

Tanzdramaturgie

Von Heike Albrecht



„Choreografische Arbeitsweisen“ war einer der sieben Themenbereiche, die während des Tanzkongresses 2013 ins Zentrum der Diskussion gerückt wurden. Anlass hierfür boten aktuelle künstlerische Strategien, die die innerhalb eines künstlerischen Prozesses verwendeten Arbeitsweisen thematisieren und diese oft als gleichwertig mit dem choreografischen Werk betrachten oder sogar über das Werk stellen. Im Zusammenhang mit dieser Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Werk zum Prozess rückt auch die Dramaturgie als Berufsbild zunehmend in den Fokus: Was charakterisiert die Arbeit eines Dramaturgen im Tanz? Was unterscheidet den Dramaturgen von einem Mentor oder Coach? Was leistet und erfordert dieses Arbeitsfeld? Welche Funktionen hat das Dramaturgische? Fünf Veranstaltungen des Kongresses zum Thema Tanzdramaturgie werden im Folgenden zusammengefasst.

I. Show Doctor oder Komplize von Anfang an?

Anliegen des Labors „Show Doctor oder Komplize von Anfang an?“ war es Ansätze und Kriterien für die Produktionsdramaturgie im Tanz zu diskutieren. Initiiert wurde das Lab von Anne Kersting (freie Kuratorin und Dramaturgin in der freien Tanzszene, Absolventin eines Studiums der Kunstgeschichte in Bochum und der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen) und entwickelt in Zusammenarbeit mit Amelie Mallmann (freie Dramaturgin und Theaterpädagogin mit Erfahrungen im Staatstheater, Absolventin eines Studiums der Dramaturgie an der Bayerischen Theaterakademie): zwei unterschiedliche Perspektiven und Herangehensweisen, um sich den Arbeitsweisen der Produktionsdramaturgie zu nähern.

Zu Beginn ihres gegenseitigen Austausches sammelte Kersting Fragestellungen und Statements der eingeladenen Experten (von dem belgischen Dramaturgen Guy Cools, der Dramaturgin am tanzhaus nrw Düsseldorf Henrike Kollmar, dem Choreografen Martin Nachbar, der Tanzwissenschaftlerin Constanze Schellow, und Freya Vass-Rhee, Dramaturgin bei der Forsythe Company). Es entstand ein Frageraum, der das Berufsfeld des Dramaturgen als vermeintlichem Allrounder umriss:

Was wird von einem Dramaturgen erwartet – was produziert dieser?

„Tanzdramaturgie kann sehr viel produzieren, doch sie benötigt den Dialog. Alleine steht die Dramaturgie auf verlorenem Posten.“

„Tanzdramaturgie produziert nichts, und daher kann sie sich in jeden Bereich begeben – Bewegung, Text, Musik, Szenografie, ... – sie muss sich bewegen.“

„Was Dramaturgie produziert?“ – Kurz und knapp würde ich sagen (oder hoffen): eine kenntnisreichere Performance. Allerdings hängt die Frage, wer in Kenntnis gesetzt wird und um welche Informationen es sich handelt, vom Choreografen, von dem Ensemble und der jeweiligen Arbeit ab.“

„Ehrlich gesagt, weiß ich nicht, was Dramaturgie produziert. Ich weiß nur, dass Choreografie und Dramaturgie Hand in Hand gehen, wenn es darum geht, Tanz zu erforschen oder zu produzieren. Die beiden neigen dazu, die Vorstellungen und Gedanken des jeweils anderen in ihrem Medium zu problematisieren. Während Choreografie Gedanken durch Handlungen erprobt, sind der Dramaturgie Fragen und Probleme wichtiger als kreative Ideen. Insofern sind Choreografie und Dramaturgie Komplizen, die sich ständig gegenseitig herausfordern. Oft sind sie in der Person eines Choreografen und eines Dramaturgen präsent. Man findet sie aber ebenso in einer Person vereint oder in einer ganzen Gruppe von Menschen.“

