

Artikulation als Ausdruck von Körperlichkeit und Medialität

Eine qualitative Studie zum Kompositionshandeln
von Choreograf/-innen

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie

genehmigt durch die
Fakultät für Humanwissenschaften
der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg

von Diplom-Tanzpädagogin Peggy Meyer-Hansel, geb. Meyer

geb. am 15.Mai 1974 in Karl-Marx-Stadt

1. Gutachter: Prof. Dr. Winfried Marotzki
2. Gutachterin: Prof. Dr. Maria Nühlen

Eingereicht am 21.März 2017

Verteidigung der Dissertation am 05.Juli 2017

Inhalt

1 Einleitung	7
2 Theoretische Rahmung	
2.1 Der Körper als Ausgangsort für menschliche Artikulationsformen	12
2.1.1 Die Positionierung eines Körperbegriffs im wissenschaftlichen Diskurs.....	12
2.1.2 Der Körper als Sozialisationsort	14
2.1.3 Kritische soziologische Positionen	19
2.1.4 Die Betrachtung des Körpers in der Tanzwissenschaft	23
2.1.5 Zusammenfassung	27
2.1.6 Maurice Merleau-Ponty: Das leiblich begründete Weltverhältnis des Menschen ...	29
2.1.6.1 Die Sinngebundenheit des menschlichen Leibes	29
2.1.6.2 Die Entfaltung des bewussten Subjekts durch Wahrnehmungsakte	31
2.1.6.3 Leben im Modus der Zwischenleiblichkeit	34
2.1.6.4 Kulturelle Teilhabe und Perspektivwechsel	36
2.1.6.5 Die Essenz der Körpertheorie Merleau-Pontys	38
2.1.7 Helmuth Plessner: Die exzentrische Existenz des Menschen	39
2.1.7.1 Der Doppelaspekt als eine Verkörperung im Grenzverhalten	41
2.1.7.2 Dreifach charakterisierbare Positionalität	44
2.1.7.3 Exzentrizität als dreistelliges Verhältnis von Körper, Leib und Person	49
2.1.8 Resümee: Verbindung und Differenz der verschiedenen Körpertheorien	52
2.2 Artikulation als kulturerzeugendes medienanthropologisches Prinzip	54
2.2.1 Ernst Cassirer: Theorie der symbolischen Prägnanz	58
2.2.1.1 Die Welt in Form von Zeichen und Symbolen	59
2.2.1.2 Wie entsteht Symbolik?	61
2.2.1.3 Inkorporierung von Symbolik und Kultur	63
2.2.2 Matthias Jung: Artikulation ist eine (qualitative) Erfahrungsexplikation	65
2.2.3 Oswald Schwemmer: Artikulationen sind strukturierte Symbolgestalten	69
2.2.3.1 Materialität als formgebender Strukturaspekt	69
2.2.3.2 Interaktive Strukturierungsdynamiken	71
2.2.3.3 Symbolische Artikulationen	73

2.2.3.4 Die spezifische Aufgabe der Kunst	74
2.2.4 Benjamin Jörissen: Einschreibungsoptionen durch Objekte	76
2.3 Zusammenfassung	81

3 Methodisches Design

3.1 Erkenntnisinteresse und methodische Einordnung	83
3.1.1 Entwicklung der Forschungsfrage	83
3.1.2 Auswahl der Grounded Theory Methode	87
3.2 Datenerhebungsverfahren	91
3.2.1 Wahl der Datenerhebungsmethode	91
3.2.2 Entwicklung des Interviewleitfadens	92
3.2.3 Gestaltung des Feldzugangs, Interviewsituation und Theoretical Sampling	96
3.3 Datenauswertungsverfahren	100
3.3.1 Wahl der Methode der Datenanalyse	100
3.3.1.1 Entscheidung für Transkriptionsregeln	100
3.3.1.2 Datenauswertung mit einem Kodierungsverfahren	102
3.4 Die Darstellung des Datenmaterials und der empirischen Ergebnisse	113

4 Porträtkapitel

4.1 Fallporträt Marius: „Ihr seid ein Sprachrohr für die Bewegung.“	115
4.1.1 Expertenzugang und Kontextwissen	115
4.1.2 Berufsbiografischer Weg: Lebensraumerweiternde Wege in die Kunst	118
4.1.3 Prägungserfahrungen: Die Etablierung eines Tänzerhabitus	122
4.1.4 Tanzphilosophie: Ein kulturell geprägter Tanzbegriff	125
4.1.5 Körperkonzept: Der Körper als Arbeitsinstrument des Tänzers	128
4.1.6 Kompositorische Arbeitsweise: Komponieren im Baustein-Prinzip	132
4.2 Fallporträt Hanna: „Körpergeschichten. Was erzählt der Körper?“	139
4.2.1 Expertenzugang und Kontextwissen	139
4.2.2 Berufsbiografischer Weg: Die Erfahrung von essenziellen Bewegungsmomenten	141
4.2.3 Prägungserfahrungen: Zugang zu unkonventionellen Tanzformen	145
4.2.4 Tanzphilosophie: Tanz als genussvoller Ausdruck des Lebens	148
4.2.5 Körperkonzept: Ganzheitliche Körpergeschichten	150

4.2.6 Kompositorische Arbeitsweise: Eine Dramaturgie mit Vermischungsstrategien ...	155
4.3 Fallporträt Kordula: „Tanz und Bewegung und Körper [ist] für mich ein Mittel, die Welt, mich und andere Menschen auch zu verstehen.“	162
4.3.1 Expertenzugang und Kontextwissen	162
4.3.2 Berufsbiografischer Weg: Eine Professionsnotwendigkeit etabliert sich	164
4.3.3 Prägungserfahrungen: Infizierung mit dem Tanztheatervirus	172
4.3.4 Tanzphilosophie: Artikulation von inneren Beweggründen	180
4.3.5 Körperkonzept: „Meine erste Sprache ist Körper.“	182
4.3.6 Kompositorische Arbeitsweise: Die Suche nach dem Handlungsmotiv	185
5 Mustertextik und Theoriebildung	
5 Modell zeitgenössisch-tänzerischer Artikulationsmuster	193
5.1 Einleitung	193
5.1.1 Die strukturelle Logik eines Kompositionsprozesses	194
5.1.2 Darstellung der Explikationskategorien als zweite Ergebnisebene	198
5.2 Schlüsselkategorie Körperkonzept	200
5.2.1 Konzept der instrumentellen Rahmung	200
5.2.2 Konzept der ganzheitlichen Zentrierung	205
5.2.3 Konzept eines zwischenleiblichen Modus	208
5.3 Kategorie Kompositionale Orientierung	211
5.3.1 Kompositionale Orientierung A: Formartikulation	211
5.3.2 Kompositionale Orientierung B: Themenexplikation	216
5.3.3 Kompositionale Orientierung C: Selbstexplikation	221
5.4 Kategorie Kompositionshandeln	224
5.4.1 Kompositionshandeln I	225
5.4.1.1 Prozesslogik und Prozessdynamik	225
5.4.1.2 Formbildungsverhältnisse	230
5.4.2 Kompositionshandeln II	234
5.4.2.1 Prozesslogik und Prozessdynamik	234
5.4.2.2 Formbildungsverhältnisse	239
5.4.3 Kompositionshandeln III	243
5.4.3.1 Prozesslogik und Prozessdynamik	243
5.4.3.2 Formbildungsverhältnisse	247

5.5 Die Explikation von drei Artikulationsmustern als Forschungsresümee	249
5.5.1 Kulturell-normatives Artikulationsmuster	252
5.5.1.1 Formgestalt: Nonverbal-tänzerische Formkonstitution	252
5.5.1.2 Reflexionsfigur <i>Bestimmtheit</i>	253
5.5.2 Experimentell-zeitgenössisches Artikulationsmuster	256
5.5.2.1 Formgestalt: Mehrmedial-thematische Bildkonstitution	256
5.5.2.2 Reflexionsfigur <i>Unbestimmtheit I</i>	256
5.5.3 Reflexiv-symbolisches Artikulationsmuster	259
5.5.3.1 Formgestalt: Tänzerisch-mediale Identitätskonstitution	259
5.5.3.2 Reflexionsfigur <i>Unbestimmtheit II</i>	260
Modell der drei Artikulationsmuster	263
6 Ausblick	265
Abbildungsverzeichnis	270
Literaturverzeichnis	271
Lebenslauf (Stand: Datum der Veröffentlichung: November 2017)	282
Anhang: Transkripte der Expert/-inneninterviews	283

1 Einleitung

Der Tanz als Kulturmedium hat in den letzten fünfzehn Jahren zunehmend an Aufmerksamkeit erlangt. Er hat sich einen Zugang eröffnet zu neuen Arbeitsfeldern im Anwendungsbereich von Kulturpädagogik und kultureller Bildung, wodurch sich eine Neuausrichtung des Tanzes vollziehen konnte. Dies wiederum hatte zur Folge, dass unterschiedliche pädagogische, gestalterische und performative Formate entwickelt wurden, um auf vielfältige kulturpädagogische Bereiche und Bedürfnislagen reagieren zu können. Der Tanz wurde einer breiten Öffentlichkeit als Teil der (Freien) Kulturszene wahrnehmbar und zugänglich. Als Kreativer Tanz, Tanztheater, Ausdruckstanz, Contemporary, Zeitgenössischer Tanz oder Performativer Tanz kommt das Medium für pädagogische, kreative, künstlerische und ästhetische Angebote in Kitas, Schulen, außerschulischen Bildungseinrichtungen und Institutionen der Soziokultur zum Einsatz. Der Tanz wird zum Selbsterfahrungsangebot für verschiedene Zielgruppen, greift im Format des Disability Dance den Diversitäts- und Inklusionscharakter in besonderer Weise auf und widmet sich Bewegungsspezifisch der Genderthematik. Die Liste der Möglichkeiten einer Tanzimplementierung in kulturpädagogischen Handlungsfeldern ließe sich noch unendlich fortsetzen und beansprucht an dieser Stelle keine Vollständigkeit. Als Theorem lässt sich formulieren, dass sich die Vielfalt und Heterogenität der Kulturpädagogik direkt in den entwickelten Tanzformaten und verwendeten Tanz- und Bewegungsstilen widerspiegelt. Als vereinheitlichendes Merkmal zielen alle Formate darauf ab, ein Erleben von Bewegungslust und Selbstwirksamkeit zu erzeugen. Die Selbstwirksamkeit vollzieht sich auf mehreren Ebenen als ein sinnliches Erlebnis (Ich spüre mich.), als ein sozial-gemeinschaftliches Erlebnis (Ich bin mit jemandem im bewegten Kontakt.) und als ein gestalterisches Schaffenserlebnis (Ich kreierte eine Bewegungshandlung.). Mayer (2004) verweist darauf, dass die Arbeit mit Bewegung und Tanz in der Kulturpädagogik spezifische Ziele verfolgt, die an der Basis des Menschseins und der menschlichen Existenz ansetzen. (vgl. ebd.: 204f.) Der Tanz ermöglicht den Tanzaktiven mit sich selbst in Kontakt zu kommen und eine intensive Auseinandersetzung mit sich und seiner Umwelt zu erfahren. Damit – so lässt sich vermuten – stellt das Medium Möglichkeiten zur Persönlichkeitsentwicklung bereit und initiiert Subjektivierungsprozesse. Die Vielfalt der aufgezählten Tanzformate lässt sich unter dem Begriff des *Zeitgenössischen Tanzes* subsumieren, was im Umkehrschluss bedeutet, dass der Zeitgenössische Tanz selbst als plural und heterogen eingeschätzt werden kann. Diese Wahrnehmung des Feldes bildet auch die wissenschaftliche Literatur ab. Es wurden mehrfach empirische Begleitforschungen von

Tanzunterricht an Schulen im Rahmen der kulturellen Bildungsarbeit durchgeführt. (vgl. Müller/Schneeweis 2006, Foik 2008, Widmer 2008, BV Tanz in Schulen e.V. 2009, Kessel/Müller/Kosubek/Barz 2011, Behrens 2012, Volk 2014, Merz 2017) Ebenso existieren viele publizierte Erfahrungsberichte zum Tanzstil und der Arbeitsweise einzelner Tanzakteure und Choreograf/-innen aus dem Bereich der Kulturen Bildung wie auch der Freien Kulturszene. (vgl. Siegmund 2004, Siegmund 2006, Husemann 2009, Carley 2010, Diehl/Lampert 2011, Maldoom/Carley 2011) Ein grundlegendes und differenziertes Wissen über – vor allem gestalterische Prozesse – kann die wissenschaftliche Literatur derzeit jedoch nicht liefern. Dies stellt eine Forschungslücke dar. Vor allem ein Wissen über den Gegenstandsbereich der Tanzgestaltung wäre wünschenswert und gewinnbringend, da – wie schon benannt – bei gestalterischen Aktivitäten ein hohes Maß an Selbstwirksamkeit erzeugt wird, was Bildungs- und Subjektivierungsprozesse vermuten lässt. Um diese Prozesse besser nutzen und curricular beständig verankern zu können, braucht es eine normative Vorstellung von Tanzaktivitäten. Ein weiteres Argument für eine (empirisch begründete) Wissensgenerierung und -sicherung stellt die Möglichkeit dar, den Tanz als Bildungsmedium identifizieren und somit in angemessenen Bildungsarrangements etablieren zu können. Es muss also zunächst geklärt werden, wie sich der Tanz – vor allem in selbstwirksamkeitsaktiven, komplexen, gestalterischen Kontexten – darstellt, um eine empirisch begründete, verallgemeinernde Aussage über das Medium treffen zu können. Vor diesem sensibilisierenden Hintergrund wurde das Forschungsinteresse formuliert.

Die vorliegende Forschungsarbeit ist als qualitativ-empirische Studie angelegt und widmet sich der Betrachtung in einem kulturellen und medialen Bereich im Tanz. Im Zentrum des Forschungsinteresses stehen *Kompositionsprozesse im Zeitgenössischen Tanz*, wie sie bei der Entstehung von Tanzstücken, beim Choreografieren und beim Komponieren auftreten. In den Kompositionsprozessen vollzieht sich ein komplexes, gestalterisches Tanzhandeln – ein Artikulieren in Tanz. Die empirische Forschungsarbeit will Erkenntnisse darüber liefern, was Choreograf/-innen vermitteln und auf welche Art und Weise sie ihren Gestaltungswunsch (Artikulationsverhalten) über den Verlauf eines Kompositionsprozesses tänzerisch-medial entfalten. Damit rückt der Umgang mit dem Begriff der *Artikulation* ins Zentrum und stellt eine zentrale Fokussierungsebene für die Forschung dar. Ein weiteres Anliegen der vorliegenden Arbeit ist es also, verschiedene theoretische Perspektiven auf den Artikulationsbegriff vorzustellen, um damit empirische Ergebnisse aus dem Forschungsfeld interpretieren zu können.

Artikulation lässt sich grundlegend in zwei – scheinbar verschiedene – Richtungen denken. Zum einen stellt sich das Phänomen als eine Ausdrucks- und Mitteilungsnotwendigkeit des Menschen dar, die sich auf der Grundlage seiner körperlichen Existenz (in der Welt) ergibt. Als solche erscheint Artikulation lebensnotwendig und als-gar-nicht-anders-möglich für ein Individuum.

In einer zweiten Perspektive spricht man aber auch von Artikulation, wenn ein mediales Produkt gemeint ist. Jörissen skizziert in dem Aufsatz „Anthropologien der Medialität“ (2012) drei Interpretationsperspektiven in Bezug auf einen Artikulationsbegriff. Er versteht Artikulation erstens als sichtbare kulturelle Formation von gemeinschaftlichem Dasein und Vergesellschaftung, zweitens als Erscheinungsweise von Medialität und drittens als Explikations- und Subjektivationsform von Individuen auf der Grundlage ihrer körperlich-materialen Existenz. (vgl. Jörissen 2012: 61f.) Für Jörissen stellen sich die drei Perspektiven in einem Zusammenhang und Bezug aufeinander dar. Für die theoretische Fundierung der vorliegenden Forschungsarbeit wird eine Zwei-Perspektiven-Strategie verfolgt. Es wird davon ausgegangen, dass sich kulturelle Artikulationsformen als Ausdruck von Sozialisation und Gemeinschaft auf der Basis der körperlich bedingten Explikationsnotwendigkeit von Individuen vollziehen. Sie stellen sich als eine nach außen hin sichtbare Erscheinungsweise von menschlichem und sozialem Miteinander auf der Grundlage ihrer individuellen (körperlichen) Identität dar. Gleichzeitig enthalten die kulturellen Artikulationsformen immer auch den Aspekt der Medialität. Da in der vorliegenden Forschungsarbeit das artikulatorische Handeln von Choreograf/-innen im Fokus der Wissensgenerierung steht wird eingeschätzt, dass die Perspektiven der Medialität und des individuellen Explikationsvollzuges eine theoretische Sensibilisierung für das Phänomen Artikulation unterstützen und einen Anschluss an die Forschungsergebnisse möglich machen.

