

Monika Bächli

## Choreographische Experimente

### Persönliche Motivation



Mit den "choreographischen Experimenten" betrete ich als bildende Künstlerin Neuland. Als Untersuchungsgegenstand steht die Begegnung von Tanz und Schauspiel im Zentrum, die zeichentheoretisch betrachtet wird. Von der visuellen Kommunikation herkommend, ist mir dieser Blick schon vertraut.

Was sich als sehr neu herausgestellt hat, ist der ganze Probenprozess mit den Darstellern. Anders als in der bildenden Kunst, wo die Visionen direkt medial umgesetzt werden, hatte ich es hier mit lebenden "Werkzeugen" zu tun. Diesem Umstand gerecht zu werden und den Darstellern einen eigenen kreativen Raum zuzuordnen, empfinde ich als zeitgemässes Anliegen.

In der Form des strukturierten Improvisierens liess sich eine choreographische Ausgangslage finden, in der das möglich ist. Solche gegenwärtigen Formen verlangen von Darstellern wie Publikum immer etwas mehr. Mehr Aufmerksamkeit, mehr Präsenz und vor allem mehr Risikobereitschaft.

Was dabei gewonnen wird, ist ein mehr an Performativität und das entspricht den darstellenden Künsten im höchsten Masse.

### Fragestellung

Es geht in dieser qualitativen Untersuchung darum, die beiden Medien Tanz und Schauspiel miteinander zu vergleichen und in einen Dialog zu bringen.

Tanz als Bewegungsmedium wirkt generell performativer und abstrakter als Schauspiel und Sprache. Sprache wird verstanden, wird also in erster Linie semantisch rezipiert, Tanz auf der mimetischen Ebene löst Empfindungen aus. Welche choreographischen Mittel bringen da Gleichwertigkeit hervor? Wie wird Sprache performativer, wann spricht Tanz?

### Vorgehen

Die Datenerhebung geschieht gleichzeitig mit der Theoriebildung, d. h. die Erarbeitung der Performance liefert sowohl das Datenmaterial, aufgrund dessen Analyse dann die Theoriebildung geschieht, die als Gesetzmässigkeit wieder in den Probenprozess einfließt. Dieses prozesshafte Vorgehen hat Ähnlichkeiten zum "theoretical sampling" der "grounded theory". (Barney G. Glaser/Anselm L. Strauss, Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung, 1998)

Die praktische Arbeit besteht aus einem ersten Teil, in dem das Probenmaterial der ersten sieben Proben auf Video aufgezeichnet, geschnitten, inventarisiert und exemplarisch kategorisiert wird und einem zweiten Teil, in dem die Ergebnisse weiter ausgeführt werden in der Anwendung der Performance r&w.

### Theoretischer Hintergrund

Das Untersuchungswerkzeug ist die Zeichenanalyse." Die Semiotik kann eines der Instrumente werden, kommunikative Prozesse aller Art untersuchbar zu machen, weil sie

schon jetzt ein Begriffssystem relativ grosser Abstraktheit zur Verfügung stellt, das es erlaubt, die Gemeinsamkeiten vieler kommunikativer Prozesse zu erfassen." (G.Bentele /I. Bystrina, 1978, S. 11)

Morris spricht vom Zeichenprozess "Semiose" in dem etwas als Zeichen fungiert. "Demnach nimmt in der Semiose etwas von etwas anderem mittelbar, das heisst durch die Vermittlung von etwas Drittem, Notiz" (Charles William Morris, 1972, S. 21)

Ugo Volli (2002, S. 27) drückt dasselbe so aus: "Damit von zeichenhafter Beziehung die Rede sein kann, ist es wichtig, dass es jemanden gibt, der die Assoziation von Signifikant und Signifikat herzustellen vermag. Denn das Zeichen ist keine Sache, sondern ein sozialer und kultureller Bezug." Morris führt unter anderem die Unterscheidung in semantische, syntaktische und pragmatische Dimensionen ein. Es geht um eine genauere Klärung von Zweierrelationen. Nämlich in der Semantik wird das Verhältnis des Zeichens zum Sachverhalt, auf den es anwendbar ist untersucht, in der Syntaktik geht es um das Verhältnis der Zeichen zu anderen Zeichen und in der Pragmatik um die Relation des Zeichens zum Interpreten. Morris stellt weiter fest, dass Zeichen in Systemen zusammengefasst vorkommen.

"Zeichenanalyse ist die Bestimmung der syntaktischen, semantischen und pragmatischen Dimensionen gegebener Zeichenprozesse; sie stellt die Gebrauchsregeln für gegebene Zeichenträger fest" (Ch.W. Morris, 1972, S. 74f)

Tanz und Schauspiel können auf diesen Ebenen verglichen werden. Tanz liefert tendenziell mehr Zeichen, die sich auf der syntaktischen Ebene verknüpfen lassen. Schauspiel hingegen stellt oft Semantisches ins Zentrum.

## Die Datenerhebung

Als Ausgangslage für die Begegnungen einer Tänzerin mit einem Schauspieler wurde das Märchen Rotkäppchen und der Wolf gewählt. Märchen haben den Vorteil, dass man sie kennt und sie eigentlich mit dem Titel schon erzählt sind. Der semantische Bezugsrahmen bleibt sehr lange erhalten.