„Der Dramaturg ist nicht verantwortlich für die Qualität einer Produktion.“

„Tanzdramaturgie ist eine spekulative Praxis zwischen Institution, Choreograf und Zuschauern.“

„Tanzdramaturgie produziert den Akt des Erinnerens.“

„Dramaturgie muss reagieren statt zu agieren.“

„Dramaturgen sind Künstler.“

„Die beste Produktion ist die, die keinen Dramaturgen benötigt.“

Im Vordergrund standen vor allem grundsätzliche Fragen der Zusammenarbeit und des Dialoges zwischen Choreograf und Dramaturg, die vom künstlerischen Prozess und von persönlichen Erfahrungen beeinflusst werden.

Martin Nachbar etwa arbeitet seit 10 Jahren mit dem Dramaturgen Jeroen Peeters zusammen und bezeichnet diese Zusammenarbeit als eine enge Verbindung, die sowohl auf Erfahrungen aus ihrer künstlerischen Praxis als auch auf dem gemeinsamem Unterricht basiert, indem sie unter dem Titel ‚Backtracking‘ ihre Version des Dialogs zwischen Dramaturgie und Choreografie vermitteln. „Du teilst deine Praxis miteinander“, so Nachbar, und verlässt sich auf die Beschreibungen oder überraschenden Fragen von Peeters. Dieser vertrauensvolle Prozess überträgt sich auf die anderen am Arbeitsprozess Beteiligten: „Wenn das Material *richtig* ist, fühlt es jeder. Wenn der Dramaturg eine Frage hat, weiß es jeder.“ Dennoch weist Nachbar darauf hin, dass die künstlerischen Entscheidungen bei ihm liegen.

Auch Constanze Schellow ist der Meinung, dass die Entscheidung, künstlerisches Material in eine bestimmte Form zu bringen, beim Künstler liegen sollte. Denn der Dramaturg ist für sie kein Künstler. Auf die Frage „Du greifst ein?“ antwortet Constanze Schellow mit einer Gegenfrage: Für welchen Künstler? In welchen Prozess? Denn das Eingreifen sei von vielen Faktoren abhängig: vom Format, Zeitrahmen, Zeitpunkt der Beteiligung etc.. Zunächst müsse man herausfinden, was jeweils vonnöten ist, um den Prozess angemessen unterstützen zu können. Interessant findet sie die Unterscheidung zwischen den Verfahrensweisen eines Mentors, Experten, Supervisors oder Coachs und denen eines Dramaturgen. Als eine fragile wie auch luxuriöse Situation beschreibt sie die Beobachtung, das junge Künstler in der Ausbildung Mentorenstunden zur Verfügung gestellt bekommen und so von Beginn lernen, jemanden mit einer größeren Erfahrung in den Arbeitsprozess einzubeziehen.

Henrike Kollmar stellt ein Programm für junge Choreografen am tanzhaus nrw vor, in dessen Rahmen sie Dramaturgen einladen, um miteinander zu arbeiten. Choreografen können sich dafür um eine Mitarbeit bewerben. Jedoch verwendet sie für dieses Angebot eher die Bezeichnung des Coachings statt Dramaturgie, da es in dieser Arbeitsbeziehung vor allem darum geht, in der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit Impulse und Feedback zu geben. Eine jeweilige Unterstützung durch das tanzhaus nrw berücksichtigt jedoch immer erst die Konstellationen und Möglichkeiten, die sich innerhalb der künstlerischen Projektarbeit ergeben.

Guy Cools bietet Künstlern sogenannte Werkzeuge (tools) an, um eine künstlerische Sprache und Strukturen zu entwickeln. Oft dienen diese „tools“ dazu, den eigenen Prozess zu reflektieren, diesen zu transformieren oder das entstehende Produkt zu verändern. Er unterstützt den Choreografen in jeder Hinsicht und versucht dabei so wenig wie möglich Kritik am Material zu üben. Grundlage der Zusammenarbeit ist für Cools eine enge persönliche und/oder professionelle Verbindung. Auf die Frage, ob Dramaturgie unterrichtet werden kann, antwortet er mit einem Zitat von Marianne van Kerkhoven: „Dramaturgie ist dieser riesige Rucksack voller nützlicher und unnützer Informationen.“ Und er verweist auf die Möglichkeit, erforschte Strategien weiterzuvermitteln.

