la Maison de la Danse.

**Das Parcours „Tanz am Scheideweg der Künste“ wurde realisiert mit freundlicher Unterstützung des General Secretariat of Ministries and Coordination of Cultural Policies for Innovation.**

**Die Übersetzung wurde mit Hilfe des European Video Dance Heritage Projekts umgesetzt, das durch die Kulturförderung der Europäischen Union unterstützt wird. Mehr Infos auf [www.evdhproject.eu](http://www.evdhproject.eu).**