Das Videomaterial ist nach folgenden sechs Begegnungssituationen sortiert:

### ohne Begegnung

Situation 1	die Tänzerin tanzt	Solo
Situation 2	der Schauspieler spielt/spricht	Monolog

### mit Begegnung

Situation 3	ohne gegenseitigen Bezug, aber gleichzeitig: a. er spielt/spricht _____ sie tanzt
Situation 4	einseitiger Bezug a. er spielt/spricht mit ihr _____ sie tanzt mit sich b. er spielt/spricht mit sich _____ sie tanzt für ihn
Situation 5	gegenseitiger Bezug a. er spielt/spricht mit ihr _____ sie tanzt für ihn
Situation 6	gegenseitiger Bezug mit Vermischung der Medien a. er spielt/spricht und tanzt mit ihr _____ sie tanzt und spricht mit ihm.

## Inventarisierung

Das Inventar ist so aufgebaut, dass es einen Überblick über das aufgenommene Probenmaterial ermöglicht.

In erster Instanz wird die Bezugssituation angegeben. Danach folgt die Intention. Sie gibt an, mit welcher Absicht eine Übung angegangen wurde. An dritter Stelle folgt dann der Beschrieb, der zusammen mit dem Standbild auf der gegenüberliegenden Seite an die Visionierung der DVD erinnert. An vierter Stelle sind unter Stilmittel nur diejenigen erwähnt, auf denen der Fokus der Übungen lag. Der Kommentar am Schluss versucht eine erste, grobe Einordnung der dominanten Zeichenfunktionen vorzunehmen.

## Überblick Probenmaterial

Tänzerin Nadine Laub  
Schauspieler Mark Wetter/Monika Bächli  
Proben jeweils 2 Stunden

1. Probe	15.09.05	Sequenz 1.1 - 1.7	Schnitt 9 Min.	DVD 00:00
2. Probe	13.10.05	Sequenz 2.1 - 2.2	Schnitt 6 Min.	DVD 00:09
3. Probe	28.10.05	Sequenz 3.1 - 3.2	Schnitt 7 Min.	DVD 00:16
4. Probe	02.12.05	Sequenz 4.1 - 4.8	Schnitt 7 Min.	DVD 00:22
5. Probe	23.12.05	Sequenz 5.1 - 5.5	Schnitt 4 Min.	DVD 00:30
6. Probe	27.01.06	Sequenz 6.1 - 6.9	Schnitt 9 Min.	DVD 00:32
7. Probe	10.02.06	Sequenz 7.1 - 7.7	Schnitt 8 Min.	DVD 00:40

DVD Dauer ca. 48 Minuten

	Überblick Stand 24.Feb.06 Phase 3	Videsequenz/Standbild
Situation 1	a. die Tänzerin tanzt _____ Solo b. die Tänzerin tanzt und spricht _____ Solo	1.1 1.2 1.3 1.4 2.1 4.5 5.5 3.1 3.2
Situation 2	a. der Schauspieler spielt/spricht _____ Monolog b. er liest vor	- 4.6 4.7 4.8
Situation 3	ohne gegenseitigen Bezug, aber gleichzeitig: a. er spielt/spricht _____ sie tanzt b. er liest vor _____ sie tanzt und spricht c. er bewegt _____ sie spricht d. er spricht lautmalerisch _____ sie tanzt und spricht	- 2.2 4.2 7.2
Situation 4	einseitiger Bezug a. er spielt/spricht mit ihr _____ sie tanzt b. er spielt/spricht /liest vor _____ sie tanzt für ihn c. er spielt/spricht _____ sie tanzt, ihn ergänzend parallel, illustrativ d. er liest vor _____ sie tanzt den Text illustrativ/rhythmisiert	4.4 1.5 1.6 1.7 4.1 6.9
Situation 5	gegenseitiger Bezug a. er spielt/spricht mit ihr _____ sie tanzt für ihn b. er spielt/spricht _____ sie tanzt und spricht c. er tanzt _____ sie tanzt c.1. er spielt _____ sie spielt d. er spricht mit ihr _____ sie tanzt die Antwort (tanzen als Sprache) e. sie sind	6.3 6.4 4.3 6.1 6.2 5.1 5.2 5.3 7.4 6.5 7.5 7.6 7.7

## Begriffserklärungen

### *Illustrativ/narrativ*

Illustrativ werden Bezüge genannt, die auf der semantischen Ebene gelesen werden und auf das Märchen verweisen. Schauspiel ist dann narrativ, wenn die Sprache eine Geschichte erzählt. Tanz wird als illustrativ bezeichnet, wenn die Bewegung sich in den Dienst der Geschichte stellt und Bilder dazu produziert. Der Dialog Tanz/Schauspiel findet auf der semantischen Ebene statt.

### *konkret/selbstreferentiell*

Mit konkret werden die Fälle bezeichnet, in denen der Inhalt etwas über die Syntax erzählt. Die konkreten Fälle weisen das Merkmal der Selbstreferentialität auf. Tanz erscheint dann konkret, wenn die TänzerInnen ihre Aufmerksamkeit auf ihren eigenen Körper und ihren kinästhetischen Sinn lenken. Sprache braucht eine Aufwertung der syntaktischen Ebene, um konkret wirken zu können. Indem zB. Lautstärke, Klang der Stimme, Rhythmus der Wörter in den Vordergrund gerückt werden, wird die Syntaxt dominanter. Nur wenn Sprache konkret wird, findet ein Dialog mit Tanz auf der syntaktischen Ebene statt.

Der Raum wird konkret, wenn er als geometrisch/architektonischer Raum in seiner Dreidimensionalität erlebt wird. Er hat ein Hinten und ein Vorn, ein Links und ein Rechts, ein Oben und Unten. Die DarstellerInnen richten ihre Aufmerksamkeit auf den Ort, an dem sie gerade stehen.