Die Strukturierung des Theoriekapitels wirft die berechtigte Frage auf, warum in eine theoretische Perspektive auf mediale Produkte – wie Choreografien und Tanzstücke – eingeführt wird, wenn im Betrachtungsfeld das artikulatorische Handeln von Akteur/-innen steht. Da sich in den Artikulationsprodukten ein bereits vollzogenes Artikulationshandeln von Akteur/-innen als Ausdruck und Mitteilung von **Etwas** nachweisen und ablesen lässt, verweisen vor allem die medialen Produkte auf eine Verbindung zwischen beiden Perspektiven. Es kann davon ausgegangen werden, dass eine Verbindung zwischen dem medialen Artikulationsprodukt und dem artikulatorischen Handeln der Choreograf/-innen in Bezug zueinander stehen. Dieser Umstand wird auch im Sprachverständnis deutlich. Wenn

man von Artikulation spricht, *kann* sowohl der Prozess *wie* das Produkt gemeint sein. Ein Angebot zur Auflösung des Perspektivendualismus kann, mit Rekurs auf Jörissen, über eine differenzierte Betrachtungsweise der Begriffe *Körperlichkeit* (von Menschen) und *Medialität* (von Artikulationsprodukten) möglich werden. (vgl. Jörissen 2012: 58) Jörissen definiert beide Begriffe, Körperlichkeit und Medialität, als (anthropologische) „Kernkonzepte“ (ebd.). Die beiden Begriffe erweisen sich für die vorliegende Forschungsarbeit als zentral, da die Körperlichkeit und das körperliche Verständnis von Choreograf/-innen in besonderem Maße ihr tänzerisches Artikulationshandeln in einem medial arrangierten Produktionsablauf beeinflusst und durch eine individuelle Handhabung das äußere Erscheinungsbild der medial vermittelten Tanzprodukte kennzeichnet. „Nicht die Ausdrucksform kann apriori (!) sein, ebenso wenig wie es der Inhalt ist, sondern allein die [nur an Hand (!) exzeptioneller Beispiele bloßgelegte! (!)] Art und Weise, wie zu einem Inhalt seine „Form“ gefunden wird.“ (Plessner, Stufen: 323)

Der Fokus der Forschungsarbeit liegt auf der Untersuchung von kompositorischen Prozessen, um neues Wissen darüber zu generieren. Die Definition von Artikulation als Kernkonzept unter Rekurs auf die Begriffe Körperlichkeit und Medialität hat sich dabei als sinnvolle und logische Strategie für die Strukturierung eines theoretischen Rahmens etabliert, welcher für das Thema sensibilisieren möchte und eine theoretische Verständnisgrundlage für die empirischen Ergebnisse liefern soll.

Die Forschungsarbeit ist als explorative Studie angelegt und die vorliegende Niederschrift gibt Auskunft über den Verlauf der Arbeit. Die Niederschrift ist über sechs Kapitel aufgebaut. Sie wird eröffnet mit einer Einleitung (1). In Kapitel 2 wird der theoretische Rahmen vorgestellt. Das, für Forschungspublikationen typische, Theoriekapitel dient der Exploration eines Referenzrahmens. Es wird eine grundlegende theoretische Einordnung der Forschungsarbeit im (Wissenschafts-)Bereich der Medientheorie und Medienbildung vorgenommen. Darüber hinaus bereitet das Theoriekapitel die spätere Generierung des (empirisch gewonnenen) Deutungswissens vor. Es werden verschiedene Perspektiven auf den Kernbegriff *Artikulation* vorgestellt. Das Kapitel 2 ist in zwei Unterkapitel unterteilt, welche Ausdruck der unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen und Sichtweisen auf den Begriff Artikulation sind – als Körperlichkeit und als Medialität.

In Kapitel 3 wird die Exploration und Erläuterung des gesamten Forschungsprozessablaufes vorgenommen. Das Kapitel liefert Informationen über das ausgewählte Forschungsdesign, die Datenerhebungsmethode und das Auswertungsverfahren. Ebenso wird in diesem Kapitel die

Motivation für das Forschungsvorhaben differenziert dargestellt und das Erkenntnisinteresse exploriert.

Das Kapitel 4 stellt das Porträtkapitel dar. Anhand von drei ausgewählten Eckfällen werden der berufliche Werdegang und Prägungserlebnisse, die die Akteur/-innen während ihrer Ausbildungszeit erfahren haben, rekonstruiert. Es wird das Verständnis der Akteur/-innen über das Medium Tanz vorgestellt, woraus sich eine erste Interpretation ihrer Sicht auf den (Tänzer-)Körper ergibt. Über eine Rekonstruktion und Darstellung der – im Interview beispielhaft benannten – Arbeitsprozessabläufe werden abschließend verschiedene Ausprägungen vorgestellt, die letztlich auf die darstellerische Vielfalt des Artikulationsmediums Tanz verweisen. Die Präsentation der Eckfälle stellt Datenmaterial der Ergebnissebene 1 vor. Die Präsentation erfolgt anhand einer ersten Kategorienexploration, die im Zuge des Kodierprozesses aufgestellt wurden.

Das Kapitel 5 stellt die empirischen Ergebnisse vor und nimmt über den Arbeitsschritt der Interpretation eine Theoretisierung vor. Auf der Grundlage von vier Kategorien wird das artikulatorische, kompositorische Handeln von Choreograf/-innen des zeitgenössischen Tanzes benannt und der Zusammenhang zwischen dem tänzerischen Verständnis, ihrer Sicht auf den (Tänzer-)Körper und der Handhabung ihrer Perspektiven und Orientierungen im Kompositionsprozess exploriert. In bilanzierender Form werden Reflexions- und Bildungspotentiale dargestellt und den verschiedenen Handlungstypen zugeordnet. Die Ergebnisse der Forschungsarbeit münden in der Explikation von drei Artikulationsmustern.

Den Abschluss der Niederschrift bildet Kapitel 6. Es erfüllt die Aufgaben, den gesamten Forschungsprozess zusammenzufassen und einen Ausblick anzubieten. Die Ergebnisse werden mit den sensibilisierenden Fragen, die sich am Beginn des Forschungsprozesses aus Beobachtungen ergaben, konfrontiert, reflektiert und diskutiert. Es wird herausgearbeitet, wodurch und in welcher Form während eines kompositorischen Handelns Bildungsprozesse vollzogen werden und inwiefern sie sich als Subjektivierungsprozesse darstellen. Das Kapitel liefert eine Einschätzung über den weiteren Nutzen und eine mögliche Integration der Forschungserkenntnisse in angrenzende (universitäre) Wissensbereiche. Es bietet ebenso Empfehlungen für die praktische Anwendung der Forschungserkenntnisse an.

2 Theoretische Rahmung

2.1 Der Körper als Ausgangsort für menschliche Artikulationen

2.1.1 Die Positionierung eines Körperbegriffs im wissenschaftlichen Diskurs

Jörissen bezeichnet in dem Artikel „Anthropologien der Medialität“ (2012) die Körperlichkeit des Menschen als einen (sichtbaren) Aspekt von Artikulationen. Der Körper markiert ein Kernkonzept, worüber sich artikulative Formen und Praktiken realisieren lassen und für Außenstehende nachvollziehbar werden. Als solcher bildet der Körper einen zentralen Gegenstand, der für die Betrachtung aus verschiedenen wissenschaftlichen Blickrichtungen von Interesse ist. Lange galt er hauptsächlich als Forschungsgegenstand der Naturwissenschaften mit der Fokussierung eines singulären und statischen Verständnisses. (vgl. Klein 2004: 131) In den Geisteswissenschaften wurde er zwar frühzeitig als ein Vorhandenes diagnostiziert. Allerdings erhielt der Körper Einschränkungen, indem er in der cartesianischen Denktradition als Teil einer Zweiheit definiert wurde. Der Körper bildet in dieser Denktradition den passiven und untergeordneten Anteil zu einem dominant vorherrschenden Geist als übergeordnete Instanz. Er wird als etwas Abgetrenntes und als das ausführende Instrument begriffen.

In der Philosophie verfolgte man theoretische Ansätze, die den menschlichen Körper in der Tradition Aristoteles als einen beseelten Körper betrachteten. Die Seele wird als die erste Vollendung des Körpers angesehen. Ohne sie wäre er bloß ‚tote‘ Materie. In einer verkürzten Darstellung der Seelenlehre von Aristoteles kann man skizzieren, dass in der triangulären Auffassung von Körper, Geist und Seele von der Seele aus Bezug auf den menschlichen Körper genommen wird, „welcher der Möglichkeit nach Leben besitzt“ (Aristoteles 1959: 24, 412a), wenn dieses ihm, von der Seele ausgehend, gegeben wird. Die emotionalen, fühlenden Anteile der Seele werden bei Aristoteles vom Geist, in der uns bekannten Form des Verstandes, ‚koordiniert‘. Es ist ein trianguläres Verständnis, an dessen unterstem Ende der Körper als „Unterlage“ [Zugrundeliegendes] und „Materie“ (ebd.) manifestiert wird und durch eine Seelenimplementierung seine Lebendigkeit erhält.

Viele Theorien, bis in die heutige Zeit, beziehen sich auf die Trennung von Körper und Geist und bauen Theorien und dialektische Verhältnisweisen in Bezug zum Körper darauf auf. Rother (2012) vertritt die Ansicht, dass eine Wendung dieser Auffassung nur über eine Neudefinition des Körperbegriffs zu realisieren sei. Er schlägt eine Begriffsbildung als

„Metaphysik des Körpers“ (ders.: 10) vor. „Mit der Formel ‚Metaphysik des Körpers‘ wird für einen Blick auf den Körper plädiert, der einerseits dekonstruierend hinter eine Philosophie des Leibes zurück- und andererseits über eine Physik des Körpers hinausgeht“ (ebd.). Rother vertritt die Auffassung, dass sich der menschliche Körper über die Sicht auf einen materialen Körper und einen sinnhaften Leib bestimmen lässt, allerdings müssen beide ‚Gegenstände‘ aus den bisher vorherrschenden Diskursfeldern herausgelöst werden. Weder kann der Körper nur aus einer rein naturwissenschaftlichen Perspektive bestimmt und gedacht werden, noch wird dem Leib eine Begriffsbildung gerecht, die sich einzig aus einer dualistischen Gegenüberstellung zu einem Geist oder einer Seele ableiten lässt. Markant wird bei Rother die Auffassung, dass er der Anwesenheit eines Körpers, welche den Leib gleichzeitig mitdenkt, eine konstitutive Dynamik für die Ausbildung eines Ich-Verständnisses beim Menschen zuschreibt. Noch bevor sich ein Mensch seiner selbst bewusst wird, erfährt er sich unmittelbar als sein eigener Körper. Diese Perspektive weist eine Nähe zu der Theorie der Zentrischen Positionalität des Anthropologen Helmuth Plessner (1975) auf. Ebenso lässt sich die Perspektive mit der Auffassung des Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty (1966) über eine Sinngelassenheit des menschlichen Leibes, welche das Weltverhältnis des Menschen als ein leiblich fundiertes begründet, ausarbeiten. Zentral stellt sich bei Rother die Forderung dar, eine Sicht auf den Körper zu entwickeln, in welcher er als Ort der Subjektivierung verstanden wird. Der Körper besitzt aufgrund seiner sinnlichen Existenzweise Fähigkeiten, die sich auf ein Individuum persönlichkeitsbildend und persönlichkeitsgestaltend auswirken. Der sinnhafte Leib wirkt konstitutiv für die Ausbildung des Ich und als solcher wird er zu einem Verbindungsbegriff, der die Überwindung des dualistischen Verständnisses von der menschlichen Existenz ermöglicht.

Der kleine Exkurs in verschiedene körpertheoretische Betrachtungsweisen soll deutlich machen, dass die Hinwendung und Beschäftigung mit dem Gegenstand Körper durch Pluralität und Heterogenität gekennzeichnet ist. Es existiert eine große Vielfalt und Unterschiedlichkeit an Körpertheorien und theoretischen Betrachtungen von ein und demselben Gegenstand. Der Körper wird analytisch in Körper und Leib unterschieden oder in einer dualistischen Verortung zu einem Geist oder einer Seele definiert. Die Pluralität der existierenden Körpertheorien erklärt sich aus der Tradition der einzelnen Wissenschaften. Jede Wissenschaft zeichnet sich durch eine Denktradition aus, die sich auf Grundannahmen, Konzepte und Kernbegriffe stützt, die als Ausgangspunkt für Betrachtungen dienen und eine entsprechende Fragenfokussierung und Perspektivenetablierung nach sich

ziehen. Die Naturwissenschaft interessiert sich vor allem für das Material *Körper*, dessen Struktur, ‚Ausstattung‘ und die dynamische Arbeit der einzelnen Anteile miteinander. Der Körper stellt einen physiologisch und anatomisch bestimmbareren Gegenstand dar. In den Geisteswissenschaften betrachtet man den Körper in einer anthropologischen und phänomenologischen Denktradition als die Basis des menschlichen Seins und nimmt eine analytische Einteilung in Körper und Leib vor. Allerdings unterscheiden sich die Disziplinen in ihrer Herangehensweise an den Gegenstand. Während die Anthropologen vor allem nach dem Verhältnis von Körper und Leib fragen, untersuchen die Phänomenologen die dialektischen Verhältnisse, in welchem der Gegenstand verortet gedacht werden kann. In den Sozial-, Kultur- und Medienwissenschaften wurden auf der Basis von anthropologischen und phänomenologischen Theorien Konzepte etabliert, die eine Sicht auf den Körper als mediale Artikulationsgestalt implizieren. (Schwemmer 2005, Jung 2005, Jörissen 2012, 2015a) Allen Wissensdisziplinen ist eigen, ihn aus der jeweiligen Denktradition heraus fassbar machen zu wollen. Der Körper wird dabei entweder in einen Kontext zu anderen Begriffen wie Identität, Sozialisation, Kommunikation, Handeln und Explikation gesetzt oder als Ort der Wahrnehmung, der Handlung, als Ort der Bilder, der Bewegung und als Wissensort verstanden.

2.1.2 Der Körper als Sozialisationsort

Klein stellt fest, dass in anthropologischen und phänomenologischen Konzepten der Körper „[...] als Basis des menschlichen Seins und als [...] fundamentaler Zugang zur Welt“ (Klein 2004: 134) angesehen wird. Dieser wird in Verbindung mit einem Begriff von Bewegung gesetzt, der sich einmal als „Handlungsmodus“ (ebd.: 132) und in einer weiteren Perspektive als basale Existenzweise des Körpers darstellt. Auf der Basis dieser beiden Perspektiven konnten sich verschiedene Körpertheorien etablieren. Klein verweist auf Gehlen, Plessner, Schmitz und Merleau-Ponty als Vertreter dieser Perspektiven. Die anthropologischen und phänomenologischen Theorien werden markant durch eine Sichtweise, die sich von der bisher vorherrschenden cartesianischen These „vom reinen Geist als reflexives Subjekt“ (ebd.: 140) und Impulsgeber für Handlungen abwendet und eine Perspektive anbietet, die den Menschen als selbstständig handelndes Wesen aufgrund seiner körperlichen Existenz begreift und ihm Handlungs- und Gestaltungsoptionen im Kontakt mit seiner Umwelt zuschreibt, die sich aus

einer leiblich begründeten und körperlich vollzogenen Bewegungsqualität erklären lassen. Der „Körper in Bewegung“ (vgl. dies. passim) nimmt in den anthropologischen und phänomenologischen Konzepten eine zentrale Rolle in Handlungsvollzügen ein und wird als räumliche Bewegung des Körpers sowie Gestik und Mimik gedacht. Die nach außen hin sichtbare und nachvollziehbare Körperbewegung steht in Verbindung und im kommunikativen Austausch mit einer inneren (Körper-)Bewegung, die Klein als „innere Bewegtheit“ (ebd.: 140) bezeichnet. Klein versteht den Modus der ‚inneren Bewegtheit‘ als Ausdruck einer inneren Haltung. Sie zeigt auf, dass sich die Verbindung zwischen einer inneren Haltung von Menschen und der nach außen vermittelten Bewegung im Alltagshandeln widerspiegelt. Die innere Haltung beeinflusst und prägt das körperliche Erscheinungsbild. Als prägenden Faktor in der korrespondierenden Verbindung zwischen der inneren und äußeren Welt benennt sie den sozialen Status von Menschen. Dieser beeinflusst die innere Haltung und führt erst dazu, dass ein Mensch eine bestimmte Haltung oder Position im Leben wie auch in einer äußerlich sichtbaren Bewegungs- und Körperhaltung einnehmen kann. Bewegung wird in dieser Definition als ein „spezifischer Modus der Sinnstiftung“ (ebd.) verstanden. Der soziale Status von Menschen als explizit sichtbare Verkörperung findet sich in vielfältigen alltagssprachlichen Ausdrücken und in Redewendungen von einer ‚aufrechten Person‘, die ‚Position einnimmt‘ und ‚Haltung bewahrt‘ und sich ‚nicht gehen lässt‘ archiviert. Die Bewegung stellt in diesem Sinne das Medium dar, worüber der Mensch seine Welt und Umwelt wahrnimmt, ihr gegenüber tritt und mit ihr einen kommunikativen Austausch vollzieht. Eine Sicht auf Bewegung in dieser Perspektive bezeichnet Klein als einen „sinnhaften Zugang zur Welt“ und als „Sinnproduktion und Sinnverstehen“ (ebd.: f.).

