



Wissens-Formen des Tanzes

Rose Breuss im Gespräch mit *kunst und kirche*

Im Probenraum der Anton Bruckner Privatuniversität führten Monika Leisch-Kiesel und Rose Breuss, Choreographin und Leiterin des „Institute of Dance Arts“ (IDA), ein Gespräch darüber, wie im künstlerischen Tanz Wirklichkeiten erkundet und für ein Publikum erschlossen werden. Wie interagieren vorgegebene Sprachformen und je neu zu kreierende Artikulationsmodi des Tanzes in der Genese eines Stücks, wie in unterschiedlichen Aufführungsszenarien?



Re-Cycling Prometheus, Anton Bruckner Privatuniversität, 2013
Choreographie: Rose Breuss, Tanz: C. O. V./Cie. Off Verticality
Foto: Andreas Kurz, © Bildrecht, 2014



Re-Cycling Prometheus, Probe, Choreographie: Rose Breuss, Tanz: C. O. V./Cie. Off Verticality
Tänzer: Hygin Delimat, Foto: Andreas Kurz
© Bildrecht, 2014

Monika Leisch-Kiesl: Sie haben sich zusammen mit Ursula Brandstätter in Form einer Lecture-Performance in ein Symposium involviert, das unter dem Titel „Kunst_Wissenschaft_Theologie“ intendierte, Konzepte und Überlegungen *Künstlerischer Forschung* mit Theologie in ein Gespräch zu bringen.¹ Als ich Frau Brandstätter in ihrer Funktion als Rektorin und zudem ambitionierte Wissenschaftlerin² kontaktierte und fragte, ob die Anton Bruckner Privatuniversität, eine Universität mit den Sparten Musik, Schauspiel und Tanz,³ einen künstlerischen Beitrag beisteuern könne und wolle, der auch einen Anspruch *Künstlerischer Forschung* erhebe, war für sie – abgesehen von dem grundsätzlichen Interesse am Gesamtkonzept – sofort klar, dass ein solcher Beitrag aus der Sparte Tanz kommen müsse. Warum Tanz?

Rose Breuss: Was genau die Beweggründe von Frau Brandstätter waren, sich für Tanz zu entscheiden, müsste man sie selbst fragen. Ich kann sagen, dass unser Institut innerhalb der Uni dafür bekannt ist, dass wir forschend agieren.

Was bedeutet das?

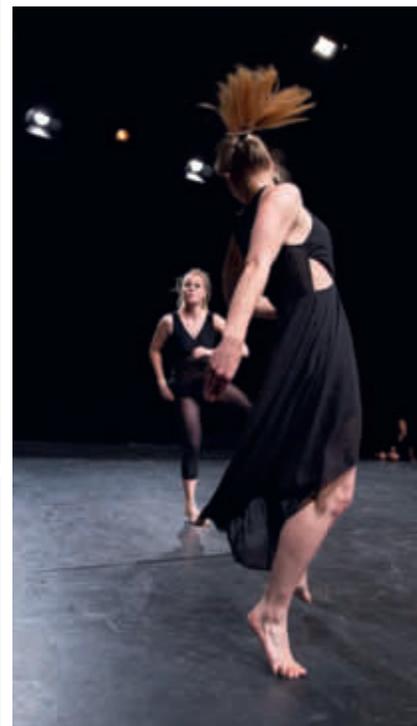
Wir verstehen die Technik, *technē*, im Sinne des Handwerklichen, als etwas



sehr Grundlegendes, das sich jeder Tänzer, jede Tänzerin aneignen muss, aber sie ist keineswegs die Zielsetzung unserer Ausbildung. Ziel ist, daraus etwas zu entwickeln, das es aber erst zu finden gilt.

Wie haben Sie die Einladung bzw. Herausforderung, an unserer Tagung mitzuwirken, aufgegriffen? Wie formierte sich die Thematik?

Wir hatten zu dem Zeitpunkt gerade das Stück „Re-Cycling Prometheus“ in Arbeit. Es war Teil eines Zyklus, den wir für das Stift Lambach entwickelten. Ich war sehr fasziniert von den



Re-Cycling Prometheus, Anton Bruckner Privatuniversität, 2013, Choreographie: Rose Breuss, Tanz: C. O. V./Cie. Off Verticality, Foto: Andreas Kurz
© Bildrecht, 2014

Re-Cycling Prometheus, Anton Bruckner Privatuniversität, 2013, Choreographie: Rose Breuss
Tanz: C. O. V. Tanzcompany, Tänzer: Hygin Delimat, Martyna Lorenc, Foto: Andreas Kurz
© Bildrecht, 2014

vielen Dimensionen dieses Stoffes. Im Zuge einer gemeinsamen Zugfahrt haben Frau Brandstätter und ich dann die Lecture-Performance skizziert. Dabei interessierte Frau Brandstätter insbesondere die Frage, welche *Wissensformen* Kunst erzeugt.