### *imaginär/assoziativ/abstrakt*

Im Gegensatz dazu steht der imaginäre Raum. Er entsteht durch Assoziationen, im Kopf der Darsteller und des Publikums. Zeichen wie Dunkelheit, als konkretes Phänomen, müssen/können als Eigenleistung vom Betrachter in Bezug gesetzt werden zu Situationen in der Geschichte, die als Rahmen funktioniert. Die konkrete Dunkelheit auf der Bühne kann als Abstraktion des dunklen Waldes gelesen/interpretiert werden, es entsteht ein situativer Bezug. Die Dunkelheit kann auch als Empfindung erlebt werden und sich im übertragenen Sinne auf das Gefressenwerden beziehen (Text: ach wie wars so dunkel in dem Wolf seinem Bauch) so entsteht ein emotionaler Bezug.

### *gleichwertig*

Mit einem gleichwertigen Dialog der beiden Künste ist ein flexibles Gleichgewicht gemeint, dass zwischen syntaktischer und semantischer Hierarchisierung hin und her wechseln kann. Die Erarbeitung des Bühnenstücks verfolgt generell diesen Ansatz. Es besteht eine semantische Ausgangslage, nämlich das Märchen Rotkäppchen und der Wolf. Diese Geschichte soll auch erzählt werden. Weil sie aber so allgemein bekannt ist, lässt sie sich sehr gut fragmentieren, transformieren und dekonstruieren, was heisst mit Struktur überlagern. Die Choreographie versucht die Gestaltungsmittel wie Sprache, Bewegung, Licht, Ton, Körper konkret werden zu lassen, damit Form auch zum Inhalt wird, ohne den roten Faden der Geschichte zu verlieren.

## Resultate

### Ein Beispiel aus der Exemplarischen Kategorisierung

Rede-Gegenrede  
Frage-Antwort

Das einfachste Muster für einen Dialog ist die Rede-Gegenrede oder Frage-Antwort. Von den erprobten Begegnungssituationen werden die lesbaren, dominanten Verknüpfungen besprochen. Es wird unterschieden in semantische oder syntaktische Bezüge.

*a. semantischer Bezug*

Der Schauspieler geht auf die Tänzerin zu und spricht den Text aus dem Märchen: hier hast du ein Stück Kuchen und eine Flasche Wein, worauf sie antwortet, danke. Solange das auf der Ebene der Sprache bleibt, sind die zwei gleichwertig. Was aber, wenn die Tänzerin tanzend antworten soll? Sie hat die Möglichkeit, das Danke zu illustrieren, d.h. sie macht zum Beispiel eine Verbeugung. Illustration ist im - Dienste - von, nicht von Tanz, sondern hier eben von Sprache. Daraus entsteht ein Ungleichgewicht und die Tänzerin erscheint stumm. Die beiden Künste erscheinen nicht gleichwertig.

*b. syntaktischer Bezug*

Das Gegenbild ist der eindeutig syntaktische Bezug, der von der Tänzerin ausgeht. Beispiel: sie bewegt sich in einem Bewegungskode, den er nicht kennt und fordert ihn auf, sich mit ihr so zu bewegen. (Beispiel: Sequenz 6.7 Situation 5c er tanzt\_\_ sie tanzt) Dieselbe Unterlegenheit manifestiert sich jetzt auf der Bewegungsebene. Der Bezug ist zwar eindeutig, da tanzen zwei, aber jemand beherrscht es und jemand nicht.

Der Beschrieb zeigt schon, dass es also nicht um diese eindeutigen linearen Bezüglichkeiten gehen kann. Das Interesse gilt all den möglichen Zwischenstufen. Da Zeichen generell mehrdeutig sind, also erst über den Kontext in einen Zusammenhang eingebunden werden, lassen sich sehr viele Zwischenstufen kreieren. E. Fischer-Lichte (1983, 186) spricht von der Mobilität theatraler Zeichen: "Da diese heterogenen theatralischen Zeichen als Zeichen von Zeichen fungieren, und über einen hohen Grad an Mobilität verfügen, können unterschiedliche Zeichen identische Zeichenfunktionen wahrnehmen."

Um eine Gleichwertigkeit der beiden Medien zu erreichen, ist ein Oszillieren zwischen syntaktischer und semantischer Hierarchisierung notwendig. Das Begegnungsmuster darf nicht ausschliesslich den Regeln des einen Mediums folgen. Es müssen also Zwischenformen kreierte werden, die sich im Sowohl-als-Auch bewegen. Zwingend ist das Prinzip der Montage, die dank der Mehrdeutigkeit von Zeichen, ständig andere Merkmale zusammenbringen kann, neu hierarchisiert und damit die Linearität durchbricht.

Als neue Regel liesse sich ein Paradox formulieren: Es muss eindeutig uneindeutig sein, damit der Spielraum, der gleichzeitig ein offener Wahrnehmungsraum ist, entstehen kann.

Das Verschieben der Bedeutung in Richtung Struktur, im Sinne der Selbstreferentialität, lässt sich bewirken mittels Fragmentierung, Wiederholung, Rhythmisierung und Überlagerung als Gestaltungsprinzipien. Gleichzeitig wird immer auch der performative Charakter der Darstellung verstärkt, da Selbstreferentialität ein Merkmal der Ästhetik des Performativen ist.

## Anwendung

### r&w

ich liebe dich\_ich fresse dich

Performer Andrea Frei und Christoph Matti

Konzept Monika Bächli

Dauer ca. 20 Minuten

Die Performance r&w wurde vom 8.6.06 - 30.6.06 mit der Tänzerin Andrea Frei und dem Schauspieler Christoph Matti in einer Probezeit von 30 Stunden realisiert. In ihrem Aufbau geht sie von den untersuchten Begegnungssituationen aus.