Meyer-Drawe (2002) räumt im Betrachten von Bewegungshandeln dem Leib eine zentrale Rolle ein. Sie bezeichnet den Leib als Verwalter eines „schweigenden Wissens“ (dies.: 10), auf dessen Grundlage der Mensch ‚scheinbar‘ blindlings und unbewusst seinen (Bewegungs-) Alltag bewältigt. Das schweigende Wissen, was häufig auch als Leibwissen bezeichnet wird, kann als eine Durchmischung von inkorporiertem und kinästhetischem¹ Wissen verstanden werden. Mabel Todd (2001), die Begründerin der Ideokinese², verwendet dafür den Ausdruck des denkenden Körpers. Bei Meyer-Drawe findet man auch die Bezeichnung als „implizites

¹ Unter Kinästhesie wird das unbewusste Bewegungsempfinden eines Menschen verstanden. Als Bewegungssinn übernimmt es die (unbewusste) Kontrolle und Steuerung der Körperteile und Bewegungsvollzüge. Die anatomische Grundlage zur Ausbildung des kinästhetischen Empfindens bilden Rezeptoren, die sich in den Gelenken, Muskeln und Sehnen befinden.

² Ideokinese ist eine Methode, die durch imaginative, bildhafte Vorstellungen die Koordination von Bewegungen verbessert.

Wissen“ (Meyer-Drawe 2002: 10). In ihrem Verständnis handelt es sich um eine (Körper-) Wissensform, die durch kulturelle und gesellschaftliche Einschreibungen geprägt ist und das Bewegungshandeln von Menschen beeinflusst und steuert. Sie vertritt die Auffassung, dass in den leiblichen Einschreibungen „Vorurteile“ (ebd.) gespeichert sind, die das kommunikative Handeln von Menschen beeinflussen. Die Vorurteile können als Verhaltensnormen im sozialen Miteinander von Gesellschaften begriffen werden. In dieser Auffassung wird eine Nähe Meyer-Drawes zu poststrukturalistischen und kritischen soziologischen Körpertheorien von Foucault (1975), Bourdieu (1979) und Elias (1976) deutlich. Ein weiteres Indiz für eine poststrukturalistische Nähe birgt die Bezeichnung „Instrumente“ (ebd.), wenn sie von einzelnen Körperteilen und Gliedmaßen spricht. Dennoch lassen sich Meyer-Drawes Perspektiven nicht als sozialwissenschaftlich kritisch einordnen. Zentral stellt sich bei ihr die Auffassung dar, dass Menschen sowohl einen Körper wie einen Leib haben, mit Verweis auf die gesellschaftlichen Einschreibungen, die ein Leib erfährt. Sie markiert ihre Perspektive an zahlreichen Beispielen des gesellschaftlichen Alltags. „Wir sagen z.B., dass jemand etwas auf den Leib geschrieben bekommt und nicht auf seinen Körper. Körperspeise klingt befremdlich, Leib- und Magenspeise nicht. [...] Dagegen sprechen wir von Körpertemperatur und Körpergewicht, [...] von Körpereinsatz und Körperkultur [...].“ (dies.: 10) Alle Beispiele verweisen auf eine unbewusste ‚Trennungspraxis‘. Es sind alltägliche Handlungen und alltagssprachlich archivierte Redewendungen, die Ausdruck einer automatisierten Körper- und Bewegungspraxis sind. Für Meyer-Drawe findet sich in der leiblichen Existenz zugleich eine Verbindung von Menschen zu ihrer Um- und Mitwelt begründet. Allerdings bezeichnet sie diese Verbindung als eine „Auslieferung“ (ebd.) an die Umwelt. Die Auslieferung findet sie vor allem im Modus von Krankheit und Schmerzerfahrung bestätigt. Daher plädiert sie auch für einen Bruch mit einem „Subjekt-Objekt-Schema“ (ebd.), wie es vor allem in der Medizin vorherrscht und der Körper vom Leib getrennt betrachtet wird. Meyer-Drawe weiß, dass beide Gegenstandsbereiche zu einem Ganzen gehören und der Diskurs im Verhandeln der beiden Bereiche besteht. Für sie „bedeuten [Körper und Leib] vielmehr eine abgründige Zweideutigkeit unserer Existenz, die in keiner Ganzheit zu versöhnen ist.“ (ebd.)

Schuhmacher-Chilla (2012) vertritt die Perspektive, dass der Körper gleichzeitig in mehreren Alltagswelten verankert ist und durch diese als verortet in einer Außenwelt, Innenwelt und Sozialwelt strukturiert wird. (vgl. Schuhmacher-Chilla 2012: 200) Die Ausbildung der verschiedenen Existenzebenen basiert auf dem Umgang und den sich daraus ergebenden Erfahrungen des Menschen mit seiner Umwelt. Schuhmacher-Chilla ordnet den Körper als

Grundbegriff ebenfalls der Phänomenologie zu. Sie bezeichnet ihn als „zweifachen Körper“ (ebd.: 199). Der Mensch hat einen Körper und ist zugleich auch dieser. Über den Leib nimmt er seine Umwelt wahr und stellt einen Bezug zu ihr her. In Anlehnung an die Wahrnehmungstheorie Merleau-Pontys, die den Körper als **das** Mittel-zur-Welt zu sein manifestiert, entwickelt Schuhmacher-Chilla die These einer Verwobenheit von Körper und Welt, die sich als „chiasmatische Verschränkung“ (ebd.: 199) von Weltverhältnissen darstellt. „Die chiasmatische Verschränkung von Welt und Subjekt ist im Modus der Leibgebundenheit begründet. Sie ermöglicht es, die Spaltung von Denken und Ich und Körper zu überwinden.“ (ebd.: f.)

Eine ganz andere Lesart bietet sich im Werk Martin Heideggers an. Heidegger geht zwar, wie viele Phänomenologen, davon aus, dass zwischen den Lebenserfahrungen eines Menschen und seiner Leiblichkeit eine konstitutive Verbindung besteht. Allerdings begreift Heidegger die Summe aller Lebenserfahrungen als einen „Zusammenhang von Situationen, die sich durchdringen“ (Heidegger 1987: 210). Espinet verweist darauf, dass der Leib in den Werken Heideggers weitestgehend unbestimmt bleibt und sich als eine Leerstelle darstellt. (vgl. Espinet 2012: 52) Heidegger bezieht sich auf ein Leibverständnis, welches sich mit der griechisch-antiken Auffassung bei Aristoteles konform darstellt. Auch er ist, wie Aristoteles, der Überzeugung, dass die Seele als erste Vollendung des Körpers angesehen werden kann. Die Seele haucht dem organischen Körper Leben ein und wird zur Lebendigkeit des Leibes selbst (vgl. ebd.).

„Also erst auf dem Grunde des sich schon erstreckenden Verhältnisses zu etwas (!) ist eine Gliederung von Körperlichem zu Organhaftem möglich. Erst so kann ein Körper zu einem *Leib* werden. Leib, das heißt in einer Hinsicht Körperliches, kann nur sein, indem es (er) sich in eine Seele einsenkt; nicht wird umgekehrt einem Körper eine Seele eingehaucht.“ (Heidegger 1988: 177)

Das bedeutet, mit Espinet ausgedrückt und im Rekurs auf Heidegger: „Erst als ein beseelter (!) kann ein Körper zu einem Leib werden.“ (Espinete 2012: 57). In Heideggers Auslegung umschließt die Seele den Leib und nicht umgekehrt, wie vielfach angenommen. Er spricht dem Leib einen konstitutiven Charakter ab, wie er bei Merleau-Ponty über den Modus der Zwischenleiblichkeit ausgearbeitet wurde. Diese Instanz übernimmt bei Heidegger quasi als Übergangsmedium die Seele. Espinet (2012) interpretiert die Seelenmarkierung bei Heidegger als „vorzeitliche und vorräumliche Erstreckung, aus der auf raumzeitliche Weise

Wahrnehmendes und Wahrnehmbares entspringt“ (Espinete 2012: 57). In diesem Verständnis folgt Heidegger Platons Wahrnehmungslehre und Aristoteles tradiertem Leibbegriff.

Resümierend kann man feststellen, dass aus sozialwissenschaftlicher Perspektive die grundlegende Annahme überwiegt, dass die Wahrnehmung und Erfahrung des Körpers eng mit einem Handlungsbegriff verbunden ist. Das Handeln stellt sich als eine Bewegung des Körpers dar, die sowohl als innere wie auch als äußere Bewegung beobachtet werden kann. Die Bewegungen werden durch kulturelle und gesellschaftliche Einschreibungen geprägt. Dadurch weisen sie eine Nähe zu kulturellen Körperkonzepten auf. Klein verweist auf die Existenz von differierenden kulturellen Körperkonzepten. (vgl. Klein 2004: 131) Die Differenz erklärt sich aus der territorialen Verortung von (Menschen-)Körpern, die wiederum verschiedene historisch begründete Entwicklungen erfahren haben. Unabhängig von der unterschiedlichen Lesart der verschiedenen Konzepte, markiert Klein, im Rekurs auf eine anthropologisch und phänomenologisch gerahmte Begriffsbildung, den Körper als das leibliche Fundament aller Erkenntnisvorgänge und die elementare Basis von sinnlicher Wahrnehmung, von Personalität und Subjektivität. (vgl. Klein 2004: 134) Klein verweist damit auf die Entfaltungsmöglichkeiten eines Subjektes auf der Basis seiner körperlichen Existenz. Dass diese Auffassung Kleins durchaus aktuell ist und für sozial- wie auch kulturwissenschaftliche Denkmodelle innovative Perspektivenanschlüsse ermöglicht, zeigt die diskursive Aufmerksamkeit und Beschäftigung mit der Thematik. Auf dem 2. Mainzer Symposium der Sozial- und Kulturwissenschaften³, welches sich der Erforschung von kulturell situierten Körperpraktiken und der leiblichen Fundierung von entsprechenden Konzepten und Artefakten widmete, ist im Call for Papers zu lesen, dass „die Körper des Menschen [...] einen unendlichen Plural von kulturellen Klassifikationen und historischen Diskursen [bilden] – ein Konvolut aus sprachlichen Kategorien, medizinischen Bildern, Deutungs- und Erklärungsmustern.“⁴

³ 2013, Universität Mainz: Thema „Praktiken und ihre Körper. Was für ein Artefakt ist der Leib?“

⁴ Call for Papers zum Symposium

2.1.3 Kritische soziologische Positionen

Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass die Annahme eines handelnden und in Bewegungsaktionen involvierten Körpers im Widerspruch zu klassischen soziologischen Handlungstheorien steht, die eine eigenständige, individuelle und subjektive körperliche Handlungsfähigkeit des Menschen verneinen. Klein (2004) verweist in dem Aufsatz „Bewegung denken. Ein soziologischer Entwurf.“ darauf, dass in der Auffassung Habermas (und in Anlehnung an Max Weber) Bewegungsaktionen als Elemente einer Handlung angesehen werden, aber nicht die Handlung selbst sind. Handeln – im Sinne Webers – ist als ein Vollzug von subjektivem Sinn zu verstehen. Bewegungen würden sich demnach als Aktionen von sozialem Handeln ausweisen lassen, die durch den wechselseitigen Bezug und das Interagieren von handelnden Akteur/-innen vollständig werden. Im Bezug aufeinander, dem kommunikativen Handlungsvollzug, entsteht der subjektive Sinn. Diese Definition grenzt alle Bewegungsaktionen aus, die sich nicht direkt auf ein Gegenüber beziehen. Sie werden als Aktivität im Modus des Sich-Verhaltens bezeichnet. (vgl. Klein 2004: 136f.) In der cartesianischen Denktradition, die der Auffassung Habermas zu Grunde liegt, stellt der Körper die Basis und Bedingung von Handeln dar. Allerdings wird ihm jegliche Eigenständigkeit und subjektive Sinnhaftigkeit abgesprochen. Mit und über den Körper wird der Handlungsvollzug durchgeführt, der zuvor als geistiger Entwurf konstruiert wurde. Über den Geist und das Denkvermögen wird somit das theoretische Konzept einer Handlung entwickelt. Der Körper wird als ausführendes Instrument involviert. Hessenberger (2011) bezeichnet diese Sichtweise als „cartesianische Körper-Geist Dichotomie“ (ebd.: 10). Der Mensch wird als „rationaler Akteur“ (ebd.) begriffen, „[...] dem der Körper lediglich als Instrument zur Umsetzung seiner Ziele dient.“ (ebd.)

Weitere kritische Positionen, die die Grenzen eines Leibbegriffes aufzeigen oder diesen gänzlich negieren, findet man auch bei Theodor A. Adorno (1947), Michel Foucault (1961, 1963, 1975, 1984a, 1984b), Pierre Bourdieu (1979), Norbert Elias (1976a, 1976b), Jean-Luc Nancy (2000, 2010) und Paul Ricoeur (1990). Alle (körpersociologischen) Theorien⁵ eint der

⁵ Mit Ausnahme von Nancy und Ricoeur. Ricoeur geht von einem leiblich existierendem Selbst aus, welches im Moment der Widerstandserfahrung im eigenen Körper das Fremde wahrnimmt und es sich als ein realer Anteil im körperlich manifestierten Selbst darstellt. Auch Nancy thematisiert die Existenz einer Fremdheit in Bezug auf den Leib eines Individuums. Er vertritt die Ansicht, dass sich ein Leib immer durch einen Rest an Fremdheit auszeichnet und sich ein Individuum den Leib nie gänzlich aneignen kann. Er begreift den Körper (inbegriffen einem Leib) als Inkarnation von etwas, das über seine physischen Grenzen hinaus reicht und auf ein Selbst verweist, was er als einen Bezug zum Fremden thematisiert.

Versuch, den Dualismus von Körper und Geist durch einen Nachweis von körperlichen Einschreibungen überwinden zu wollen. Die Einschreibungen gehen von gesellschaftlichen Mustern und Strukturen aus, die auf das handelnde Subjekt wirken. Es wird der Zusammenhang zwischen den Hierarchie- und Machtstrukturen herausgearbeitet, welche in den gesellschaftlichen Mustern gespeichert sind, und ihre (Aus-)Wirkung und Beeinflussung auf ein Subjekt entfalten. Foucault hat sich im Verlauf seiner wissenschaftlichen Tätigkeit mehrfach mit dem Körper als Gegenstand und Vollzugsort von gesellschaftlichen Praktiken auseinandergesetzt. Den Körper begreift er nicht – wie die Phänomenologen – als Ort der Erkenntnis. Der Körper stellt bei Foucault ein wissensgenerierendes Tätigkeitsfeld dar. Im Verlauf seiner Schaffensperiode hat Foucault drei verschiedene Körperbegriffe – den kranken Körper⁶, den Gesellschaftskörper und den ethischen Körper – definiert. Alle drei Körperbegriffe sind mit sozialen und gesellschaftlichen Handlungsstrukturen ins Verhältnis gesetzt und werden in ihrer Darstellungsweise und Gestalt reflektiert. In der Theorie des ‚kranken Körpers‘ thematisiert er die historische Entwicklung sowie Standpunkte im Umgang mit Geisteserkranken, vom Mittelalter beginnend. (vgl. Foucault 1961, 1963) Den ‚Gesellschaftskörper‘ denkt Foucault als den menschlichen Körper, in welchen gesellschaftliche Disziplinierungsformen und -strukturen eingeschrieben sind. Er fokussiert und rekonstruiert den gesellschaftlichen Blick auf den Körper vom Körpergeschehen aus (vgl. Foucault 1975). Das Konzept des ‚Gesellschaftskörpers‘ entwickelt Foucault auf der Grundlage des ‚kranken Körpers‘ und er erweitert den Beobachtungsraum vom ausschließlich medizinisch-institutionellen Bereich um staatliche Kontrollinstanzen. Die Polizei stellt für ihn den Inbegriff von „verwaltungspraktische[m] Handeln staatlicher Instanzen“ (Schneider 2012: 264) dar und dient als Ausgang seiner Überlegungen. Interessant und im Zentrum seiner Interpretationen stehen die Erscheinungsweise und der Umgang mit Bestrafungsritualen, welche sich im Verlaufe der letzten Jahrhunderte von einem ausschließlichen Erleidensmodus hin zu einer scheinbar aktiven Erziehungskultur mit Einsicht, Gestaltung und Veränderung der Kriminalitätsstruktur bei einem Menschen verändert haben. Den ‚ethischen Körper‘ markiert er als Ort der Regulierung und als Gestaltungsraum für eine eigenständige, subjektive Lebensform innerhalb eines gesellschaftlichen Gefüges (vgl. Foucault 1984a, 1984b). Es ist quasi ein Angebot gegen die Vereinnahmung gesellschaftlicher Rollen durch verkörperte Rituale. „Die vernünftige Seele muss [...] dem Körper eine Diät zuweisen, die tatsächlich von seiner ihm eigenen Natur, von seinen Spannungen, seinem Zustand und seinen

⁶ ... den kranken Körper in den 60iger Jahren, den Gesellschaftskörper in den 70iger Jahren und den ethischen Körper in den 80iger Jahren.