Wie sind Sie vorgegangen? Wie griffen das, was Sie tänzerisch bereits entwickelt hatten, einerseits und ästhetische Überlegungen andererseits ineinander?

Die Forschungen von Frau Brandstätter sind stark auf die Sprachen der Künste ausgerichtet. Für den Tanz gesprochen würde ich es so formulieren: In allen

Bereichen des Lebens liegen viele Ebenen übereinander; Aufgabe des Tänzers ist es, diese Phänomene zu öffnen, freizulegen, was ineinander greift und was im Hintergrund latent wirksam ist.

Wie gehen Sie vor, wenn Sie mit Ihren Studenten und Studentinnen ein Stück entwickeln?

Ich finde es interessant, sich physisch mit Dingen zu beschäftigen und physisch auf etwas zu reagieren. Körper, Kognition und Wort begeben sich dabei in eine dynamische Spannung.

Wie bereiten sich die Tänzerinnen und Tänzer vor? Hören sie die Musik, studieren sie den Mythos?

Sie bereiten sich vorerst gar nicht vor. Wir haben sehr ausgiebige Probezeiten veranschlagt. Ihre Vorbereitung besteht darin, dass sie sich Zeit nehmen. An „Prometheus“ haben wir eineinhalb Monate lang täglich etwa sieben Stunden gearbeitet. Mein Part in dieser Phase ist, die Materialien in den Proberaum mitzubringen. Konkret fand ich bei Prometheus ein Grundelement besonders interessant, nämlich Feuer. So haben wir zunächst die Bewegungsstruktur von Feuer minutiös studiert, und jeder hat das, was er dabei bemerkt hat, individuell umgesetzt. Damit erhält man schon einmal eine Fülle von Annäherungen.

Das alles noch ohne Musik?

Ja, ohne Musik. Ein zweites Bedeutungsspektrum, mit dem wir uns beschäftigten, waren die Qualitäten des Inspiriert-Seins. Das sind die aufklärerischen Aspekte des Prometheus-Stoffes. Wenn man sich in diese Dimensionen hineindenkt und -fühlt, lassen sich viele Bewegungsstrukturen erarbeiten.

Was ist die Aufgabe der Tänzer?

In dieser Phase besteht ihre Aufgabe darin, das Erarbeitete ins ‚unbewusste Gedächtnis‘ aufzunehmen. Das bedeutet Probieren und Improvisieren. Als nächstes gilt es, eine Wiederholbarkeit zu finden. Hierfür ist es entscheidend, den richtigen Zeitpunkt abzuwarten. Beginnt man zu früh, Bewegun-

Ich finde es interessant, sich physisch mit Dingen zu beschäftigen und physisch auf etwas zu reagieren. Körper, Kognition und Wort begeben sich dabei in eine dynamische Spannung.

gen durch Wiederholung zu fixieren, fällt man wieder in die gewohnten Habits zurück. All das, was man unbewusst probiert hat, die unterschiedlichen Qualitäten und Stimmungen sind etwas ganz Besonderes. Die Herausforderung für mich als Choreographin besteht nun darin, dieses Besondere hinüberzubringen in das Material.

Das heißt, die Phase, in der das tänzerische Vokabular im Unbestimmten bleibt, ist relativ lange?

Richtig! Ein guter Tänzer könnte in Kürze ein irgendwie passendes Bewegungsmuster auf die Bühne bringen. Provokant gesagt, könnte man mit ein paar einigermaßen geschulten TänzerInnen innerhalb einer Stunde ein solches Stück arrangieren.

Die Energie kommt jedoch aus dem langen Anhalten vor dem Punkt des Fixierens –

Genau. Mich interessiert am Tänzer jeweils dieser subjektive Punkt. Dass er nicht ein bestehendes Material umsetzt, sondern dass die individuelle Perspektive auf den Stoff erst zum Material wird.