Es kommen zur Anwendung:

1. Teil      Situation 3    ohne gegenseitigen Bezug, aber gleichzeitig  
              er spricht\_\_\_\_sie tanzt
2. Teil      Situation 6    gegenseitiger Bezug mit Vermischung der Medien  
              er spricht und tanzt\_\_\_\_\_sie tanzt und spricht
3. Teil      Situation 3    ohne gegenseitigen Bezug, aber gleichzeitig  
Schluss     er spricht\_\_\_\_sie tanzt

Im Weiteren verwendet die Anwendung Gestaltungsprinzipien wie Rhythmus, Wiederholung, Überlagerung, Fragmentierung und Verlangsamung, um, wie gezeigt, mit Hilfe von Montage ein Oszillieren von verschiedenen Bedeutungsebenen herbeizuführen.

### **Sprache**

Sprache wird im Normalfall benutzt, um eine Aussage zu machen und die Bedeutung steht im Vordergrund. Die Struktur rückt erst ins Bewusstsein, wenn zB. grammatikalische Fehler gemacht werden, oder wenn jemand etwas sehr ausgewählt ausdrückt. Hört man Fremdsprachen, so ist sofort der Klang und der Rhythmus im Vordergrund, genau, weil man nichts versteht. Es gibt keine Bedeutung zu entschlüsseln, bzw. die Bedeutung gibt es schon, aber man hat den Schlüssel nicht, was heisst, die Wahrnehmung richtet sich sofort auf Strukturelles wie Satzmelodie und Lautmalerisches.

Jede Bearbeitung eines Textes, die die Struktur hervorholt und dadurch die Bedeutung verschiebt, wird selbstreferentiell und bekommt eine performative Wirkung.

### **Fragmentierung der Geschichte**

Der Märchentext Rotkäppchen, Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm, wurde zwischen 1812 und 1815 von Jakob und Wilhelm Grimm herausgegeben. Der Text ist aus der Lizenzausgabe erschienen im Inselverlag 1979 Frankfurt am Main.

Die alte Sprache hat einen sehr eigenen Rhythmus, der sich klar von der Umgangssprache abhebt.

Die Geschichte wird in Abschnitte zerlegt:

1

Es war einmal eine kleine süsse Dirne, die hatte jedermann lieb, der sie nur ansah, am allerliebsten aber ihre Grossmutter, die wusste gar nicht, was sie alles dem Kinde geben sollte.

2

Mach dich auf, bevor es heiss wird, und wenn du hinauskommst, so geh hübsch sittsam und lauf nicht vom Weg ab;

3

aber wusste nicht, was das für ein böses Tier war, und fürchtete sich nicht vor ihm.

4

Das junge, zarte Ding, das ist ein fetter Bissen, der wird noch besser schmecken als die Alte: du musst es listig anfangen, damit du beide erschnappst.

6

5

Dann tat er ihre Kleider an, setzte ihre Haube auf, legte sich in ihr Bett und zog die Vorhänge vor

6

Es wunderte sich, dass die Türe aufstand, und wie es in die Stube trat, so kam es ihm so seltsam darin vor,

7

und sie wäre noch zu retten: schoss nicht, sondern nahm eine Schere und fing an, dem schlafenden Wolf den Bauch aufzuschneiden.

8

ach, wie war ich erschrocken, wie wars so dunkel in dem Wolf seinem Bauch.

Mit diesen acht Abschnitten ist die ganze Geschichte erzählt. Das, was ausgelassen wird, erscheint als Leerstelle, das heisst, der Schauspieler, der hier als Erzähler auftritt, erzählt den Rest der Geschichte durch sein nicht-sprechen. Dadurch entsteht ein Rhythmus, sprechen - schweigen - sprechen - schweigen... der als Struktur hervortritt.

### **sprachliche Ausdrucksmöglichkeiten**

#### *des Schauspielers*

- a. Er spricht als Erzähler, damit steht der Inhalt im Vordergrund.
- b. Er stellt die Struktur in den Vordergrund, indem er die Aufmerksamkeit auf die Stimme an sich und auf den Laut lenkt und sich dem Gesang nähert. Oder er verändert den Satzrhythmus, indem er verlangsamt, verdoppelt, dehnt, etc.

#### *der Tänzerin*

Die Tänzerin in der Performance r&w nimmt explizit einen anderen Weg, um zur Sprache zu kommen. Sie geht von Bewegungsimpulsen aus, steigert bestimmte Bewegungsabläufe, indem sie wiederholt, lenkt die Aufmerksamkeit auf den Atem und kommt so zur Stimme, zu Tönen und zum Wort. Sie geht immer vom Körper und seinen Klangmöglichkeiten aus und bleibt solange als möglich in der Selbstreferentialität.

### **Bewegungssprache**

#### *der Tänzerin*

illustrativ, isoliert, fragmentiert, codiert, strukturierte Improvisation, selbstreferentiell

Ausgehend vom bekannten Muster des illustrativen Zugangs, wurden Bewegungsmuster gesucht, dynamisiert und wiederholt. Wir nahmen die Charaktere des Märchens, wie „die Grossmutter ist alt oder weise“, „Rotkäppchen ist fröhlich und unschuldig“ und kombinierten diese Figuren zu einer Figur. Oder wir erweiterten Eigenschaften mit dem Gegenteil und setzten neben die Unschuld die Verführung.

Es gab Ansätze, den Körper fragmentiert erscheinen zu lassen; mit Isolierungen aus den Gelenken heraus oder durch Aufgaben, die bestimmte Körperteile lahmlegten. Eine Improvisationsaufgabe konnte zB. heissen, komm von der Rücken-an-Rücken-Position über den Boden ins Stehen und der linke Unterarm ist immer am Körper fixiert.