Lebensumständen ausgeht; [...]“ (Foucault 1984b: 175ff.) Der ethische Körper erhält, im Gegensatz zu den beiden früher diagnostizierten Körperkonzepten, eine positive und lebensbejahende Prognose. Der Körper nimmt nun, in der von Foucault verfassten Philosophie einer Ästhetik der Existenz, eine zentrale Rolle ein. Über das Denken soll der Mensch eine ausgeglichene und regulierte Lebensgestaltung verfolgen, welche er in erster Linie über den eigenen Körper vollzieht. Es bleibt offensichtlich, dass Foucault seiner großen Nähe zu antiken Denkkonzepten, welche ein rechtes Maß im Umgang mit den menschlichen Gelüsten propagieren, treu bleibt.

Verwiesen werden muss an dieser Stelle ebenso auf Pierre Bourdieu. Bekannt ist das von ihm entwickelte Habituskonzept (1979). Es kann als Theorie der Inkorporierung verstanden werden. Bourdieu begreift die Inkorporierung sozialer Ordnungen im Leib als zentral. Die Prozesse der Sozialisierung und Vergesellschaftung von Individuen bezeichnet er als Einschreibungen in den Körper, welche Spuren hinterlassen, die das Wahrnehmen, Denken und Handeln von Individuen beeinflussen. Auf dieser Grundlage bildet ein Individuum einen Habitus als Modus Operandi aus und lebt diesen. In der Auffassung Bourdieu`s verweist der Habitus eines Menschen auf dessen Zugehörigkeit zu einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe. Er verkörpert und präsentiert einen Klassenhabitus, durch den er selbst beeinflusst und geprägt wurde. Meyer-Drawe vertritt die Auffassung, dass ein Mensch aufgrund seines klassenspezifischen Habitus unflexibel gegenüber reformatorischen Bemühungen der Neuetablierung von körperlich manifestierten Traditionen und Strukturen wird. Damit bestätigt sie die These Bourdieu`s, dass das, „was der Leib [einmal] gelernt hat, das besitzt man nicht (!) wie ein wiederbetrachtbares Wissen, sondern das ist man.“ (Bourdieu 1987: 135)

Abschließend soll noch auf die Publikation von Eduard Kaeser (2008), „Der Körper im Zeitalter seiner Entbehrlichkeit“, verwiesen werden. Kaeser vertritt die Auffassung, dass unsere moderne, hoch technisierte Gesellschaft an einer Abschaffung der Körper ‚arbeitet‘. Aufgrund des technischen Fortschritts, der ursprünglich den Körper in seiner Funktionalität unterstützen sollte und Möglichkeiten der Erweiterung schaffen wollte, trägt er nun zum Verschwinden des Körpers bei. Am Deutlichsten wird dieser Umstand in der Arbeitsmarktpolitik, wenn es um die Abschaffung von Arbeitsfeldern geht, die durch die menschliche Arbeitskraft situiert waren und dem Einsatz von leistungsfähigeren und wirtschaftlich effizienteren Maschinen weichen müssen. Er konturiert diese These durch

beispielhafte Anleihen und Bezugnahmen auf andere (System-)Theoretiker. Günther Anders bezeichnet diesen Umstand als die „Antiquiertheit des Menschen in einer Welt der Geräte“ (Kaeser 2008: 15). Marshall McLuhan bezeichnet den Fortschritt der Technik in Bezug auf den Körper als eine „Ausweitung und „Selbst-Amputation“ des Menschen“ (ebd.), da sie sowohl neue Fähigkeiten eröffne wie auch eine Reihe von Alten abschaffe. Es scheint, dass der Körper im alltäglichen Gebrauch unter einem Optimierungsgedanken betrachtet wird. Er soll besser und funktionstüchtiger in Bezug auf seinen ‚Betriebsmodus‘ gestaltet werden. Derartige Entwicklungstendenzen, die mit einer Strukturierung und Systematisierung des Körpers einhergehen, lassen sich auch in privaten Alltagsräumen von Individuen beobachten, die ursprünglich der Entspannung, Erholung und Besinnung auf unsere subjektive und leiblich-sinnliche Verortung in der Welt vorbehalten waren. So scheinen auch im Freizeitsport und im Wellnessbereich alle Aktivitäten dem Dogma der Körperoptimierung untergeordnet zu sein. Was ursprünglich der physischen und psychischen Entspannung und Erholung diene, hat sich längst einem Optimierungsdiktat unterworfen, welches die Erschaffung eines funktionstüchtigen, sportiven und ästhetischen Körperbildes zum Ziel hat.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass (klassische) soziologische Theorien die Auffassung widerspiegeln, dass der Körper ein beherrschbares Instrument sei und der rational agierende Akteur den Körper nach seinem Willen einsetzen kann. Unter diesen Aspekten ist der Körper in den Blick von Poststrukturalisten und Systemtheoretikern geraten, die den Körper als Instrument der Disziplinierung und als „groß angelegte Zivilisationsgeschichte“ (Fuchs 1999: 9) begreifen. Die existierenden körpersociologischen Theorien zeigen den Widerspruch zu anthropologischen und phänomenologischen Körpertheorien auf und verweisen damit auf einen zentralen Diskurs, den man als erweiterte Dualismusdebatte bezeichnen kann. Das Descart`sche Konzept einer Zweiteilung von Körper und Geist hat seine Auswirkungen bis in die heutige Zeit und dient immer wieder als Grundlage für Theorien, welche den Körper als Materialisierung eines kulturellen Normenkodex deuten. (vgl. Klein 2004) Der Körper wird als basaler Welt- und Erkenntniszugang in ein Verhältnis gesetzt zu Gesellschaftsprozessen und als fundamentales Einflusskriterium zur Gesellschaftsbildung definiert. Er wird als Teil einer materiellen Kultur begriffen. Dieser wird nach außen hin wahrnehmbar durch verschiedene Praktiken, die eine Sichtweise auf den Körper als Artefakt nahelegen. Der Körper wird durch Kultur, Sozialisation, Ernährung und Medizin praktisch geformt und verändert. (vgl. Klein 2004: 146f.) Die Formung ist keinesfalls als passiver Prozess zu begreifen. Ein Individuum vollzieht

die Prozesse aktiv, indem es gestaltend in das Geschehen eingreift. Ein solches Vorgehen impliziert Handeln, was wiederum ein Verhalten mit einer dahinterstehenden (subjektiven) Haltung voraussetzt. Man könnte die Haltung mit Bourdieu als Habitus bezeichnen. Kritisch anzumerken ist, ob der Begriff des Habitus für die Vielzahl der verschiedenen Rollen, die einem Individuum in der Bewältigung des beruflichen und sozialen Alltages heute abverlangt werden, trägt. Wenn ein Individuum mehrere Lebensrollen – als Ehepartner, als Elternteil, als Kind der eigenen Eltern, als Nachbar, Freund, Berufskollege, Projektpartner, Sportkumpel etc. – gerecht werden soll, stellt sich die Frage, mit welchem Körper er die Anforderungen realisiert. Gibt es den einen, individuellen Körper? Oder hat ein Mensch mehrere (gesellschaftlich-kulturelle) Körper, die er je nach Rollenerwartung ‚belebt‘? Und wenn dem so ist, wie erfolgt der Transfer vom ‚Berufskörper‘ in den ‚Privatkörper‘? Was stellt sich unter einer derartigen Sichtachse als spezifisch individuell dar? Und wo bzw. wie ist das spezifisch Individuelle in einem traditionell-gemeinschaftlichen Körperkonzept innerhalb des individuellen Leibes verankert?

Klein stellt fest, dass eine cartesianisch-dualistische Auffassung vom menschlichen Körper in heutiger Zeit nicht mehr haltbar ist und bietet eine Verständnisvariante an, die den Körper als eigenständige, mitunter dem Geist gegenläufige Praxis begreift. Für sie stellt der Körper „eine Synthese von biologischem Geschlecht, physischer Erscheinung, psychischer Struktur und gesellschaftlicher Repräsentation“ (Klein 1992: 293) dar. Klein plädiert dafür, im Kontext von Körper den Begriff der Bewegung stärker zu integrieren. Mit der Entwicklung einer „Soziologie der Bewegung“ (Klein 2004: 150f.) könnten vor allem Bewegungsaktionen als eine Materialität von Handeln untersucht und differenziert bestimmt werden.

2.1.4 Die Betrachtung des Körpers in der Tanzwissenschaft

Der Körper wird in tanzwissenschaftlichen Analysen immer in Verbindung mit dem Medium Tanz thematisiert. Körpertheoretische Konzepte zeichnen sich durch einen starken Bezug zu phänomenologischen Auffassungen, insbesondere in Anlehnung an Merleau-Ponty, aus. Eine ebenso zunehmende Aktualität und ein wachsendes Interesse zeichnen sich an philosophisch-anthropologischen Konzepten ab, wie sie von Helmuth Plessner, Max Scheler und Arnold Gehlen vertreten werden. Bemerkenswert präsentiert sich die Dissertation „Ästhetik des Tanzes“ von Malda Denana (2014). Von ihr gehen wertvolle Impulse für eine differenzierte

Reflexion über tänzerische Phänomene aus. Denana nimmt eine intensive Auseinandersetzung mit dem Werk Plessners vor und generiert eine philosophisch-anthropologische Interpretationsmöglichkeit für tänzerische und choreografische Bewegungshandlungen. Sie erläutert am Stufenmodell von Plessner die Definition des menschlichen Körpers und macht deutlich, dass der Körper in seiner Begrenzung und Begrenztheit nach außen hin als variabel und veränderbar erscheint. Diese Möglichkeit nutzt vor allem der Tanz, um seinen Bewegungsraum permanent durch eine Verschiebung der körperlichen Grenzen zu erweitern. Eine andere körpertheoretische Perspektive bietet Schürmann an. Er bezeichnet den Tanz als eine „spezifische Wissenskultur“ (Schürmann 2009: 107). Dabei beschränkt er sich in seiner Aussage keinesfalls nur auf den Tanz, sondern bezeichnet auch andere „Bewegungspraktiken“ (ebd.), wie den Sport, als spezifische Wissenskulturen, die sich vor allem durch die Existenz von einem „praktischen Können“ (ebd.) auszeichnen. Das praktische Können wird über den Körper vollzogen und stellt sich als eine Körper- und Bewegungskompetenz dar. Schürmann vertritt die Ansicht, dass das praktische Wissen in Form einer nonverbalen Erscheinungsweise markant wird. In der Nonverbalität der Bewegungspraxis sieht er zugleich eine Stärke und Chance der Ausdrucksform. Schürmanns Perspektive lässt erahnen, dass Explikationsformen, die zur Realisierung ihrer Ausdrucksgestalten nicht das (Leit-)Medium Sprache bedienen, einen Sinn verkörpern können, der über den sprachlich fassbaren Sinn hinausgeht. „Die Sprache der Worte reich[t] nicht heran an den Sinn, der im praktischen Können liegt.“ (ebd.) Dadurch bieten Bewegungspraktiken die Möglichkeit, Räume des Ausdrucks und der Gestaltung zu schaffen, die sich einer Normativität entziehen.

Vielfach wird der Körper im Tanz auch als Teil einer Synthese beschrieben, die in der Kombination mit den Medien Raum, Zeit und Rhythmus erst Bewegungen evozieren, die in ihrer Summe als Tanz bezeichnet werden. (vgl. Klein 2005, Brandstetter/ Wulf 2007, Wulf 2010) Wulf betont, dass der Körper innerhalb des synthetischen Gefüges das zentrale Artikulationsmedium darstellt, über welches der Tanz realisiert und nach außen hin wahrnehmbar wird. „Tänze zeigen sich bewegende Körper und führen Körperlichkeit, [...], auf.“ (Wulf 2010: 31) In der Art und Weise, wie die Tanzenden das tun, erfolgt eine Strukturierung von Bewegungen und Rhythmen, die in den „[...] Formen und Figuren der Tänze [...]“ (ebd.) eine konkrete ästhetische Gestalt annehmen. Sowohl das Entstehen von Formen und Rhythmen wie auch dessen Strukturierung vollziehen sich auf der Basis der Lebenserfahrungen der Tanzenden. In die Tänze fließen ihre Erlebnisse mit der Welt ein. Als solches können die Formen und Figuren der Tänze als das Abbild eines kulturellen

Verständnisses verstanden werden. Sie stellen einen Teil von der Kultur einer Gesellschaft dar und als diese Anteile geben sie in ihren nonverbalen Formen und Ausdrucksgestalten Auskunft über das gestaltete Verhältnis eines Individuums zu seiner Umwelt. Brandstetter und Wulf vertreten den Standpunkt, dass in Tanzhandlungen der Mensch über einen phänomenologisch bestimmbaren Körper präsent wird und in einer Überlagerung der „beiden Modi des Körper-Seins und des Körper-Habens“ (Brandstetter/ Wulf 2007: 10) das gestaltete Mensch-Welt-Verhältnis zum Ausdruck kommt. Die Überlagerung der beiden Modi wird vor allem in Trainingseinheiten und beim Erlernen von Tänzen präsent. Ein Tanzender integriert zu dem schon bekannten, inkorporiertem Bewegungsmaterial neues, bisher unbekanntes und ihm fremdes Material. Im Prozess des Übens und Wiederholens wird das Fremde zum Eigenen und es „[...] erfolgt eine Anähnlichung der Tanzbewegungen an die dynamischen Figurationen des [K]ollektiven [...]“ (ebd.). Das Fremde wird durch Prozesse der Inkorporation zum Eigenen und zeigt sich als ein Körpersein der Tanzenden. In der Perspektive von Brandstetter und Wulf wird deutlich, dass durch eine dualistische Sichtweise auf den einen Gegenstand Körper die Möglichkeit gegeben scheint, das Spezifische des Tanzes erklären zu können.