Vollzieht sich dieses tanzende Erproben einzeln oder reagieren die TänzerInnen auch aufeinander?

Zunächst wird getrennt gearbeitet, aber die einzelnen TänzerInnen sind dabei im selben Raum. Wenn wochenlang an den Improvisationen gearbeitet wird, nimmt man sich natürlich auch gegenseitig wahr. Dort liegt der eigentliche Schatz.

Am Ende steht aber doch ein Stück, das – meist mehrfach – aufgeführt wird. Wie erfolgt der Übergang von den vielen Improvisationen zu einem strukturierten Stück?

Durch Wiederholung. Doch was heißt nun Wiederholung? Geht es doch darum, etwas zu wiederholen, von dem man noch nicht einmal richtig weiß, was man eigentlich gemacht, geschweige denn, ob man es auch schon verstanden hat.

Das ist ein Werden von Sprache.

Genau.

Welche Aufgabe kommt dabei der Choreographin – also Ihnen – zu?

Ich beobachte sehr viel, manchmal verbalisiere ich Dinge, manchmal bringe ich auch Vorschläge. Manchmal sind diese Worte total falsch und es funktioniert einfach nicht. Manchmal stimmt es. Manchmal kommen die Vorschläge auch von den TänzerInnen. Das heißt, auch diese Phase ist noch sehr erprobend, assoziativ.

Die Wiederholung generiert allmählich die Form.

Gilles Deleuze hat das sehr beeindruckend beschrieben in „Wiederholung und Differenz“⁴. Darin betont er, dass jede Wiederholung woanders ansetzt. Damit erzeugt jede Wiederholung auch den Bruch.

Ist in diesem Sinne auch jede Aufführung eine erneute Wiederholung?

Ja und nein. Nein insofern, als bei unserer Arbeit stets ein Punkt kommt, an dem Strukturierungen vorgenommen werden müssen. Die Bewegungen werden zu Formen, die einzelnen Elemente werden auf Musik gesetzt, zu Szenen gefügt usw. An diesem Punkt fällt dann auch 90 % des zunächst Erarbeiteten wieder weg.

Ab wann kommt die Musik hinzu?

Sie ist zunächst nur im Hintergrund mit dabei. Das gibt auch mir die Möglichkeit zu sehen, wie Bewegung und Musik zusammen funktionieren könnten. Das ist wie ein chemischer Pro-

zess. Dabei suche ich manchmal mehr den Gegensatz von Bewegung und Musik, manchmal mehr die Entsprechung. An dieser Stelle spielt der choreographische Part die größte Rolle. Während ich schaue, baue ich das Stück. Meist erlebe ich das sehr organisch, auf einmal ist das Stück da.

Welche Rolle spielen dabei die Beziehungen unter den TänzerInnen? Sind es individuelle Bewegungen, die Sie dann zusammenbauen? Oder entsteht im individuellen Erproben auch etwas untereinander?

Ganz besonders bei diesem Stück, „Recycling Prometheus“, ist die Kommunikation untereinander ganz wesentlich. Ich erachte das als ein sehr spannendes Moment, wie Kommunikation unter Tänzern funktioniert. Möglicherweise eignet sich gerade Beethoven für diese reagierende Dynamik sehr gut. Die Weise, wie bei ihm Themen aufeinander folgen, höre ich wie Rede und Antwort, bei der die Antwort etwas ganz anderes ist, als die Rede erwarten ließ. Ganz anders zu reagieren als erwartet, haben wir in diesem Stück ebenfalls zu entwickeln versucht.

Bei der Aufführung haben Sie an einem Punkt mit Labanschrift gearbeitet. Sie sind an die Tafel gegangen und haben – vermutlich für den Großteil des Publikums unbekannte – Zeichen aufgeschrieben. Spielt das auch im Entstehungsprozess eine Rolle? Anders gefragt, haben sie ein Notationssystem für Ihre Stücke?

Eine Form von Schrift ist unerlässlich. Ein Tanz kann nicht nur subjektive Befindlichkeit sein. Man sähe nur Leute, die irgendetwas spüren. Eine nur tanztechnische Analyse wäre allerdings zu wenig, weil ein solches Vokabular sehr beschränkt ist. Die Leistung der Labanschrift ist, dass sie mehrere Analyseebenen abbildet.

Erstmals damit konfrontiert wirkt sie wie eine Abstraktion der Bewegungen der Tänzer und Tänzerinnen. Der Laie erkennt nicht sofort, dass es sich dabei um eine Schrift handelt.