Im weiteren gab es codierte Bewegungsabläufe wie Salsa oder Ballett, die untersucht wurden.

Mit den Balletteilen wurde versucht, den codierten Bewegungsablauf eines pliés, in der 1. Position, mit port de bras etc. beizubehalten, aber in einer anderen Spannung auszuführen. Das Tempo so zu verlangsamen, dass Tai Chi oder Butho als Überlagerung anklingen. Indem die Aufmerksamkeit sich auf die kinästhetische Wahrnehmung richtet und den Code unterwandert im Sinne der Selbstreferentialität, wurde Bekanntes verändert. Wie erwartet, erwiesen sich die Codes als sehr stark.

Am Ertragreichsten war die strukturierte Improvisation, die der Tänzerin bestimmte Vorgaben macht, innerhalb derer sie aber in der Risikobereitschaft der Improvisationsqualität und der Selbstreferentialität der Bewegung bleiben kann.

Das Hauptproblem liegt für die TänzerInnen bei der selbstreferentiellen Bewegung darin, das kinästhetische Empfinden als genügenden Sinn annehmen und transportieren zu können. Die Aufmerksamkeit auf die Selbstwahrnehmung zu richten und gleichzeitig präsent zu bleiben, erfordert neben der körperlichen Koordinationsfähigkeit ein mentales Training.

In der Performance r&w bewegt sich die Tänzerin immer selbstreferentiell.

### *des Schauspielers*

Die Experimente mit den Schauspielern (Beispiel Sequenz 4.6 4.7 4.8) haben gezeigt, dass die Unabhängigkeit der Bewegung vom Text sehr schwer ist. Einen Teil der Aufmerksamkeit neben des Sprechens auf die Bewegung an sich zu lenken, braucht Übung. Es hat sich deshalb angeboten, kleine Gesten, die als emotionale Begleitung des Sprechens auftreten, aufzunehmen und durch Repetition zu stilisieren.

Ein weiteres Ergebnis der Untersuchungen war, dass zuviel stilisierte Bewegung beim Schauspieler schnell aufgesetzt wirkt und nicht nur die Tänzerin, sondern auch die Sprache als Ausdrucksmittel des Schauspielers konkurriert.

Wichtig ist, dass der Schauspieler über verschiedene räumliche Positionen zum Gegenüber der Tänzerin wird. Komposition im konkreten Raum ist entscheidend, weniger eine eigene Bewegungssprache.

In der Performance r&w verfügt der Schauspieler über ein sehr reduziertes Bewegungsrepertoire. Er hat einen leicht schleichenden Schritt, den er im Tempo variieren kann. Dieser Schritt kann als Illustration des Wolfs gelesen werden. Daneben hat er einen vorgegebenen geometrischen Raster, der ihm verschiedene Raumwege ermöglicht. Die geometrischen Wege nehmen dem Schritt das Illustrative und betonen eher die Bewegung des Laufens an sich. So entsteht auch hier ein dynamisches Sowohl-als-Auch, zwischen Semantik- und Syntax-Betonung. Damit sind schon Bewegungsparameter festgelegt, die dem Schauspieler Variationsmöglichkeiten lassen, um darauf dann Sprache als sein Hauptelement rhythmisch einzufügen.

## **Choreographische Elemente**

### strukturierte Improvisation

Für die Improvisation müssen die Performer neben ihrer Tanz- bzw. Sprechtechnik über folgende "Körpertechnik" verfügen: Sie sind fähig, ihr Denken als Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung zu richten. Das heißt, sie werden zu Empfängern von Impulsen, die sie über die Sinnesorgane ihres Körpers aufnehmen und als Bewegungs- oder Sprachgestalten in den Raum stellen. Es ist eine kreative Interaktion mit sich selbst auf kinästhetischer und akustischer Ebene, mit den Angeboten des Raumes auf visueller, auditiver und taktiler Ebene, sowie mit den Mitdarstellern, auf visueller, auditiver, taktiler und emotionaler Ebene.

Dadurch, dass es bestimmte Vorgaben gibt, müssen die Performer ihre Aufmerksamkeit teilen können, in einen Bereich, der sich zur Durchlässigkeit bekennt und Impulse geschehen lässt und in einen Teil, der innerhalb des Flusses bestimmte Ziele anpeilt. Die Fähigkeit sich innerhalb dieses Paradoxes zu bewegen, zeigt sich in der Präsenz, der Gegenwärtigkeit der Performer.

Eine Grundregel, die r&w strukturiert, heißt: Bewegen ist gleich wichtig wie Nicht-Bewegen. Jede Probe begann mit folgender Wahrnehmungsübung: Es gilt zu beobachten, wie lange

der Impuls die Bewegung in der Bewegung hält, wie der Übergang zum Ruhen geht, wie lange die Ruhe dauert und wie der Übergang vom Ruhen in die Bewegung geht. Das heisst, Ruhe wird auch als Impuls aufgefasst, der gestaltet wird. Innerhalb dieses Rasters, der zuerst vom Laufen und Stehen ausgeht, gibt es dann verschiedene Stufen der Erweiterungen des Wahrnehmungsraumes. Für die Performer wird damit eine Grundbefindlichkeit definiert.

## Begegnungen

Choreographische und dramaturgische Momente bestimmen die Begegnungssituationen zwischen Tänzerin und Schauspieler. Auch die Begegnungen pendeln also zwischen syntaktischen Bezügen, die von den räumlichen Kompositionen ausgehen und semantischen Bezügen, die über die Figuren Wolf und Rotkäppchen bzw. Mann und Frau geschaffen werden.