Eine zweite, generalisierende Tendenz in tanzwissenschaftlichen Konzepten lässt sich in der Annahme feststellen, dass der Körper einmal als das Tänzersubjekt in Erscheinung tritt und dem gegenüber aber auch als agierendes Darstellungsobjekt auf der Bühne betrachtet wird. Diese These versucht einen Körperbegriff anzubieten, der zwei verschiedene Sichtachsen auf einen Gegenstand integriert, die im Bezug aufeinander zu denken sind. Dem hier diagnostizierten Körper wird ein Tänzerkörper vorausgesetzt, von dem man annimmt, dass er immer schon durch spezifische, tänzerische Körpertechniken beeinflusst, geschult, verändert und überformt worden ist. Huschka bezeichnet den Tänzerkörper als eine „doppelte Artifizierung“ (Huschka 2002: 24). „Tanzende Körper zeigen [...] immer auch zweierlei, den physisch-individuellen sowie gesellschaftlich codierten Körper des Tänzers und den Körper ihrer Bewegungschoreographie.“ (ebd.) Er ist immer zugleich Subjekt und Objekt seiner Darstellung. Im Moment der Subjektivität kann der Tänzer die persönlichen Erfahrungen, die er mit seinem individuellen, physisch strukturierten Leib gemacht hat, aktivieren und zu einem Artikulationswunsch konzeptionieren. Im Moment, wo er mit seinem Tänzerkörper in den Gestaltungsprozess eintritt, überschreitet er die Schwelle vom Subjektivem zum Objektiven, da dieser ein Körper, mit dem er individuell fühlt und wahrnimmt, zugleich ein gesellschaftlich codierter und durch Tanz- und Kompositionstechniken überformter

Repräsentationskörper ist. Huschka bezeichnet diesen Umstand als die „Ambivalenz von tanzenden Körpern“ (dies.: 26). Ein Tänzerkörper ist durch spezifische Tanztechniken geformt und beeinflusst und kann als solcher niemals als ein natürlicher Körper angesehen werden. Und gleichzeitig ist er als fundamental naturgegebener Körper in der Welt verankert. Auf dieser Basis vollzieht er seine Wahrnehmungen und Erfahrungen mit der Welt, die zu einer permanenten Durchkreuzung und Neuordnung des überformten Tänzerkörpers führen. Evert vertritt den Standpunkt, dass der Tänzerkörper als ein zweifach überformter betrachtet werden kann. Sie unterscheidet zwischen der Formung durch eine Tanztechnik und einer Veränderung im Prozess des Choreografierens. Sie verwendet dafür den Begriff der Konstruktion (vgl. Evert 2003: 10f.) und äußert:

„Der Körper erscheint im Rahmen von Tanz und Choreographie als ein mehrfach konstruierter: Nicht nur wird er durch den Alltag sowie die praktizierten und internalisierten Tanztechniken geformt, im Kontext der Aufführung wird er durch den Vorgang des Choreographierens nochmals durch körperbezogene Inszenierungsparameter und die Bewegungscharakteristik der Choreographie inszeniert.“ (ebd.)

Ein markantes Beispiel für die These des ‚überformten Tänzerkörpers‘ kann am Modernen Ausdruckstanz skizziert werden. Das Motiv und der Impuls der Ausdruckstanzbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts initiierte bewusst einen Bruch mit dem damals vorherrschenden klassischen Balletttanzstil. Der Tradition einer stilistischen und tanztechnischen Überformung des Tänzerkörpers im klassischen Balletttanzbewegungsduktus wollten die Akteur/-innen des Ausdruckstanzes das Modell eines natürlichen und authentischen Bewegungskörpers entgegensetzen. Kritisch anzumerken ist, dass dieser Impuls im historischen Kontext, also den Reformbewegungen seiner Zeit, reflektiert werden muss. Das Lossagen von Struktur und Kodierungen vollzog sich auch in vielen anderen Lebensbereichen und man wollte dem alten Lebensmodell ein reformatorisches, authentisches und naturverbundenes Ideal gegenüberstellen. Bezogen auf den Tanz reflektiert Janine Schulze, dass der Ausdruckstanz als Impuls der Abgrenzung ebenso als ein überformtes Ideal markiert werden kann. (vgl. Schulze zit. nach Foellmer 2009: 43)

2.1.5 Zusammenfassung

Über vier Teilkapitel wurden die Begriffe Körper und Körperlichkeit eingeführt. Durch das Explorieren von verschiedenen Standpunkten und Perspektiven konnte deutlich gemacht werden, dass die Sicht auf den Körper vielfältig ist und sich durch verschiedene wissenschaftliche Zugänge auszeichnet. Vereinheitlichend lässt sich feststellen, dass der Körper einen diskursiven Ort und Gegenstand darstellt. Er hat verschiedene wissenschaftliche Interpretationsperspektiven hervorgebracht. Vor allem in der Soziologie hat er in den letzten Jahren für eine intensive Auseinandersetzung gesorgt, was sich an der Generierung zahlreicher Körpertheorien ablesen lässt. Als richtungsweisend und im besonderen Maße anschlussfähig konnte sich die Perspektive Kleins (2004) etablieren, die die Bewegungsfähigkeit des Körpers in den Blick nahm und als ein Bewegungshandeln identifizierte. Dadurch wurden Aussagen über die (körperlich fundierte) Beziehungsgestaltung des Menschen während Handlungsvollzügen möglich. Die Theorien Kleins lassen sich mit der Auffassung von Schuhmacher-Chilla (2012) in ein Verhältnis setzen. Sie vertritt die Ansicht, dass verschiedene Alltagswelten nebeneinander existieren und ein Körper folglich in mehreren Alltagswelten verankert ist. Damit liegt die Vermutung nahe, dass sich ein Individuum – aufgrund seiner körperlichen Existenz – in verschiedenen Alltagswelten organisiert und die Arrangements über verschiedene Modi von (Bewegungs-)Handeln vollzogen werden.

Ebenso wurde in verschiedenen körpertheoretischen Positionen deutlich, dass von einer Zweiheit des Gegenstandes – einer Unterscheidung in (materialer) Körper und (sinnenhafter) Leib – auszugehen ist. Der Leib eines Menschen wird als dessen subjektive Seite angesehen. Über den Leib wird die Umwelt mit allen Sinnen erfahren und kann inkorporiert werden. Dieser Prozess wird individuell vollzogen und ermöglicht die Entwicklung eines persönlichen, subjektiven Bezuges zur Umwelt. Vor diesem Hintergrund kann man formulieren, dass ein Leibwissen ursächlich für ein Bewegungshandeln wirkt. Ein subjektiver Bezug zur Umwelt – zu einer Situation – kann ein bewusstes, regelgeleitetes (Bewegungs-)Handeln erzeugen. Dieser Aspekt, so lässt sich vermuten, kann sich im besonderen Maße bei Gestaltungsprozessen, wie sie beim Choreografieren vollzogen werden, handlungsleitend auswirken. In zwei nachfolgenden Teilkapiteln wird anhand der Thesen Merleau-Pontys und Plessners auf die Zweiheit des Körpers und dessen Unterscheidung in Körper und Leib Bezug genommen. Es werden zwei Theorien vorgestellt, die auf unterschiedliche Weise das Verständnis der körperlichen Zweiheit ausarbeiten. Die Präsentation der zwei Perspektiven als

theoretische Rahmung bieten sich an, um die nachfolgende Interpretation der empirischen Forschungsdaten vorzubereiten.

2.1.6 Maurice Merleau-Ponty: Das leiblich begründete Weltverhältnis des Menschen

Da sich die Arbeiten des französischen Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty für die tanzwissenschaftliche Interpretation in den letzten Jahren (vgl. Huschka 2002, Klein 2005, Berger 2006, Siegmund 2008, Foellmer 2009) als sehr anschlussfähig erwiesen haben, sollen seine zentralen Thesen an dieser Stelle vorgestellt werden. Merleau-Pontys Arbeiten knüpfen an die Werke der philosophischen Anthropologen Arnold Gehlen, Max Scheler und Helmuth Plessner an. Sein Verdienst ist es, ein phänomenologisches Konzept der menschlichen Wahrnehmung entwickelt zu haben, welches den Leib als zentralen Gegenstand begreift. Der Leib bildet den Ort der Wahrnehmung und der Erkenntnis. Die im Folgenden vorgestellten Thesen beziehen sich auf seine zentralen Werke „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ (1964) und „Die Phänomenologie der Wahrnehmung“ (1945).

2.1.6.1 Die Sinngebundenheit des menschlichen Leibes

Merleau-Ponty geht davon aus, dass der Körper immer schon in der Welt verankert ist und als Dreh- und „Angelpunkt“ (Merleau-Ponty 1966: 106) eines jeden in seiner Welt sowie am Übergang zu anderen Lebenswelten agiert. Siegmund interpretiert den Körperbegriff bei Merleau-Ponty als „[...] dasjenige, mit dem wir in der Welt sind und in der Welt handeln“ (Siegmund 2008: 32). Den Ausgang seiner Betrachtungen nimmt Merleau-Ponty vom menschlichen Leib, der sich durch Qualitäten auszeichnet, die ihn zu einem Erkenntnisorganismus auszeichnen. Aufgrund seiner Struktur als sinnlich-empfindender Organismus wird er zu einem Medium, durch welches der Mensch seine Existenz in der Welt verdinglichen und verwirklichen kann. (vgl. Hessenberger 2011: 10) Den menschlichen, naturgebundenen Leib zeichnet eine Materialität der Sinne aus, die seine Verankerung in der Welt begründet. Damit rückt bei Merleau-Ponty der Leib ins Zentrum jeglichen menschlichen Seins und Handelns und stellt einen kritischen Standpunkt gegenüber der cartesianischen Auffassung einer Körper-Geist-Dichotomie dar. „Der Leib ist das Vehikel des Zur-Welt-Seins, und einen Leib haben, heißt für den Lebenden, sich einem bestimmten Milieu zugesellen, sich mit bestimmten Vorhaben identifizieren und darin beständig sich [zu] engagieren.“ (Merleau-Ponty 1966: 106) In dieser Aussage wird der elementare Unterschied zwischen Merleau-Ponty und den Cartesianern deutlich, welcher den Leib nicht passiv denkt. Aufgrund seiner

‚Ausstattung‘ und Strukturiertheit durch die Sinne, die man als ‚das Material des Leibes‘ bezeichnen kann, ist ihm eine naturgegebene Aktivität eigen, die ihn seine Welt erfahren und erfassen sowie sich selbst auf sie hin entwerfen lässt. Ein Individuum ist durch seine Geburt Teil einer bestimmten Familie und Umwelt, wächst in diesem Milieu auf und erfährt in dem Umfeld seine Sozialisation. Es identifiziert sich, engagiert sich und entwirft sich auf einen spezifischen Lebensraum hin. Die Erfahrungen mit seiner Umwelt vollzieht das Individuum **leibhaftig** mit und durch seine Sinne.

Die Materialität des Leibes manifestiert sich in der Existenz von Sinnesorganen, die ständig aktiv sind. Das führt dazu, dass Individuen auch unbewusst Situationen wahrnehmen. Daraus ergibt sich die Feststellung, dass sich der menschliche Organismus durch eine beständige Aktivität der leibgebundenen Sinne in ihrer Gesamtheit als rezeptiver Normalzustand auszeichnet. Sie agieren in einem Gefüge, welches ineinandergreift. So, wie verschiedene Gestalten, Orte und Situationen durch ein Konglomerat aus mehreren Sinnen, dem Riechen, Schmecken, Hören, Sehen oder Fühlen erfahrbar werden, bilden sie ein ganzes Geflecht und ermöglichen **eine** Wahrnehmungserfahrung. Dennoch bleibt die Eigenständigkeit eines jeden Sinns innerhalb dieser einen Wahrnehmungserfahrung erhalten. Der Mensch ist fähig, aus einer sinnlichen Erfahrung die einzelnen Qualitäten differenzieren, herausfiltern und benennen zu können. Aber erst durch ihren wechselseitigen Bezug aufeinander wird eine ganzheitliche Wahrnehmung als eine situative Einheit möglich. „Die Sinne kommunizieren untereinander, indem sie sich der Struktur eines Dinges eröffnen.“ (Merleau-Ponty 1966: 268) In diesem Zitat benennt Merleau-Ponty den Rezeptionsvorgang als einen Prozess des Entdeckens. Aufgrund der mehrdimensionalen Wahrnehmung von Dingen bilden sich eine Vorstellung und eine Begriffsbildung von einem Objekt oder einer Wahrnehmungssituation. Dabei unterstützen sich die Sinne im Erkenntnisprozess gegenseitig aufgrund ihrer unterschiedlichen Qualitäten und einer wechselseitigen Bezugnahme aufeinander. Merleau-Ponty spricht sogar von der Möglichkeit, Töne sehen und Farben hören zu können in einem phänomenalen Sinne. (vgl. ebd.) Hessenberger (2011) interpretiert das Zusammenspiel mehrerer Sinne in einer Sinnen-Einheit als „die Wahrnehmungsempfindung“ (dies.: 22). Die Ausbildung der Sinnesorgane und die sich daraus ergebende sinnliche Rezeptionsfähigkeit ist von Individuum zu Individuum verschieden.

Anzumerken ist, dass es auch Sonderformen der sinnlichen ‚Ausstattung‘ gibt, die bei körperlich beeinträchtigten Menschen vorkommen. Bei einem tauben Menschen ist der auditive Sinn in seiner Organanlage und Funktionalität nicht voll ausgebildet und einem Blinden ist der visuelle Sinn als leibliche Anlage nicht gegeben. Die Dysfunktion von einem

oder mehreren Sinnen wird durch eine hoch entwickelte Ausbildung von anderen Sinnen ausgeglichen. So ist allgemein bekannt, dass blinde Menschen über einen sehr differenzierten und qualifizierten Hörsinn verfügen, der häufig mit einem ausgeprägten rhythmischen und musikalischen Empfinden gekoppelt ist.

2.1.6.2 Die Entfaltung des bewussten Subjekts durch Wahrnehmungsakte

Scharlau interpretiert die Thesen Merleau-Pontys mit dem Verweis, dass aufgrund der sinnlichen Wahrnehmung und Aufnahme von Welt, die erst im Akt der Reflexion bewusst wird, sich ein Bewusstsein des Menschen, das bewusste Subjekt, und ein Gewahr werden seiner Existenz herausbildet. (vgl. Scharlau 1998) Dem bewussten Subjekt steht der verdinglichte Leib gegenüber. Dieser Leib wird nach außen hin als Körper erkannt. Da ein Individuum durch die Materialität seines Leibes seine Umwelt wahrnimmt, entfaltet der Leib die Qualität als ein Erkennender. Merleau-Ponty vertritt die Auffassung, dass der Leib schon eine Subjektivität im Sinne eines Vor-Ichs, eines natürlichen Ichs, besitzt. Damit wird ein Individuum geboren. Die Existenz eines Vor-Ichs bildet die Grundlage für sein Orientieren in der Welt und macht ein Individuum sozialisationsfähig. Die Basis eines Vor-Ichs bildet das Vorhandensein von vorbewussten Sinnstrukturen, die über den Reflexionsvorgang zu einem bewussten Erfahrungsprodukt transformiert werden. (vgl. Merleau-Ponty 1966: 106f., 176f., 198) Merleau-Ponty schreibt dazu:

„Immer bleibt zwischen mir, der ich die Wahrnehmung analysiere, und dem wahrnehmenden Ich selbst ein Abstand. Doch im konkreten Akt der Reflexion überwinde ich diesen Abstand, beweise ich durch die Tat mein Vermögen, zu *wissen*, was ich *wahrnahm*, beherrsche ich praktisch den Abstand zwischen den beiden Ich [...].“ (ders.: 65f.)

Das Wahrnehmen selbst ist eine leibliche Fähigkeit, die nicht vom Individuum beeinflusst werden kann. Sie tritt als Gestalt von sinnlichem Empfinden auf. Ob wir wollen oder nicht, wir nehmen automatisch wahr, da unsere Sinnesorgane beständig aktiv sind und sich in einem dauerhaften Aufnahmemodus befinden. Hessenberger merkt an, dass das Wahrnehmen nicht dem eigenen Willen unterliegt. (vgl. Hessenberger 2011: 21f.) Ein Mensch kann es nicht selbstständig beeinflussen und aktiv herbeiführen. „Ich kann die Augen schließen, mir die Ohren verstopfen – doch ich kann nicht aufhören, zu sehen, sei es auch nur das Schwarz meiner Augen, zu hören, sei es auch nur die Stille, [...].“ (Merleau-Ponty 1966: 450)

Die Entfaltung eines Bewusstseins von sich selbst, dem bewussten Subjekt, erfolgt über mehrere Wahrnehmungsvorgänge und im Kontext einer Bewusstwerdung von der Welt. Ein Individuum macht im täglichen Kontakt durch Wahrnehmen und Erleben seine Erfahrungen mit ihr. Durch mehrere Erlebnisse kommt es zu einer Aufschichtung von Erfahrungswissen, anhand derer der Mensch die Welt erkennt und sie sich erschließt. Die Wahrnehmung ist ein rezeptiver Vorgang und im Moment der Bewusstwerdung durch ein Reflektieren von Erlebtem und Erfahrenem wandelt sich der Rezeptions- in einen Perzeptionsvorgang. Als Perzeptionsprodukt entstehen Strukturen von Wahrnehmung und eine Einverleibung der Umwelt. Diese These lässt sich in zweifacher Weise erklären. Zum einen stellt sich dem Individuum seine Umwelt als eine strukturierte Lebenswelt dar und als solche erfasst er sie über die verschiedenen Farben, Töne, Formen und Strukturen und inkorporiert diese. Zum anderen ermöglicht erst der sinnliche Wahrnehmungsakt, aufgrund seiner qualitativen Erscheinung als Kommunikationsgeflecht, ein Rezipieren der komplexen Umwelt. Weil die Sinne sich in kommunizierender Weise aufeinander beziehen, können sie die strukturelle Komplexität von Dingen erfassen:

„Die Form der Gegenstände ist nicht ihr geometrischer Umriß (!): sie hat einen wohlbestimmten Bezug zu ihrem je eigenen Wesen und spricht in eins mit dem Sehen unsere sämtlichen Sinne an. Die Form einer Falte in (!) Leinen- oder Baumwolltuch macht uns die Geschmeidigkeit oder Sprödigkeit der Faser, die Kühle oder Wärme des Stoffes sichtbar. [...] Wir sehen die „Schwere des eisernen Gewichts, das sich in den Sand einbohrt“, die Flüssigkeit des Wassers, die Zähflüssigkeit des Sirups. In gleicher Weise höre ich im Geräusch eines Wagens die Härte und Holprigkeit des Pflasters, und nicht umsonst spricht man von „weichen“, „dumpfen“ und „trockenen“ Tönen. [...] Als unvergleichbare Qualitäten genommen, gehören die Gegebenheiten der verschiedenen Sinne ebensovielen (!) verschiedenen und getrennten Welten zu; insofern aber eine jede ihrem eigensten Wesen nach eine Weise der Modulation der Dinge ist, kommunizieren sie sämtlich miteinander durch ihren Bedeutungskern.“ (ders.: 268f.)