Eine Form von Schrift ist unerlässlich. Ein Tanz kann nicht nur subjektive Befindlichkeit sein. Man sähe nur Leute, die irgendetwas spüren. [...] Die Leistung der Labanschrift ist, dass sie mehrere Analyseebenen abbildet.

Rudolf Laban war einer der großen Ausdruckstänzer, er war aber auch Architekt. Was ihm gelungen ist, ist eine Notenschrift, allerdings in der Dreidimensionalität. Sie beschreibt minutiös die Positionen der Körperteile im Raum im Verhältnis zu ihren Gelenken. Eigentlich ist sie eine wunderschöne Raumlehre.

Bei der Lecture-Performance fand ich es dann gut, den Tanz auch als Schrift abzubilden, damit Tanz und Körper nicht nur als etwas Metaphorisches im Raum stehen. Körper hat derzeit in den Geistes- und Kulturwissenschaften ohnehin stark Konjunktur; das heißt, Körperbewegung allein wäre mir, insbesondere im Kontext eines wissenschaftlichen Symposiums, zu wenig gewesen.

Ich denke, das hat auch in der Rezeption funktioniert. So überzeugend die Tänzer und Tänzerinnen in ihren Bewegungen waren, und Antwort- und Gegenbewegungen im Raum erst nochmals Raum geschaffen haben – die Konzentration im Publikum war spürbar –, so wäre doch auch eine rein assoziative Lesart – Prometheus = Feuer – möglich gewesen. Die Schrift brachte ein strukturierendes Element, eine Gültigkeit, die über das Situative der Aufführung hinauswies. Wir haben dieses Raumbild auch während der gesamten Tagung stehen gelassen.

Hinsichtlich der Frage nach künstlerischer Forschung im Tanz geht es um diese beiden Punkte: die konkrete Arbeit des Improvisierens einerseits, Form, Struktur und Reflexion andererseits.

Letztere wurde in der Lecture-Performance durch die eingewobenen mythologischen und ästhetischen Theoreme von Frau Brandstätter nochmals vertieft. Umgekehrt holten die konzentrierten Bewegungen der TänzerInnen die Zuhörer immer wieder in den konkreten Raum zurück. Aus Zuhörern wurden Zuschauer, die dann auch wieder recht unvermittelt von der Schau in die Reflexion gerissen wurden. Ein besonderer Moment der Aufführung war, als die Tänzerinnen und Tänzer tanzend ihre Bewegungen – mit hoher Professionalität – auch sprachlich erläuterten. Greifen Sie häufiger zu diesem Mittel?

Im Proberaum regelmäßig. Ich erachte diese, ich möchte es nennen: intellektuelle Ebene für wichtig. Ich finde es wichtig, dass Tänzer sich äußern, dass sie eine Sprache für das entwickeln, was sie machen. Diese Ebene auch in eine Performance zu integrieren, war ein Pilotversuch. Eine vorab getroffenen Verabredung bestand darin, dass beispielsweise „äh“ verboten war. Die Forderung physischer Zentriertheit, die die Bewegung auszeichnet, musste auch sprachlich geleistet werden.

Wie haben Sie selbst das Publikum erlebt? Nehmen Sie es während der Performance überhaupt wahr? Spielt es eine Rolle?

Ich fand diese Aura von Aufmerksamkeit ganz großartig! Man hat das so selten. Ich hatte auch die beiden Vorträge davor gehört⁵, auch das hat bereits eine hohe Konzentration erzeugt. Man konnte diese Bereitschaft zur inhaltlichen Auseinandersetzung richtig spüren – neben dem und im sinnlichen Genuss.

Ich möchte den Akzent anders setzen. Das Bedürfnis nach intellektueller Auseinandersetzung ist bei einer Tagung dieses Zuschnitts an sich zu erwarten. Noch dazu waren eben vor der Performance zwei – nicht gerade wenig anspruchsvolle – Vorträge zu hören. Was mich dann faszinierte, war die Dichte der Aufmerksamkeit während der Lecture-Performance. Erneut eine Ernsthaftigkeit, aber auf einer anderen Ebene.