### *nah und fern*

Die Experimente haben ergeben, dass der räumliche Abstand sehr entscheidend für den Bezug auf der syntaktischen oder der semantischen Ebene sein kann. Solange eine räumliche Nähe innerhalb einer Komposition entsteht, wird das nicht als Beziehungsgeschichte gelesen, auch wenn das Charaktere wie Rotkäppchen und der Wolf sind. Die Figuren stehen im Dienste der Komposition und ordnen sich dort unter. Komposition ist selbstreferentiell, die Struktur erzählt sich selber.

Diese Hierarchie wird sofort verändert, sobald ein Blickkontakt dazukommt. Die Geschichte kommt hoch, da begegnen sich zwei und die Struktur geht in den Hintergrund. Bewegen sich die beiden Darsteller weiter innerhalb einer fixen geometrischen Komposition und erhalten den Blickkontakt aufrecht, so ergibt sich neben dem kompositorischen Bezug eine Spannung emotionaler Art. Es beginnen sich Bedeutungs- und Formebene zu überlagern.

Blickkontakt als Zeichen ist ein sehr direktes, dramatisch-narratives Element. Es ist nicht nur dominant gegenüber Komposition, sondern auch dominant über Zeichen des direkten körperlichen Kontakts.

Körperliche Nähe heisst auf der Bühne nicht zwingend Beziehungsgeschichte. Formalisierte, physische Nähe ist nicht gleichgesetzt mit emotionaler Nähe. Offensichtlich wird das in den Gesellschaftstänzen, die strukturell eine Privatheit umgehen.

In der Performance r&w wird mit diesen Distanzen gearbeitet. Im ersten Teil findet Begegnung nur insofern statt, als dass beide gleichzeitig auf der Bühne sind.

Es beginnt mit einem Blickkontakt, der sich aber sofort verliert, weil die Tänzerin in ihre selbstreferentielle Bewegung eintaucht und der Schauspieler seinen Text dem Publikum erzählt und auf seinen geometrischen, selbstreferentiellen Wegen bleibt. Das ist ein Beispiel für einen offenen Wahrnehmungsraum. Geschehen laufen parallel, Bezüge entstehen zufällig und assoziativ. Weitere parallele Geschehen sind auch Licht und Ton.

Der zweite Teil beginnt wieder mit einem Blickkontakt, der aber länger dauert und den akustischen Begegnungsteil ankündigt. Der Wolf heult bzw. der Schauspieler durchbricht seine Erzählweise, indem er zwar mit denselben Textabschnitten spricht, aber den Text erweitert mit Tönen. Er verändert den Text stimmlich und richtet sich oft direkt an die Tänzerin. Aus dem Monolog des ersten Teiles wird ein Dialog.

Die Tänzerin kommt über den Körper und den Atem zur Stimme und steigt auf den Dialog stimmlich und körperlich ein. Die Begegnung findet nun über die Stimme statt. Die akustischen Zeichen sind dominant.

Eine weitere Form von Begegnung ereignet sich, wenn der stimmliche Dialog abgelöst wird vom Körperkontakt. Es hat sich gezeigt, dass bei der körperlichen Nähe die Stimme stört. Der Körperkontakt ist wieder in diesem Dazwischen, weder ganz Tanz noch wirklich Narration.

## Variable und Konstante

Im Gegensatz zu einer linearen Erzählweise wechseln in der vorliegenden Performance die Variablen und Konstanten. Statt einer durchgehenden Erzählung des Rotkäppchens, pendelt der Inhalt, ausgelöst durch die Selbstreferentialität einzelner Elemente, ständig zwischen verschiedenen "Geschichten" hin und her. Zeitlich konstant durchs ganze Stück sind die Lichtdramaturgie und die Tonspur. Von der Abfolge konstant ist der Text und der Aufbau der Begegnungen mit den jeweiligen Intentionen. Für den Schauspieler sind Bewegungsmaterial und ein Raster seiner Wege festgelegt. Für die Tänzerin sind Selbstreferentialität, bestimmte Ballettcodes als Spielmaterial und räumliche Vorgaben wie, im ersten Teil mehr an Ort, im zweiten Teil mehr im Raum, als Konstanten festgelegt. Ebenso fixiert sind die Dynamik der Steigerung und das Prinzip des Wiederholens einzelner Motive als Gestaltungsprinzip.

Variabel sind die Interpretationen und die Dauer der sprachlichen und tänzerischen Äusserungen. So erhalten die Performer einen kreativen Spielraum, den sie aus dem Moment heraus gestalten können.

Die Performance erhält so etwas Risikoreiches, eine eigene Spannung, die aus dem Moment des Hier und Jetzt entsteht und von glücklichen Zufällen ebenso lebt wie von der Gefahr des Scheiterns.

Diese Anlage verstärkt den performativen Charakter des Geschehens.

## Figur/Körper/Person

Entsprechend dem ganzen Aufbau stehen auch die Performer in einem wechselnden Verhältnis zu ihrem Körper. Sie sind sowohl Darsteller der Märchenfiguren wie auch phänomenologisch Körper, also auch Mann und Frau. Die Körper werden zum Tanzkörper oder zum Klangkörper, je nach Einsatz der Mittel.

Zu Beginn ist der Schauspieler über die Sprache Erzähler, weil er den Originaltext dem Publikum erzählt. Gleichzeitig ist er auch Darsteller des Wolfs. Der Rahmen des Märchens erzeugt eine Zuordnung. Solange keine eindeutig anderen Zeichen gesetzt sind, wird der männliche Performer mit dem Wolf und die weibliche Performerin mit dem Rotkäppchen gleichgesetzt. Die Kostüme unterstreichen diese Zuordnung, als der Mann ein kreisrundes Fell auf dem Bauch trägt und die Performerin ein rotes T-Shirt und einen rosa Rüschenrock. Die gesetzten Zeichen bestätigen die Rollenverteilung.