In diesem Zitat verweist Merleau-Ponty neben der Detaillierung der spezifischen Sinnqualitäten auf die Existenz von anderen (Wahrnehmungs-)Welten. Der Mensch ist sich bewusst, dass er der Mittelpunkt seiner eigenen Welt ist und ihm scheinbar alle anderen „Gegenstände ihr Gesicht zukehren“ (ders.: 106). Gleichzeitig nimmt er die Gegenstände als Zeichen der Existenz von anderen Welten wahr. Die anderen Welten werden im Erkennen von Bedeutungen präsent. Um dieser anderen Welten, die sich ihm als seine Umwelt offenbaren, gewahr zu werden, durchläuft er mehrere Wahrnehmungsakte. Während diesen „Akten der

wiederholten Erfahrung‘ erfolgt die Aufnahme der Umwelt. Es werden Strukturen inkorporiert und gleichzeitig werden neue Wahrnehmungsstrukturen ausgebildet, wodurch eine Unterscheidung in Wiedererkanntes und Neugewonnenes möglich wird. Waldenfels bezeichnet Wahrnehmen in dieser Dynamik als einen „Unterscheidungsakt beziehungsweise ein[en] stetig[en] Prozess der Differenzierung und Entdifferenzierung“ (Waldenfels 1981: 122 zit. nach Hessenberger 2011: 25). Um ein Strukturierungssystem zu entfalten, welches Erlebnisse in analysierender Weise in die Kategorien ‚Wiedererkanntes‘ und ‚Neugewonnenes‘ einordnen kann, muss ein Individuum ein Verständnis für Differenz entwickeln. In der „Phänomenologie der Wahrnehmung“ arbeitet Merleau-Ponty die These aus, wonach sich ein Empfinden für Differenz nur im Kontext von Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung entfalten kann. Das besagt, dass zur eigenleiblichen Wahrnehmung die Fremdwahrnehmung von anderen menschlichen Körpern notwendig ist. Der Mensch sieht sie als Körper und kann sie aufgrund der Eigenleiblichkeit als sinnlichen Leib wahrnehmen. Der andere Körper vermittelt ihm erst seine eigene leibliche Vollständigkeit. Das heißt, der Selbstbezug des Leibes ist immer nur durch den Fremdbezug möglich. (vgl. Merleau-Ponty 1966: 405) „[...] Und eben mein Leib ist es, der den Leib des Anderen wahrnimmt, [...] und wie die Teile meines Leibes ein zusammenhängendes System bilden, bilden somit auch der fremde Leib und der meinige ein einziges Ganzes, zwei Seiten eines einzigen Phänomens, [...].“ (ebd.) Die Erfahrung der ‚zwei Seiten‘ des einen Phänomens, also die Wahrnehmung, dass ein Ding sich durch einen Dualismus auszeichnet, kann der Mensch auch auf andere Existenzbereiche übertragen. Durch den Modus der Fremdwahrnehmung wird ihm bewusst, „[...] dass die Gegenstände viele Gesichter haben, da ich um sie herumgehen könnte [...].“ (ders.: 106) Der Mensch ist also fähig, die Erfahrung einer dualistischen Denkfigur vom Körper auf andere Bereiche zu übertragen. Merleau-Ponty verwendet dafür den Begriff der „anderen Landschaften“ (Merleau-Ponty 1986: 185). Gegenstände können eines und vieles sein. Je nachdem, in welchem Kontext sie erfahren werden. „[...] Und insofern bin ich der Welt bewußt durch das Mittel des Leibes.“ (ebd.) Welcher erst Bewusstsein ermöglicht! Und man kann schlussfolgern, dass „alles Bewußtsein [...] in irgendeinem Grade Wahrnehmungsbewußtsein“ (ders.: 450) ist.

Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass Merleau-Ponty eine Einteilung in drei verschiedene Existenzweisen des Leibes vorgenommen hat. Den sinnlich wahrnehmenden Leib bezeichnet er auch als phänomenalen Leib. Dieser besitzt eine aktuelle und eine habituelle Existenz. Die habituelle leibliche Existenz umfasst das gesamte Wahrnehmungs- und Erfahrungswissen

eines Menschen und die Inkorporierung seiner Umwelt, inbegriffen des kulturellen und historischen Wissens von Gesellschaften. Der habituelle Leib tritt zugleich als ein Speicher- und Archivierungsort für das Erfahrungswissen in Erscheinung. Der aktuelle Leib baut seine Existenz auf dem Grund des habituellen Leibes auf. Er ist die vordergründig wahrnehmende, aufnehmende und agierende Instanz. Interpretieren lässt sich diese Perspektive Merleau-Pontys auf den Leib als eine dreifache Verschränkungsweise mit wechselseitig-bedingtem Bezug aufeinander.

2.1.6.3 Leben im Modus der Zwischenleiblichkeit

Aufgrund der Fähigkeit und Notwendigkeit des Fremdbezuges spricht man von einer doppelten Existenz von ein und demselben Gegenstand: Leibsein und Körperhaben. Hessenberger bezeichnet diesen Modus als das Vorhandensein von einer „objektiven Existenz als Körper“ und einer subjektiven Existenz als „inkarniertes Bewusstsein“ (Hessenberger 2011: 17). Die Existenzformen sind zugleich und in einem Gegenstand gegeben. Er ist der Umschlagort und die vermittelnde Instanz, kein unbewusster Ding-Körper. Der Leib ist die Vergegenständlichung und seine Welt entsteht immer nur in Bezug auf einen außerhalb seiner selbst liegenden Gegenstand oder Ort, der in erster Instanz sinnlich über den eigenen Leib ‚herein geholt‘ wird. Die Welt entwirft sich sozusagen in einer Gestalt auf etwas hin. (vgl. Waldenfels 2000: 74) Für Merleau-Ponty ergibt sich aus der doppelten Gegebenheit des einen Gegenstandes ein Modus der „Zwischenleiblichkeit“ (Merleau-Ponty 1986: 185). Genau genommen markiert er damit den Körper in einer dreifachen Existenzform: als sinnlich-empfindender Leib, als anatomisch definierten Körper und als atmosphärische Existenz in einem Stadium der Zwischenleiblichkeit. Der anatomisch definierte Körper ist der nach außen hin sichtbare, objekthafte Körper und kann als einer unter vielen begriffen werden. Die Existenz als Zwischenleiblichkeit zeigt sich für Merleau-Ponty am deutlichsten in der Verleiblichung des Sehsinns und des Tastsinns. Er arbeitet diesen Gedanken in seinem Werk „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ (1986) zu einer chiasmatischen Verbindung von Sehen und Berühren aus. Siegmund interpretiert die Analyse der beiden Sinnesempfindungen als „[...] zwei grundsätzliche Weisen des Menschen, sich mit seiner Umwelt in Verbindung zu setzen“ (Siegmund 2008: 34). Die beiden Sinne sind sich in ihrer Wahrnehmungs- und Empfindungsqualität ähnlich. Sowohl im Tasten wie im Sehen können Objekte in ihrer formalen Gestalt erfasst werden. Siegmund interpretiert, dass sich die beiden

Wahrnehmungserfahrungen auf eine Weise miteinander verbinden, „[...] dass das eine für das jeweils andere eintreten kann. Sehen heißt immer auch den Gegenstand berühren, ihn abtasten.“ (ebd.) Und umgekehrt.

Allein aus der Existenz der beiden Wahrnehmungssinne begründet sich aber noch nicht der Modus der Zwischenleiblichkeit. Erst durch die Analyse der qualitativen Nähe lässt sich Zwischenleiblichkeit verstehen. Denn in dem Moment, wo ein Objekt berührt wird, kann es subjektiv erfasst werden und hört auf unbekanntes Objekt zu sein. Gleichzeitig berührt das Objekt ‚zurück‘. Die zwischenleibliche Verschränkung entsteht durch ein Berühren und Berührt-werden. Das Objekt wird berührt und im selben Moment berührt das Objekt ‚zurück‘. Im Augenblick des Berührens wird ein Individuum also gleichzeitig zum Berührten. Siegmund interpretiert die Denkfigur mit einer analytischen Verbindung zum Sehen und erklärt: „Es sieht mich, im gleichen Moment, in dem ich es sehe.“ (ebd.) Durch eine chiasmatische Verschränkung von Berühren und Berührt-werden sowie von Sehen und Berühren können Objekte als Subjekte rezipiert werden. Ein Rest an Objektivität und Unbekanntem wird bleiben, da sich mir ein anderer Körper nie vollständig erschließt, wie auch der eigene Leib nie vollständig präsent wird. Zwischen Individuen existiert aber eine Form der inneren Relation, Übereinkunft und Intersubjektivität aufgrund ihres physiologisch gleichen „Körperschemas“ (Merleau-Ponty 1966: 123ff.). Dennoch ist es Menschen aufgrund ihres leiblich begründeten Verschränkungscharakters möglich, die Trennung zwischen Subjekt und Welt aufzuheben, indem eine Ebene gedacht wird, die durch sinnliches Wahrnehmen leiblich-körperlich empfindet, Eindrücke erfährt, aufnimmt, hereinlässt und zu Reflexion und Integration von Wahrnehmung und Erfahrung ermöglicht. „Weder *ist* der Mensch lediglich Leib, noch *hat* er nur seinen Körper.“ (Hessenberger 2011: 20) Erst in der Verschränkung der beiden Modi kann ein Individuum seine Umwelt erkennen und wird auf dieser Grundlage kultur- und sozialisationsfähig. Durch die aufeinander bezogenen Funktionen des Sehens und Tastens macht sich ein Individuum ein Objekt zum Subjekt, kann Empathiefähigkeit entwickeln und tritt in Kommunikation mit anderen. Es nimmt seine Mitmenschen als gleichartig und ähnlich wahr und kann mit ihnen dynamische soziale Systeme ausbilden. Aufgrund seiner Zwischenleiblichkeit wird der Mensch zu einem sozialen Wesen. Merleau-Ponty bezeichnet den Modus als grundsätzlich für unser In-der-Welt-sein. Auf der Basis unserer Zwischenleiblichkeit werden Individuen fähig zur Inkorporation. Vor dem Hintergrund dieser fundamentalen Denkfigur vertritt Siegmund die Ansicht, dass körperliche Wesen als offene Wesen bezeichnet werden können. (vgl. Siegmund 2008: 34)

Der Aspekt der Zwischenleiblichkeit wurde in der Vergangenheit in verschiedene Richtungen interpretiert. Waldenfels definiert die Auffassung als „Gesetz der Zweideutigkeit“ (Waldenfels 1980: 45ff.). Hessenberger bezeichnet es als „Prinzip der Ambiguität“ (Hessenberger 2011: 20). Entscheidend ist der Zustand und Moment der Gleichzeitigkeit. Das Individuum ist objektiv betrachtet immer beides zugleich, kann aber niemals beides gleichzeitig empfinden. Es ist der eigene, subjektive Leib und zugleich ist es der objektive Körper für Andere, der ihrem eigenen ähnlich ist. Noch deutlicher wird die These in der gleichzeitigen Verschränkung von Berührendem und Berührtem im eigenen Körper. Es ist unmöglich die Eigen- und Fremdwahrnehmung, die sich in der Situation des Ergreifens underspürens der Hände an einer Person offenbart, zu einer Einheit zu bringen. Das, was auf der Handlungsebene betrachtet, gleichzeitig möglich ist, lässt sich reflexiv nur nacheinander erfassen.

2.1.6.4 Kulturelle Teilhabe und Perspektivwechsel

Aufgrund der Tatsache, dass ein Individuum zuerst als Leib in der Welt ist, wird davon sein Fühlen, Denken und Handeln beeinflusst. Der Mensch lebt in einer bestimmten Umwelt und nimmt über den Leib diese Umwelt als Milieu wahr. Er teilt mit der Milieu-Gesellschaft Werte und Normen, Vorstellungen und Traditionen und übernimmt eine vorgegebene Ordnung. Die vorgegebene Ordnung offenbart sich ihm in Gestalten von Farben, Tönen, Formen und Strukturen. Der Mensch nimmt seine Umwelt also immer gestalthaft wahr. Über den bewussten Wahrnehmungsvollzug ordnet der Mensch die Gestalten ein und erkennt sie als solche. Behilflich ist ihm sein Erfahrungswissen und die geschaffenen Differenzierungs- und Strukturierungssysteme. In diesem Prozess vollzieht sich ein Wandel vom Unbestimmten zum Bestimmten. Es ist eine schöpferische Leistung des Menschen und begründet seine Kulturfähigkeit. In und durch diesen schöpferischen Akt richtet der Mensch sich seine Welt ein. Er identifiziert sich mit der Milieu-Kultur und bringt sich durch Engagement ein. Die leibliche Wahrnehmung und der Nachvollzug von Kultur geschieht Wulf zu Folge auf mimetische Art und Weise. Im Mitmachen und aktiven Nachvollzug findet Erleben und Erfahren statt. (vgl. Wulf 1997, 2010) Die leiblich-sinnliche Wahrnehmung wird durch einen leiblich-bewegten Nachvollzug ergänzt. Dies führt zum Erlangen von Körperwissen und Bewegungskompetenz.

Plessner vertritt die These, dass nur der Mensch die Möglichkeiten und Fähigkeiten besitzt, einer Welt nicht hilflos bzw. widerstandlos gegenüber zu stehen. Aufgrund eines bewussten, reflexiven Nachvollzuges kann er aktiv in die eigene Lebensgestaltung eingreifen und seine Umwelt beeinflussen. (vgl. Plessner 1975) Der Mensch kann bisher geschaffene Strukturen von der Welt aufnehmen und „[...] übersteigen, um daraus andere zu schaffen“ (Merleau-Ponty 1976: 200). Er besitzt die Fähigkeit sich auf Neues einzustellen. Dieser Tatsache verdanken wir unsere kulturelle Entwicklung sowie den grundlegenden Fortschritt von Welt. Doch um neue Strukturen schaffen zu können, muss der Mensch einen Perspektivwechsel vornehmen. Zuvor muss er sich überhaupt erst einmal eine Perspektive bilden. Diese ist im Prozess der Wahrnehmung und Reflexion begründet. Dort bildet sich das Individuum eine eigene Meinung und einen subjektiven Standpunkt. Merleau-Ponty vertritt die Auffassung, dass eine Perspektivenbildung an einen leiblich-örtlichen Standpunkt gebunden ist. Diese Auffassung wurde unter dem Aspekt des „Körperschemas“ (Merleau-Ponty 1966: 123ff.) von ihm ausgearbeitet. Die Idee des Körperschemas besagt, dass ein Individuum seine Umwelt leiblich-sinnlich an einem festen und bestimmten Ort und Raumpunkt sich befindend in sich aufnimmt. Zu dieser einen, bestimmten Erfahrung bildet er eine Perspektive. Wenn er seinen räumlichen Standort verändert, offenbaren sich ihm neue Wahrnehmungen und Perspektiven oder eine neue Sichtweise auf ein und denselben Gegenstand. Er nimmt einen Perspektivwechsel vor. Dieser ist nach Auffassung Merleau-Pontys durch die Bewegungsfähigkeit des Leibes gegeben. Ein Mensch befindet sich mit seinem Leib nicht nur in einer räumlichen Position verortet. Die Raumposition in Kombination mit einer körperlichen und leiblichen Haltung verortet ein Individuum in einer bestimmten Situation. Merleau-Ponty bemerkt zu diesem Gedanken:

„Wird dieser Begriff [Anm. d. A.: das Körperschema sei dynamisch] präzisiert, so besagt er, dass mein Leib mir als Bereitstellung für diese oder jene wirkliche oder mögliche Aufgabe erscheint. Und in der Tat ist seine Räumlichkeit nicht, wie die äußerer Gegenstände oder auch die der „Raumempfindungen“, eine Positionsräumlichkeit, vielmehr eine Situationsräumlichkeit.“ (ders.: 125)

Der Mensch befindet sich leiblich positioniert als wahrnehmendes Wesen in einer bestimmten Situation und erfasst diese durch den impliziten Bedeutungsgehalt. Er erlebt die Situation in einer bestimmten Perspektive. „[...]“, und ebenso kann ich meine erworbenen Meinungen und Überzeugungen einklammern, doch was auch immer ich denke oder beschließe, stets tue ich es auf dem Untergrund dessen, was ich zuvor geglaubt oder getan habe.“ (ders.: 450)

Es ist bereits an einigen Stellen deutlich geworden, dass der Umgang mit dem Körper – der Versuch, diesen zu fassen und ein theoretisches Denkmodell zu entwerfen – häufig in Abhängigkeit oder Verbindung zu anderen Begriffen, vor allem in Verbindung mit einem Handlungsbegriff, vorgenommen wurde. Merleau-Ponty ordnet dem Leib aufgrund seiner sinnlichen Rezeptionsfähigkeit eine Aktivität und Eigenständigkeit zu, die ihn aktiv in Handlungsaktionen involviert. Für ihn strukturiert und gestaltet vielmehr der Leib eine Handlungsaktion. In dieser Dynamik tritt er in einen aktiven Kontakt und Austausch mit seiner Umwelt. Der Leib gilt als natürliches Subjekt, über welches das Individuum seine Umwelt wahrnimmt, an ihr teil hat und gestaltend auf sie zurück wirkt.