Auch Freya Vass-Rhee betont: „Unterschiedliche Regisseure brauchen unterschiedliche Formen der Zusammenarbeit.“ Doch scheinen nicht alle Dramaturgen dieser Ansicht zu sein. So kam es etwa zur Auseinandersetzung mit einem Dramaturgen, der Vass-Rhee 2011 nach einer Aufführung ansprach und zu ihrer Anwesenheit bei den Proben befragte. Auf seine Kritik an ihrer ständigen Präsenz, die es unmöglich mache, die Aufgabe als „Auge von Außen“ wahrzunehmen, reagierte Vass-Rhee erstaunt: „Auge von Außen – von welcher Entfernung sprechen wir?“

II. Tanzdramaturgie als kreative und somatische Praxis

In dem Workshop ‚Tanzdramaturgie als kreative und somatische Praxis‘ sprach Guy Cools über seine Erfahrungen und Erkenntnisse als Tanzdramaturg. Sein professioneller Werdegang ist eng mit der Entwicklung der Theater- und Tanzlandschaft in Belgien in den 1980er Jahren verbunden. Er begann als Kritiker über Tanz zu schreiben, nicht um zu bewerten, sondern um mehr zu wissen: „Wie machen sie das?“. Motivation für seine Auseinandersetzung mit dem Tanz war es also, dem kreativen Prozess so nah wie möglich zu sein. Er bezeichnet sich als „körperlicher Dramaturg“, der so viel Zeit wie möglich im Probenprozess anwesend sein möchte, um zuzuhören und herauszufinden, was Tänzer in ihrer physischen Praxis untersuchen. Dabei möchte er selbst möglichst vergessen werden: „Am Anfang bin ich sehr präsent, in der Mitte entferne ich mich und am Ende komme ich dann wieder zurück.“ Er agiert als „sleepy dramaturge“, als stiller Zeuge und Beobachter, der erinnert statt zu beurteilen, der keine Notizen macht, sondern sich als Dialogpartner des Choreografen (nicht des Teams) oder als Moderator einbringt.

Über die Jahre entwickelte Cools ein Workshop-Modell für Choreografen, „Tools, um den kreativen Prozess zu reflektieren“, das er in drei praktischen Übungen vorstellte. Die erste Übung sei hier stellvertretend umrissen: Basierend auf dem Yoga Nidra (Sleepy Yoga), einer Schlafmeditation des Yoga, die auf völlige Entspannung bei klarem Bewusstsein zielt, sucht er durch bewusstes Ein- und Ausatmen die vier Elemente Erde, Wasser, Feuer Luft zu denken und Bilder und Erinnerungen der vergangenen Woche wachzurufen. Das auf diese Weise generierte autobiografische Material wird dann artikuliert. Laut Cools geht es im künstlerischen Prozess vor allem darum, intuitives Wissen in Erfahrung zu bringen und dieses dann zu benennen: „Wie findet man seine eigene Sprache?“ Um diesen Prozess zu unterstützen, entwickelte er u.a. folgendes Schema:

	Luft	
	Intuition	
Wasser		Feuer
Wahrnehmung		Artikulation
	Erde	
	Erfahrung	

III. Gespräche zur Dramaturgie: Freya Vass-Rhee, William Forsythe und David Kern

‚Gespräche zur Dramaturgie‘ fanden auch zwischen Choreografen und ihren Dramaturgen statt. So sprachen Freya Vass-Rhee, William Forsythe und der Tänzer David Kern über die dramaturgische Ensemble-Praxis der Forsythe Company. Gerne hätte Vass-Rhee auch die gesamte Company mit einer sechsstündigen Demonstration eingeladen, um den Arbeitsansatz des „Ensembles aus 18 Dramaturgen“ zu verdeutlichen. Denn Charakteristikum der Arbeit der Forsythe Company ist eine dezentrale Praxis, ein ständiges Entstehen und Miteinander-Teilen neuer Formen, Ideen oder Strukturen, das durch unterschiedliche Stile, Reaktions- und Denkvermögen der engagierten Companymitglieder stimuliert wird.