Erst im Verlauf der Performance gibt es Verschiebungen. Im akustischen Teil übertönt die Agression der Performerin manchmal den Performer und die Zuordnung wird brüchig. Auch trägt sie auf dem Bauch ebenso ein Fellstück. Zwar ein sehr viel kleineres, eher eine Art akzentuierter Bauchnabel, aber doch. Im zweiten Teil, entsteht mit der physischen Nähe eine Beziehungsgeschichte. Dadurch werden aus Rotkäppchen und dem Wolf eine Frau und ein Mann. Es ist nur noch der Text, der als Fragment auf das Märchen verweist.

Zum Tanz- und Klangkörper werden sie immer wieder, wenn ihre Aufmerksamkeit sich auf ihr Tun richtet im Sinne der Selbstreferentialität. Diese Zeichen sind am schwersten lesbar, sind flüchtig und lösen sich sehr schnell wieder auf.

## Licht

Das Konzept der Choreographie sieht vor, bestimmte Teile unabhängig voneinander, also nebeneinander und gleichzeitig, ablaufen zu lassen. Bewegung, Sprache, Licht und Ton sind grundsätzlich gleichwertig, wenn auch nicht gleich wichtig. Damit ist gemeint, dass auch die Lichtregie so ist, dass Licht als Gestaltungselement selbstreferentiell auftreten kann und die choreographische Komposition mitbestimmt.

In der Performance r&w wird das Licht punktuell, als ovale Form am Boden gesetzt. Die Ovale bezeichnen geometrische Orte im Raum. Es beginnt mit zwei Lichtpunkten, einem vorne rechts, der Tänzerin zugeordnet, die dadurch im Licht steht. Der zweite Lichtpunkt ist hinten links, neben dem Schauspieler, der leicht verschoben ausserhalb des Lichtkegels

steht. Im Laufe des ersten Teiles wird das Licht aufgebaut. Es werden weitere Orte bezeichnet oder sogar Wege sichtbar.

Das Licht macht dramaturgisch einen Bogen vom Dunkel ins Helle wieder zum Dunkel. Der Bogen ist rhythmisch unterteilt durch das zeitlich gestaffelte Auftreten der Lichtpunkte.

Licht wird nicht illustrativ eingesetzt. Es beleuchtet keine Situation und steht nur insofern im Dienste der Geschichte, als Dunkelheit mit dem Unheimlichen des Märchens korrespondieren kann. (Ach wie wars so dunkel in dem Wolf seinem Bauch). Licht bezeichnet vor allem Orte im Raum und wird dort zur Form. Dadurch ergibt sich für die Performer ein räumliches Spielelement. Durch die Unabhängigkeit des gesetzten Lichtes stehen sie plötzlich im Licht oder es blendet aus.

## Zusammenfassung und Ausblick

Die Auseinandersetzung mit dem Thema hat in vielerlei Hinsicht Einsichten gebracht. In erster Linie liess sich zeigen, dass Sprache und Tanz, wenn sie sich in einem Dazwischen aufhalten, sehr wohl zu einer Gleichwertigkeit finden können. Das Merkmal der Selbstreferentialität hat geholfen, die Bedeutungsverschiebung Richtung Struktur zu erklären. In der Anwendung von Gestaltungsprinzipien wie Fragmentierung, Wiederholung, Rhythmisierung und Überlagerung liessen sich solche Verschiebungen konstruieren und zeichentheoretisch belegen.

Mit dem Inventar liegt Probenmaterial vor, das geordnet nach den Begegnungssituationen Wege und Sackgassen aufzeigte. Die Weiterverarbeitung zur Performance r&w folgt im Gestaltungsansatz den gefundenen Konstruktionen. Diese Konstruktionen versuchen dem Künstlerischen insofern noch Raum zu lassen, als bestimmte Leerräume, Zufälle und Widersprüche eingeplant sind, die die Intuition ersetzen und dem Unberechenbaren Raum geben, das jedes Künstlerische meines Erachtens notwendigerweise braucht, um über sich hinauszudeuten.

Die Konstruktion könnte dazu verleiten zu meinen, die Rezeption des Publikums sei dadurch berechenbar geworden. Das ist keineswegs so. Was bewusst gesetzt wurde, sind bestimmte Zeichen. Ob die in diesem Zusammenhang genau so analysiert und wahrgenommen werden, hängt von den Voraussetzungen der Betrachter ab.

"Nichts ist aus sich heraus Zeichen oder Zeichenträger, sondern es wird erst dazu, insofern es jemandem erlaubt durch seine Vermittlung von etwas anderem Notiz zu nehmen. Bedeutungen lassen sich nicht als Existenzen an irgendeinem Punkt des Zeichenprozesses festmachen, sie sind nur durch den Zeichenprozess als solchen charakterisierbar." (Ch.W. Morris 1972, 71)

Es ist also mehr von einem bewussten statt einem intuitiven Gestaltungsakt auszugehen, der sich zum Ziel gesetzt hatte, mit Hilfe von Selbstreferentialität, die herkömmliche Bedeutung des Märchens strukturell zu unterwandern.