2.1.6.5 Die Essenz der Körpertheorie Merleau-Pontys

Für Merleau-Ponty bildet der Leib einen zentralen Gegenstand, worüber ein Individuum sich selbst und seine Umwelt wahrnimmt und erkennt. Auf der Grundlage der Erkenntnisse baut er ein Wissen von der Welt auf. Ein Individuum erfährt die Umwelt über seine Sinne, die man – vereinfacht formuliert – als Manifestation des Leibes bezeichnen kann. Die Reflexion über das erfahrene, gefühlte, gehörte oder gesehene Erlebnis führt dazu, dass sich ein Individuum selbst wahrnimmt. **Ich** habe all diese Erlebnisse mit meinen Sinnen erfahren! Eine Vielzahl einzelner Erfahrungen führt zur Etablierung eines komplexen Wissens, was wiederum die Grundlage bildet, um sich gut in der Welt orientieren zu können. Ein Individuum inkorporiert die komplexe Umwelt mit den vielschichtigen Sinnstrukturen und wird sich dessen bewusst, dass es sich hierbei um andere Welten, Ordnungen, Milieus und Strukturen als seiner selbst handelt. Von ihnen geht eine Beeinflussung aus, die man jedoch als Weiterentwicklung des eigenen Orientierungssystems verstehen kann. Interessant stellt sich bei Merleau-Ponty die These dar, dass ein Gegenstand verschiedene begriffliche Zuschreibungen und Identifikationen erhalten kann. Je nachdem, in welchem Kontext der Gegenstand erfahren wurde. Merleau-Ponty arbeitet die Zweiheit des Körpers als einen Modus der Verschränkung und Zwischenleiblichkeit aus (subjektivem) Leibsein und (objektivem) Körperhaben aus. Durch die Verschränkung von Körper in Leib können subjektive Bezüge zu Situation oder Gegenständen aufgebaut werden; das Fremde wird zum Bekannten. Der Verschränkungsmodus führt letztlich dazu, dass ein Individuum Kultur- und Sozialisationsfähig wird. Ein Mensch trägt die (Kulturerfahrungen mit der) Umwelt förmlich in sich.

2.1.7 Helmuth Plessner: Die exzentrische Existenz des Menschen

Da in den letzten Jahren in tanztheoretischen Publikationen ein zunehmendes Interesse am Werk Helmuth Plessners zu beobachten ist, sollen seine zentralen Thesen an dieser Stelle vorgestellt werden. (vgl. Brandstetter/Wulf 2007, Wulf 2010, Denana 2014) Plessner gilt, neben Max Scheler und Arnold Gehlen, als ein Vertreter der philosophischen Anthropologie. Die Beschäftigung mit der Leiblichkeit aus philosophisch-anthropologischer Perspektive vollzog sich als parallele Entwicklung zur Etablierung eines phänomenologischen Leibbegriffes. In dem Sammelband von Alloa, Bedorf, Grüny und Klass (2012), welcher den Gegenstand der Leiblichkeit aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Perspektiven präsentiert, wird die philosophisch-anthropologische Perspektive als ein „Traditionsstrang“ (dies.: 4) bezeichnet. Kongruent zu einer phänomenologischen Auffassung, wie bei Merleau-Ponty, vertreten auch die Anthropologen die Auffassung, dass der Körper als ein zweifacher Körper in der Welt präsent wird. Er ist sowohl Körper als auch Leib. Während die Phänomenologen die Bestimmung des polaren Gegenstandes an seiner Verhältnishaftigkeit zur Welt und als Mittel, um zur Welt zu sein konturieren, markieren die Anthropologen ihn durch die Bestimmung des Verhältnisses von Körper und Leib zueinander. Die philosophische Anthropologie untersucht die Körperlichkeit des Menschen im Rekurs auf naturwissenschaftliche und biologische Erkenntnisse und versucht, die Bestimmung durch einen Mensch-Tier-Vergleich zu lösen. Schürmann vertritt die Ansicht, dass dieser Untersuchungsansatz einen dritten Begriff als eine Art Vermittlungsinstanz integriert und das Verhältnis als eine Trias von Körper, Leib und Person bestimmt. Es ist eine Theoretisierungsstrategie, die in eine „dritte Dimension“ (Schürmann 2012: 208) eingebettet erscheint. In dem Werk Plessners lässt sich ein Untersuchungsmodus erkennen, wonach auf das Verhältnis von einem Ich zur Außenwelt und nach den Körper-Umwelt-Verhältnissen geschaut wird, um eine Verhältnisbestimmung von Körper und Leib vornehmen zu können. Plessner begreift die körperlich-leibliche Verfasstheit von Menschen als eine Verschränkung von Körper und Leib. Diese impliziert ein dualistisches Verständnis, wie es auch Merleau-Ponty vertritt. Plessner begreift den Gegenstand in einer doppelten Gegebenheitsweise als Körperhaben und Leibsein. „Ein Mensch *ist* immer zugleich Leib [...] und *hat* diesen Leib als diesen Körper.“ (Plessner 1982: 238) Jäger bezeichnet die Plessnersche Sicht auf den Körper, welche in der Theorie der Exzentrischen Positionalität⁷ seine Fundamentierung findet, als zwei Perspektiven auf einen Gegenstand, die zueinander in Beziehung stehen. (vgl. Jäger

⁷ Im weiteren Verlauf der Arbeit als Theorie der Expositonalität (oder Exzentrizität) benannt.

2004: 112) Lichau und Wulf (2012) bezeichnen, in Anlehnung an Plessner, die Existenzform der Sinne als „sinnliche Organisation“ (dies.: 42) und verweisen auf den Zusammenhang von sinnlicher Organisation und gesellschaftlicher Organisation. Sie vertreten die Ansicht, dass die sinnliche Wahrnehmung und Reflexion durch das Leben in einer Kultur und Gesellschaft geprägt ist und es aufgrund der Existenz von verschiedenen Kulturen auch zur Ausbildung von unterschiedlichen Formen der sinnlichen Wahrnehmung und Reflexion kommt, was letztlich eine Etablierung von vielfältigen Subjektivitätsformen evoziert. (vgl. dies.: 43) Vor dem Hintergrund der Annahme, dass sinnliche Organisationen in unterschiedlichen Kulturen auch unterschiedlich ‚gelebt‘ werden und mithin heterogen auftreten, sind sie Ausdruck von „voneinander abweichende[n] Formen der Wahrnehmung und Deutung“ und bringen „differente Verbindungen und Hierarchien hervor“ (ebd.). Die Formen der sinnlichen Organisation bilden sich durch eine kontingente Verbindung zu gesellschaftlichen Organisationsformen heraus.

Die Theorie der Expositonalität von Helmuth Plessner kann als ein Modell der Eigenstrukturiertheit der menschlichen Existenz als ein materiell-physisch-sinnliches Gebundensein an Leib und Körper und als Theorie der menschlichen Natur verstanden werden. Plessner analysiert das Vorhandensein von einem Körper wie auch einem Leib. Er stimmt mit anderen, phänomenologischen Positionen in der Annahme einer zweifachen Existenz von Körper und Leib sowie einer ‚Vermittlungsinstanz‘ zwischen beidem überein. Allerdings bleiben bei Plessner unverändert Körper und Leib im Fokus der Betrachtung und die Vermittlungsinstanz bzw. der Übergangsbereich befindet sich zwischen beiden, was Plessner mit den Begriffen von Grenze und Positionalität markiert und als Verschränkungsthese in einem Stufenmodell veranschaulicht.

Plessners Überlegungen sind nicht kritiklos und unkommentiert geblieben. Obwohl ihm vor allem daran gelegen war, die cartesianische These der Trennung von Geist und Materie, also Körper und Bewusstsein, aufzuheben, wird ihm mitunter genau das, ein Misslingen dieses Vorhabens, vorgeworfen. (vgl. Gebauer 1998; Jäger 2004: 198) Gebauer vertritt die Ansicht, dass der Körper in Gegenüberstellung zum Geist in Plessners Theorie zu wenig Beachtung findet. Vor allem Einschreibungen von gesellschaftlichen Ordnungen und Strukturen als Inkorporierung ins Körperleibliche finden keine Benennung. Wulf vertritt ebenfalls die Auffassung einer Nicht-Überwindung des cartesianischen Dualismus bei Plessner. Für ihn setzt Plessner die Existenz von Körper und Geist in einer Einheit zu einfach als gegeben voraus. (vgl. Wulf 2004: 62)

Im Folgenden soll das Stufenmodell von Plessner vorgestellt werden. Es wird vor allem Bezug genommen auf das Hauptwerk Plessners „Die Stufen des Organischen und der Mensch“ (1975) sowie auf „Lachen und Weinen“ (1982). Ebenso stand der Recherche über das Werk Plessners Sekundärliteratur zur Verfügung. Da die Sekundärliteratur (Jäger 2004, Wulf 2004, Schürmann 2012) bereits neue Gedankenansätze und Interpretationsangebote evoziert, wird auch in Auszügen darauf Bezug genommen.

2.1.7.1 Der Doppelaspekt als eine Verkörperung im Grenzverhalten

Plessner bestreitet nicht die Doppelaspektivität von Körper und Geist, wie sie im Cartesianismus propagiert wird. Nach seinem Verständnis können sie als eine Innen- und Außenseite des Gegenstandes ‚Körper‘ gedacht werden. Plessner setzt dem lediglich mit seiner Theorie einen neuen Ansatz entgegen, in dem er sich auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse aus der Biologie und auf philosophische Traditionen der Phänomenologie bezieht und damit die Perspektiventrennung zwischen Natur- und Geisteswissenschaften aufheben will. Demnach baut sich der Begriff des Doppelaspektes bei Plessner anders auf. Er eröffnet seine Theorie mit der Klärung der Begrifflichkeit und geht dabei von der „Erscheinungsweise eines gewöhnlichen Wahrnehmungsdinges“ (Plessner 1975: 81) und seinen Eigenschaften aus. Plessner begreift die gesamte organische und anorganische, gegenständliche Materie als Wahrnehmungsding. In der Literatur wird der Plessnersche Begriff auch mit Ding, Körper, Naturkörper und Gegenstand übersetzt. Plessner unterteilt den strukturellen Aufbau eines Wahrnehmungsdinges in ein Innen und Außen und bezeichnet sie als zwei voneinander unterschiedliche Sphären. (vgl. ders.: 43, 81) Sie repräsentieren unterschiedliche Aspekte eines Gegenstandes. Die innere Sphäre kann man sich als Kernsubstanz vorstellen. Sie bezeichnet das ganze Wahrnehmungsding und ist unräumlich, also nicht vergegenständlicht. Sie ist mithin nicht sichtbar. Die äußere Sphäre eines Wahrnehmungskörpers repräsentiert das Außen als dessen „eigenschaftstragende Seiten“ (ebd.: 84). Sie sind als solche von außen wahrnehmbar und verweisen durch das äußere Erscheinungsbild auf die Existenz eines „substantiellen (!) Kerns“ (Plessner 1975: 83).

„Zum Wesen dieser Struktur [eines Wahrnehmungsdinges] gehört, dass die sinnlich-anschaulichen Daten [...] als Eigenschaften „von ihm“ in dieses Ding als mit dessen kernhafter Mitte durch und durch verbunden hinweisen [...]. Das Blatt hat das Grün an seiner Oberfläche, aber das Grün hat nicht auch umgekehrt das Blatt.“ (ebd.: 82)

Plessner bezeichnet das äußere Erscheinungsbild als sinnlich-anschauliche Daten. Er verweist in diesem Zitat auf die Unterschiedlichkeit der beiden Existenzformen, wodurch der Begriff der Doppelaspektivität legitim wird. Der innere Aspekt unterscheidet sich vom äußeren, das Äußere verweist auf die Existenz eines Innen und beide Existenzformen sind ineinander überführbar. Die Eigenschaft ist von der Kernsubstanz abhängig. Vielmehr wird sie erst durch diese bestimmt und damit in die äußere Sphäre überführt. Beide Aspekte einer Verdinglichung sind auf der Wahrnehmungsebene zwar unterschiedlich, gehören aber zu ein und demselben Gegenstand und lassen ihn durch ihre Existenz ganzheitlich erscheinen. Dadurch wird der Doppelaspekt von Wahrnehmungsdingen und Körpern manifest.

Die Bestimmung des Dingbegriffs nimmt Plessner als Ausgang und Basis für die Entwicklung eines dynamischen Stufenmodells. Dabei baut er die Betrachtung von Dingen über mehrere Stufen auf: als Ding, als Pflanze, Tier und als Mensch. Die Anordnungshierarchie entspricht der evolutionären Entwicklung vom einfachen zum höherentwickelten Sein und vom unbelebten zum belebten Körper. Bei Plessner erfolgt eine Steigerung in der Betrachtungsweise von Stufe zu Stufe, die sich im Wechsel von nicht-lebendigen zu lebendigen Dingen vollzieht. Plessner untersucht die (äußerlich sichtbaren) Wesenseigenschaften und Unterschiede von lebendigen und nicht-lebendigen Dingen anhand ihrer Beziehungen zu ihrer Umwelt. Dabei stößt er auf das Vorhandensein einer Grenze. Die Grenze diagnostiziert er in der äußeren Sphäre von Dingkörpern. Sie trennt diese zu einem Gegenüber und Drumherum ab. Dem Vorhandensein einer Grenze geht die Annahme voraus, dass jegliche Arten des Daseins sich nicht in einem Vakuum oder unräumlichen Ort befinden, sondern aufgrund ihrer räumlichen Endlichkeit in Bezug zu etwas stehen. Ihr äußerer Abschluss steht in einer Verbindung zu einem nächsten Umfeld. Das heißt, unbelebte wie belebte Dinge stehen von sich aus mit ihrer Umgebung in einer Verbindung. Die abgrenzende Umrahmung ist Teil ihrer Entität. Durch die Etablierung eines Grenzbegriffes nimmt Plessner eine erste Unterscheidung zwischen lebendigen und nicht-lebendigen Dingen vor, die in der qualitativen Erscheinungsweise der Grenzsetzung explizit wird. Plessner bezeichnet die Unterschiedlichkeit sehr treffend als Begrenzung von unbelebten Dingen und als Grenze bei lebendigen Körpern. Jäger interpretiert die Grenze bei unbelebten Dingen als einen Rand. (vgl. Jäger 2004: 119) Der Rand als äußere Schale befindet sich genau dort, wo die gegenständliche Existenz eines Körpers endet und an seine Umgebung stößt. Der unbelebte Körper kann von sich aus keinen Bezug zu seiner Umwelt aufbauen. Er hört am Ende seiner Begrenzung einfach auf zu sein und stößt an die ihn umgebende Materie. Ein lebendiger

Körper setzt sich dem gegenüber über seine Grenze hinaus in ein Verhältnis zu seiner Umwelt und steht in einem Austausch mit ihr. Für Plessner zeichnet sich Lebendigkeit eben durch dieses besondere Verhältnis der Naturkörper zu ihrer Grenze aus. Es hört nicht einfach an seinem Rand auf zu sein, sondern vollzieht einen Grenzübergang und die Grenze markiert seinen äußeren Bereich (vgl. Plessner 1975: 99f.). Während bei unbelebten Körpern die Begrenzung als ein „virtuelles Zeichen zwischen dem Körper und den anstoßenden Medien“ (ebd.: 103) erkannt wird, *hat* ein lebendiger Körper die Grenze. (vgl. ebd.)