„Ich habe eine Gruppe von Komödianten, die Tanzen können“, sagt Forsythe. Normalerweise würden sie 80% der Zeit, über die vielfältigen Beiträge, Angebote und Diskussionen lachen, die zu einem hohen Anteil die Arbeit entstehen lassen. Interessant wird für ihn der Moment, wenn eine Idee sich in der Arbeit mit der Company vermischt und sich dort komplett verändert, wenn sich daraus etwas anderes entwickelt. „Meine Version von dem, was es ist, ist vielleicht nicht so interessant.“ Aber das kollektive Vermischen von Ideen ist ihm wichtig. Kern interveniert: „Er ist der Boss. Ich habe herauszufinden, es so zu machen, was er sagt, auch wenn ich weiß, dass er das so nicht will.“ Wie das gelingt, erklärt er mit einem Zitat von Jean-Luc Godard: „Die Verbindung muss eine entfernte, aber die richtige sein.“

Zu den Arbeitsprinzipien der Company zählen:

Kompositorisch auf allen Ebenen zu denken.

Der Prozess geht auf der Bühne weiter. Dieser besteht aus einem ständigen Sammeln und Übertragen von Material.

Die meisten Shows haben keine feste Struktur.

Die Dauer ist nicht fixiert, aber man weiß, was als nächstes kommt.

„YouTube ist sehr wichtig und das Pingpong-Prinzip.“

Nicht alle Dramaturgie kann verbalisiert werden, oft wird sie gespürt und nicht sprachlich verfasst.

Es ist wichtig mit der Arbeit Geduld zu haben.

Eine Show wird über Jahre verändert. Sie ist niemals wichtiger als die Performer selbst. Es ist kein „Ding“, sie verändert sich, so wie sich Menschen verändern, als Teil des Lebens.

Wie formuliert es Forsythe: „Unsere Arbeit ist nicht reibungsfrei.“

IV. Gespräche zur Dramaturgie: Reggie Wilsons und Susan Manning

Reggie Wilsons Fist & Heel Performance Group wurde 1989 gegründet und ist in Brooklyn ansässig. Sein Tanzstil verbindet spirituelle und weltliche Traditionen der afrikanischen Diaspora mit postmodernen Elementen, den er als "post-African/Neo-HooDoo Modern dance" bezeichnet.

Mit der Tanzwissenschaftlerin Susan Manning, die für seine neue Produktion ‚(project) Moseses Project‘ (Premiere Herbst 2013) zum ersten Mal als Dramaturgin arbeitet, sprach Wilson über ihre Zusammenarbeit. Beide verbindet ein ethnografischer Arbeitsansatz, demzufolge Manning Wilsons Choreografie als „Arbeit, die der Geschichte etwas erwidert“ bzw. „kulturelle Arbeit, die in der Lage ist, Fragen zu stellen“ bezeichnet. Wilsons neue Produktion untersucht und befragt Beziehungen zwischen Führer- und Gefolgschaft sowie die Auswirkungen von Zuwanderung auf Glauben und Gewohnheiten.