Auf jeden Fall ist durch das Paradox, etwas eindeutig uneindeutig werden zu lassen, von einer unkonventionellen Anlage auszugehen. "Eine Sprache verstehen heisst nur solche Zeichenkombinationen und Zeichentransformationen verwenden, die nicht durch die Gebräuche der betreffenden sozialen Gruppe gesperrt sind, heisst, Gegenstände und Sachverhalte genauso denotieren, wie die Mitglieder dieser Gruppe es tun, heisst, dieselben Erwartungen haben, die die ändern bei der Verwendung eines bestimmten Zeichenträgers haben, und den eigenen Zustand in derselben Weise ausdrücken, wie die ändern - kurz eine Sprache verstehen oder sie richtig gebrauchen heisst den in der gegebenen sozialen Gemeinschaft geläufigen (syntaktischen, semantischen und pragmatischen) Gebrauchsregeln folgen." (Ch.W. Morris 1972, 60)

Die Fragestellung konnte mit dem Probenmaterial beantwortet werden und als Konstruktion in der Performance r&w umgesetzt werden.

Mit dem Sowohl-als-Auch wird die Lesbarkeit unterwandert, durchaus in Anlehnung an die Performancekünstler der Anfänge, die Erwartungen bewusst nicht erfüllen wollten.

Vorstellungen

monikas tanzverein

r&w \_ich liebe dich\_ich fresse dich

1./2 Juli 06 Zürich

18. Okt 06 Bern

16. Juni 07 Lenzburg

[monika.baechli@bluewin.ch](mailto:monika.baechli@bluewin.ch)

## Literaturverzeichnis

Aeschlimann Roland (2002) *Trisha Brown dance and art in dialogue, 1961-2001* Addison Gallery of american Art

Banes Sally(1993) *Democracy's Body Judson Dance Theater, 1962-1964* Durham and London

Barthes Roland (1981) *Das Reich der Zeichen* Frankfurt

Bentele Günter/Bystrina Ivan (1978) *Semiotik Grundlagen und Probleme* Stuttgart

Brandstetter Gabriele (1995) *Tanz-Lektüren* Frankfurt am Main

Eco Umberto (1990) *Zeichen: Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* Frankfurt am Main

Eco Umberto (2002) *Wie man eine wissenschaftliche Abschlussarbeit schreibt* Heidelberg

Ellermann Ulla (1988) *Die Choreographie im künstlerischen Bereich und in kompositorischen Sportarten* Dissertation an der Gesamthochschule Kassel

Fischer-Lichte Erika (1983) *Semiotik des Theaters Band 1 Das System der theatralischen Zeichen* Tübingen

Fischer-Lichte Erika (2001) *Ästhetische Erfahrung Das Semiotische und das Performative* Tübingen, Basel

Fischer-Lichte Erika (2004) *Ästhetik des Performativen* Frankfurt am Main

Fischer-Lichte Erika und Anne Fleig (Hg.) 2000 *Körperinszenierungen Präsenz und kultureller Wandel* Tübingen

Fischer-Lichte Erika, Christian Horn, Matthias Warstat (Hg.) 2001 *Verkörperung* Tübingen, Basel

Glaser Barney G./ Strauss Anselm L.(1998) *Grounded theory: Strategien qualitativer Forschung* Bern

Humphrey Doris (1959/85) *Die Kunst, Tänze zu machen, Zur Choreographie des modernen Tanzes* Wilhelmshaven

Huschka Sabine (2000) *Merce Cunningham und der moderne Tanz, Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik* Würzburg

- Huschka Sabine (2002) *Moderner Tanz, Konzepte Stile Utopien* Reinbek bei Hamburg
- Jeschke Claudia/ Bayerdörfer Hans-Peter (2000) *Bewegung im Blick, Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung* P. M. Boenisch, G. Klein, M. Woitas, u.a. Berlin
- Kirkpatrick Gail B. (1996) *Tanztheater und bildende Kunst nach 1945* Würzburg
- Mersch Dieter (2002) *Was sich zeigt, Materialität, Präsenz, Ereignis* München
- Mersch Dieter (2002) *Ereignis und Aura, Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen* Frankfurt
- Meyer Petra Maria (2001) *Intermedialität des Theaters, Entwurf einer Semiotik der Überraschung* Düsseldorf
- Morris Charles Williams (1972) *Grundlagen der Zeichentheorie, Ästhetik der Zeichentheorie* University of Chicago 1938 München
- Mukarovsky Jan (1989) *Kunst, Poetik, Semiotik* Frankfurt
- Schauspielhaus Bochum (Hg.) 1979 *Das Schauspielseminar Lee Strasberg Schauspielhaus Bochum 9. - 22. Januar 1978* Bochum
- Schlemmer Tut (1962) *Oskar Schlemmer und die Bauhausbühne* Vortrag vom 8. Juli 1961 an der Kunstgewerbeschule Zürich
- Schoenfeldt Susanne (1997) *Choreographie* Frankfurt am Main
- Schulze-Reuber Rika (2005) *Das Tanztheater Pina Bausch: Spiegel der Gesellschaft* Frankfurt am Main
- Siegmund Gerald (Hg.) 2004 *William Forsythe Denken in Bewegung* Berlin
- Strauss Anselm/Corbin Juliet (1996) *Grounded Theory: Grundlagen Qualitativer Sozialforschung* Psychologie Verlags Union Weinheim
- Rellstab Felix (1976) *Stanislawski Buch Theorie und Praxis der Schauspielkunst nach dem System des K.S. Stanislawski* Wädenswil
- Reininghaus Frieder/Schneider Katja (Hg.) 2004 *Experimentelles Musik- und Tanztheater* Laaber
- Volli Ugo (2002) *Semiotik, Eine Einführung in ihre Grundbegriffe* Tübingen und Basel
- Wermelskirch Wolfgang (Hg.) 1988 *Lee Strasberg Schauspielen & das Training des Schauspielers* Berlin