Eccentric Dances, Johanniterkirche Feldkirch, 2012
Choreographie: Rose Breuss, Tanz: C. O. V./Cie. Off Verticality
Tänzerin: Martyna Lorenc, Foto: Arno Egger, © Bildrecht, 2014



Eccentric Dances, Johanniterkirche Feldkirch, 2012
Choreographie: Rose Breuss, Tanz: C. O. V./Cie. Off Verticality
Tänzer: Pawel Dudus, Foto: Arno Egger, © Bildrecht, 2014

Vielleicht macht man das viel zu wenig. Denn ich finde es erfrischend, diese Ebenen zu wechseln. Der Zustand der Aufmerksamkeit erzeugt ja auch eine Form von Körperlichkeit. Auch wenn die Eindrücke zunächst unvermittelt stehen bleiben – auf der einen Seite drei tolle Sätze aus einem Vortrag, auf der anderen Seite die Intensität tänzerischer Bewegung –, so ist eine solche Erfahrung doch etwas Wunderschönes.

Ein besonderer energetischer Zustand –
Dass eben nicht die Theorie die Praxis erklärt.

Auch die Ausführungen der Theoretikerin (Ursula Brandstätter) bestanden für sich. Als Publikum musste man zwischen den Ebenen switchen, es war unmöglich, das eine im anderen aufzulösen.

Gabriele Brandstetter spricht in einem ihrer Bücher von der Dynamik von Zeigen und Sagen.⁶

In welchen Kontexten haben Sie „Recycling Prometheus“ bisher aufgeführt? Welche Rolle spielt dabei der konkrete Raum?

Er spricht in den Tanz hinein. Praktisch gesehen ist die Größe des Raumes

entscheidend für die Qualität von Bewegung. Auch die Perspektiven bilden einen Teil des Verständnisses des Tanzes. Und natürlich die Szenerie: eine Fabrikhalle, ein Tanzstudio, ein Stift, ein Kloster, ein Outdoor-Szenario, eine Theaterbühne, ein Konzertsaal erzeugen jeweils ganz unterschiedliche Situationen.

Wir waren in einem Hörsaal ...

Das ist schon auch etwas Besonderes, weil es einfach schräg ist, in einem Hörsaal zu tanzen!

Mit theologischer Neugierde gefragt: Wenn sie in Stiften oder Klöstern auftreten, was bewirkt das?

Es sind verdichtete Atmosphären. Eine der interessantesten Situationen, die wir einmal zur Verfügung hatten, war die Johanniterkirche in Feldkirch, eine ausgeräumte, also „entsakralisierte“ Kirche, die als Ausstellungsraum bespielt wird.⁷ Man spürt die Dichte aber immer noch. Ich finde diese Verbindung von Sakralraum und Kunstraum passt so gut!

Möglicherweise könnte durch derartige Konfrontationen auch das theologische Reflektieren Impulse erhalten, die aus

einem rein begrifflichen theologischen Nachdenken nicht zu gewinnen sind.

Ja, vielleicht ließe es in neue Richtungen denken.

Anmerkungen

- 1 *Kunst_Wissenschaft_Theologie. Symposium, konzipiert von Hannes Langbein und Monika Leisch-Kiesl, veranstaltet von kunst und kirche und IKP Linz, 28.–29. November 2013, KTU Linz. Vgl. http://ktu-linz.ac.at/kunst-wissenschaft/philosophie/fachbereich_kunstwissenschaft/veranstaltungen/details/article/kunst-wissenschaft-theologie-ws-201314/; für einen Tagungsbericht siehe *kunst und kirche* 77 (1/2014), 62–63.*
- 2 Vgl. die für die Thematik einschlägigen Publikationen: Brandstätter U., *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*, Köln u. a. 2008; dies., *Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*, Wien u. a. 2013.
- 3 Vgl. www.bruckneruni.at (4.8.2014).
- 4 Deleuze G., *Differenz und Wiederholung*, München 2007 (*EA Différence et Répétition*, Paris 1968).
- 5 Dieter Mersch, *Aus der Perspektive der Kunstwissenschaft: „Die Debatte um künstlerische Forschung im Horizont historischer Diskurse“*; Thomas Erne, *Aus der Perspektive der Theologie: „Prinzipien künstlerischer Forschung in der Theologie“*. Im Anschluss fand eine von Monika Leisch-Kiesl moderierte Podiumsdiskussion statt.
- 6 Siehe Brandstetter G./Klein G. (Hg.), *Dance [and] Theory* (TanzScripte 25), Bielefeld 2013.
- 7 Vgl. <http://www.johanniterkirche.at> (4.8.2014).