Nachdem Manning sich in ihrer Forschung u.a. mit der Beziehung zwischen schwarzen und weißen Choreografen befasst hatte, stieß sie 2003 auf die Arbeit Wilsons, der sie an der Trennung zwischen afrikanischem und postmodernem Tanz zweifeln ließ. Wilson wiederum erwähnt, dass er sich oft von der voreingenommenen Haltung der Zuschauer eingeengt fühlt. Insbesondere die Arbeit mit schwarzen Tänzern provoziere beim Publikum häufig einen stereotypen Blick, der einen direkten Bezug zur Choreografie verstellt. Insofern treibt ihn die Frage um, wie diese Art zu lesen (bzw. gelesen zu werden) verändert werden kann. Hier teilen beide ihr Anliegen, stereotype und überkommene Definitionsmuster im Tanz zu überwinden und neue Lesarten zu ermöglichen. Somit liegt Mannings Aufgabe als Dramaturgin, neben der Recherche, dem Anlegen einer Materialsammlung, dem Erstellen einer Forschungswebsite (die außerdem Probenmemos für alle Projektmitarbeiter enthält) auch in der Dokumentation des Projekts, die mit einer anschließenden Veröffentlichung endet.

V. About Mentoring

Im Vorfeld des Kongresses entschied sich Jonathan Burrows dazu, das Thema seines Beitrages zu ändern und über Verfahren des Mentorings zu sprechen. Hierfür stellte er zwei von Chrysa Parkinson und ihm geschriebene Texte ‚About Mentoring‘ vor, die ursprünglich für ein Symposium im Rahmen des ‚What Matters‘ Festival in London April 2013 entstanden waren. Die in diesen Texten aufgeführten Themen und Fragen zur aktuellen Entwicklung des Mentorings, bildeten die Grundlage für Gespräche in kleineren Gruppen, deren Topics wiederum für alle zusammengefasst wurden. Ziel der Lesung und Diskussion war es in erster Linie, Erfahrungen und Ideen auszutauschen, die Position des Mentors gegenüber Künstlern sowie seine Rolle für einladende Institutionen oder Organisationen zu betrachten und zu stärken – denn Burrows ist der Ansicht, dass die Konjunktur des Mentorings in der Tanzausbildung in erster Linie finanziell motiviert ist: „Möchte der Künstler überhaupt einen Mentor, oder bin ich als Mentor lediglich die Voraussetzung für dessen Finanzierung? Junge Künstler haben sich auch an einen gewissen Grad von Aufmerksamkeit gewöhnt, das ist Teil der neuen Dienstleistungsökonomie in der Ausbildung.“

Wichtig sei es daher, das Verhältnis zwischen Mentor und Mentee nicht als selbstverständlich hinzunehmen: „Wie stellen wir sicher, dass dieser heikle Austausch ein Privileg bleibt und nie zu einer beruflichen Selbstverständlichkeit wird?“

Eine grundlegende Definition des Mentors ist die des Beraters. So beginnt auch Parkinson ihren Text mit einem Verweis auf dessen Namensherkunft: in der griechischen Mythologie ist Mentor ein Freund Odysseus und Berater von dessen Sohn Telemachos.

Eine Mentorenschaft bietet ein Forum an, in dem spezifische Fragen gestellt werden können, um einen Austausch zu ermöglichen, welcher wiederum Ratschläge erlaubt. Sie kann Reibung und Konzentration erzeugen, Täuschungen oder Ablenkungen bewirken. Betont wurde auch, was ein Mentor nicht ist: Maskottchen, Markenname, Trainer, Medium, Spiegel, Psychologe. Im besten Fall wirkt der

Mentor transformierend auf die Arbeit, in dem er zwischen Erwartungen von „Außen“ und den Produktionsergebnissen vermittelt sowie die Formfindung stärkt. Doch was passiert, wenn dieser positive Einfluss zu einer Art Abhängigkeit führt? Wie kann sich ein Mentor davon abgrenzen, um nicht automatisch zu einem Garantiefaktor zu werden? Was befähigt jemanden, Mentor zu sein? Was befähigt einen Experten, zu beraten?

Burrows und Parkinson stellen diese Fragen immer mit der Absicht, eine unabhängige künstlerische Entwicklung zu ermöglichen, entstehende Allianzen selbst zu bestimmen und nicht von diesen vereinbart oder instrumentalisiert zu werden.