„Besteht das Wesen der Grenze aber im Unterschied zur Begrenzung darin, mehr als bloße Gewährleistung des Übergehens zu sein, nämlich dieses Übergehen selbst, so muss ein Ding, [...] wenn es die Grenze selbst hat, dieses Übergehen selbst haben.“ (ebd.: 127)

Ein lebendiger Körper nimmt seine Grenze selbstständig wahr und kann sich zu ihr in ein Verhältnis setzen, sie verändern und durch sein Verhalten beeinflussen. Dadurch kann er sich über seine körperlichen Konturen hinaus in den angrenzenden Raum ausweiten. Auf dieser Basis stellt er eine Verbindung zu seiner Umwelt her. Der lebendige Körper *vollzieht* den Übergang und die Grenze stellt sich im Vollzug als ein Teil von ihm dar. Das aktive Grenzvollzugsverhalten ist eine Eigenständigkeit des Lebendigen, die sich auf seiner eigenschaftstragenden Seite, der äußeren Sphäre, darstellt. Aufgrund dieser Aktivität tritt bei lebendigen Körpern der Doppelaspekt in Erscheinung und kann von außen wahrgenommen werden. Das Äußere ist ohnehin sichtbar, aber erst die Aktivität im Grenzvollzug, die sich in einer Selbstständigkeit im Raumverhalten zeigt, lässt das Vorhandensein einer inneren Substanz erkennen.

Wulf interpretiert das Grenzverhalten bei lebendigen Körpern als „doppelte Funktion“ (Wulf 2004: 47). „Sie schließt das ‚Außen‘ ab und auf.“ (ebd.) Mit dieser Aussage verweist er auf das Raumverhalten von Körpern, was auch in diesem Merkmal grundlegend von Plessner zwischen belebt und unbelebt unterschieden wird. Demnach zeichnen sich unbelebte Körper dadurch aus, dass sie raumerfüllend in Erscheinung treten, während belebte Körper Raum behauptend sind und damit das Grenzausmaß, die Qualität und die Grenzbeziehung beeinflussen und gestalten. Das Innere wird vom Äußeren abgeschlossen und schließt zugleich Inneres und Äußeres gegeneinander auf. Damit verweist Plessner auf eine Richtungsdivergenz, welche eine Aspektdivergenz beinhaltet. Bei belebten, lebendigen Körpern ist das Innere in der äußeren Sphäre als Eigenschaft erkennbar. Durch die Fähigkeit zum aktiven Grenzvollzug wird das Innere als lebendige Aktivität sichtbar. Richtungs- und Aspektdivergenz bedeutet in diesem Sinne, dass sich das ‚unsichtbare‘ Innen als substantieller

Kern des lebendigen Körpers nach außen transportiert und durch die Aktivität als Eigenschaften des Körpers in Erscheinung tritt. Durch den Raum behauptenden, aktiven Grenzvollzug wird es als Eigenschaft in der äußeren Sphäre sichtbar und verweist somit auf die Existenz eines inneren, substantiellen Kerns. Durch diese Form tritt bei lebendigen Körpern der Doppelaspekt in Erscheinung.

2.1.7.2 Dreifach charakterisierbare Positionalität

„Als Körperding steht das Lebewesen im Doppelaspekt nicht ineinander überführbarer Richtungsgegensätze nach Innen (!) (substantialer Kern) und nach Außen (!) (Mantel der eigenschaftstragenden Seiten). Als Lebewesen tritt das Körperding mit dem gleichen Doppelaspekt als einer Eigenschaft auf, der infolgedessen das phänomenale Ding in doppelter Richtung transzendiert, es einerseits über es hinaus setzt, [...] andererseits in es hineinsetzt, [...].“ (Plessner 1975: 128f.)

Am Verständnis des Gesetzseins eines lebendigen Körpers führt Plessner auf einer zweiten Stufe des organischen Stufenmodells den Begriff der Positionalität ein. Auf dieser Stufe betrachtet er ausschließlich belebte Dinge der Flora und Fauna, also Pflanzen, Tiere und den Menschen. Mit Positionalität bezeichnet Plessner eine Form von Gesetztheit und Situierung des lebendigen Dings in und zu seiner Umwelt, die an seinem Grenzverhalten explizit wird. Die Situierung ist gekennzeichnet durch zwei grundlegende Richtungen. Zum Ersten ist das lebendige Ding auf seine Umwelt gerichtet und zum Zweiten steht die Umwelt in Beziehung zu ihm. Plessner markiert zwei, voneinander verschiedene Formen in und zu seiner Umwelt positioniert zu sein. Eine geschlossene Form und eine offene Form. (vgl. ebd.: 218f.) Die Unterscheidung ergibt sich für ihn aus der Qualität der Wahrnehmungs- und Reflexionsprozesse in Bezug auf das Umweltverhalten von lebendigen Dingen. Es stellt sich als weitere Differenzierung der qualitativen Bestimmung ihres Grenzverhaltens dar. Plessner geht bei Tieren und Menschen davon aus, dass sie in ihrem Körperinneren über ein Zentrum verfügen, von dem aus sie sich zu ihrer Umwelt in ein Verhältnis setzen. Dieses Zentrum gibt ihnen die Möglichkeit der Grenzsetzung zu ihrer Umgebung. Dadurch erscheinen sie für Plessner in einer „geschlossenen Organisationsform“ (ebd.: 226). Pflanzen betrachtet er als eine „offene Organisationsform“ (ebd.: 218), da sie sich zu ihrer Umwelt nicht selbstständig

verhalten können. Sie besitzen kein selbstaktives Zentrum, sondern sind einfach in ihre Umwelt gesetzt. Pflanzen können sich nur im evolutionären Verlauf weiterentwickeln, verändern und an ihre Umgebung neu anpassen.

Auf dieser Ebene des Stufenmodells führt Plessner den Begriff „Organismus“ (ebd.: 226) ein. Geschlossene Organismen verfügen über ein Zentrum, eine Art Zentrales Nervensystem, das es ihnen ermöglicht, in ihrer Umgebung Raum behauptend aufzutreten. Das Zentrale Nervensystem ist die Vergegenständlichung und anatomische Materialität für eine Positionierungsfähigkeit. Das bedeutet, dass sich ein lebendiger Körper in einem Zentrum-Außenwelt-Verhältnis befindet und somit „zentrisch positioniert“ ist. (vgl. ebd.: 230, 237f.) Während Tier und Mensch in einem Verhältnis zu ihrer Positionierung stehen, ist dies Pflanzen nicht möglich. Aufgrund der Positionierungsfähigkeit von Tier und Mensch, durch das Vorhandensein eines selbst steuerbaren Zentrums, ist ein aktives Beziehungsgefüge zwischen lebendigem Körper und Umgebung gegeben. Das Beziehungsgefüge ist durch zwei Richtungen gekennzeichnet. Schürmann bezeichnet es auch als Wechselverhältnis und als das Vorhandensein von zwei Ordnungen. (vgl. Schürmann 2012: 217) So, wie sich der lebende Organismus auf die Umwelt beziehen kann, richtet sich die Umwelt auch auf ihn. Es gibt beides: ein Wirken und ein dem Wirken von außen ausgesetzt sein. (vgl. Jäger 2004: 121)

„Zunächst [...] ist es nicht ohne weiteres klar, dass der Organismus in passiv hinnehmender Beziehung Reize des Mediums [Umwelt] „merkt“ (!), in aktiv gestaltender Beziehung auf das Medium „einwirkt“ (!). [...] Sie [die zueinander gegensinnigen Beziehungen] tun es, weil sie das Auftreten einer zentralen Repräsentation des Organismus bedingen. [...] Er steht also gar nicht mehr direkt mit dem Medium und den Dingen um ihn herum in Kontakt, sondern lediglich mittels seines Körpers. Der Körper ist die Zwischenschicht zwischen dem Lebendigen [Zentrum] und dem Medium geworden.“ (Plessner 1975: 230)

Diese Wechselwirkung der Umweltbeziehungen ermöglicht das Verständnis einer Doppeltheit des lebendigen Körpers und ein Verständnis von zwei existenten Ordnungen. (vgl. Plessner 1982: 240) Der lebendige Körper existiert als ein und derselbe Gegenstand in doppelter Hinsicht: einmal als Ding unter Dingen im Verständnis eines Körperhabens. Und einmal als absolute Mitte, von der aus er sich auf seine Umwelt bezieht als Körpersein mit einem Leibverständnis. Herrmann bezeichnet die Erscheinungsweise und Qualität der zentrischen Positionalität auf dieser Stufe der analysierten Umweltbeziehungen als „Verdoppelung“ (Herrmann 2011: 77). „Neben dem Körper als Summe der Organe wird der Körper als Ganzer (!) mittels seines Zentrums repräsentiert.“ (ebd.) Das heißt, wir nehmen unseren Körper aufgrund und durch seine Materialität wahr. Die Wahrnehmung selbst

geschieht in unserem Körperinneren auf leiblicher Ebene, auf der Basis einer materiell gegebenen Wahrnehmungsfähigkeit als Zentrales Nervensystem. Plessner verwendet dafür den Begriff „Zentralorgan“ (Plessner 1975: 228), welches die einzelnen Glieder und Organe des Körpers in diesem Zentralorgan repräsentiert. Materiell betrachtet handelt es sich aber um ein und denselben Körper. Die Perspektive des Körperseins kann man so verstehen, dass alle Dinge der Außenwelt, inklusive des eigenen Körpers, auf ein im Körper befindliches Zentrum, auf ein Selbst als absoluten Mittelpunkt, bezogen sind. Die Perspektive des Körperhabens meint den eigenen Körper als einen Naturkörper neben vielen anderen. „Beide Ordnungen zeichnen sich in der Doppelrolle des Menschen als Körper und im Körper ab.“ (Plessner 1982: 240) Zentral wird bei Plessner, vor allem in seinem späteren Werk „Lachen und Weinen“ (1982) die Auffassung, dass der eine Gegenstand ‚Körper‘ einmal vom Menschen ‚gehabt‘ wird und in der zweiten Perspektive sich ein Individuum *darin* befindet. Plessner unterscheidet in „Lachen und Weinen“ nicht mehr die Begriffe ‚Körper‘ und ‚Leib‘. Er spricht vom „Körperleib“ (ebd.) und die Situation des menschlichen Daseins „ist doppeldeutig – als Körperleib – im Körperleib“ (ebd.).

Auf der vierten Stufe des Plessnerschen Modells wird eine weitere Unterscheidung vorgenommen; eine Differenzierung zwischen Tier und Mensch. Plessner hat uns mit seinen Überlegungen so weit geführt, dass wir auf der Basis des Doppelaspektes von einem Innen und Außen von Körpern ausgehen. Mit seinem äußeren Bereich grenzt ein Körper an seine Umgebung und in der Erscheinungsweise der Grenze erkennen wir den Unterschied zwischen lebendigen und nicht-lebendigen Körpern. Das Vorhandensein einer selbstaktiven Mitte ermöglicht lebendigen Körpern eine Positionierung und ein Hineinwirken in ihre Umwelt. Gleichzeitig wirkt die Umwelt auch auf den positionierten Körper ein. In diesem Verständnis betrachtet man Tiere und Menschen als zentrisch positioniert in einer geschlossenen Organisationsform. Pflanzen stellen eine offene Organisationsform dar. Durch ihre Offenheit kann die Umwelt auf sie einwirken. Aufgrund eines fehlenden Zentrums in Form eines Zentralen Nervensystems können Pflanzen aber kein Verhalten zu ihrer Umwelt aufbauen. Sie sind ihrer Umgebung ‚ausgeliefert‘. Durch die Existenz einer inneren Sphäre als Zentrum steht Tieren und Menschen ihr physischer Körper ebenso als zentrierter Leib zur Verfügung. Sie haben einen lebendigen Körper und sind der Leib selbst.

Plessner unterscheidet nun die Disposition der Umweltwahrnehmung. Bei Tieren vertritt er die Auffassung, dass sie ihren Körper haben und ein Leib sind, dass sie sich allerdings ihrer Zentriertheit, also ihres Leibhabens, nicht bewusst werden (vgl. Plessner 1975: 288ff.). Sie

können nicht auf ihre Umwelt zurückwirken. Es bleibt für Tiere die Umgebung, in der sie in einem Hier-Jetzt-Verhältnis verortet sind. Die Tiere leben selbstständig. Aber sie leben nicht sich selbst:

„Das Tier lebt aus seiner Mitte heraus, in seine Mitte hinein, aber es lebt nicht als Mitte. Es erlebt Inhalte im Umfeld, Fremdes und Eigenes, es vermag auch über den eigenen Leib Herrschaft zu gewinnen, es bildet ein auf es selber rückbezügliches System, ein Sich, aber es erlebt nicht – sich.“ (ebd.: 288)

Die Mitte ist verortet in einem Hier-Jetzt-Verhältnis, aus dem heraus sich das Tier auf seine Umwelt bezieht. Jäger interpretiert die These Plessners so, dass das Tier spürt und seinen Leib bemerkt, dass es aber unfähig ist zu merken, dass es merkt (vgl. Jäger 2004:123). Erst auf der Stufe des Menschen ist eine reflexive Umweltwahrnehmung möglich, die den Menschen zum (scheinbar) höchst entwickelten Individuum mit der Ausbildung eines bewussten Subjektbegriffes in der Versprachlichung des ‚Ich‘ graduert. Dem Menschen wird seine Zentriertheit explizit. Sie tritt quasi als Entität seiner Existenz auf und zwingt ihn, sich zu ihr zu verhalten. Für Plessner ist dies die Stufe der Exzentrischen Positionalität (vgl. Plessner 1975: 288f.). Das bedeutet, der Mensch ist in der Lage, sich seine Position in einer bestimmten Umgebung, die er sowohl physisch-kinästhetisch wie sinnlich in seinem Körperzentrum vermittelt wahrnimmt, zu vergegenwärtigen. Er kann reflektieren, also denkend analysieren, wo und in welcher Situation er sich aufgrund seiner materialen Körpergebundenheit befindet. Diese Vorgänge entsprechen einer Rezeption und Perzeption. Das allein macht aber noch nicht die Exzentrizität von Individuen aus. Erst die Fähigkeit der Distanznahme zum eigenen Körper wie auch zu seiner Umgebung, erst das Spüren der eigenen Mitte und die Reflexion des Spürens, befähigen den Menschen zu Exzentrizität.

„Damit ist die Bedingung gegeben, dass das Zentrum der Positionalität zu sich selbst Distanz hat, von sich selbst abgehoben die totale Reflexivität des Lebenssystems ermöglicht. [...] Obwohl auch auf dieser Stufe das Lebewesen im Hier-Jetzt aufgeht, aus der Mitte lebt, so ist ihm doch die Zentralität seiner Existenz bewusst geworden.“ (ebd.: 290)

Der Mensch kann die sphärische Einheit zwischen sich selbst und der Umwelt aufbrechen und sich aus einem unmittelbaren Umweltbezug herauslösen. Er lebt mit der Fähigkeit einer reflexiv bedingten Exzentrizität innerhalb einer zentralen Positionierungskompetenz. Der menschliche Leib, der in der absoluten Mitte wahrgenommen wird, bindet den Menschen an ein Verortungsverhältnis, während er aufgrund seiner körperlichen Materialität dieses Verhältnis durchbrechen kann. Im Modus der Exzentrizität wird ein weiterer Charakter der

Doppelaspektivität explizit. Ein Individuum kann seine eigene Existenz außerhalb seines eigenen Leibes vermitteln und reflektieren. Dadurch kann es eine Distanz zu sich selbst, seinem Inneren herstellen, die im Modus der Exzentrizität deutlich wird. Plessner bezeichnet die Doppelaspektivität der menschlichen Existenz allerdings auch als einen Bruch:

„Ihm [Anm.: dem Menschen] ist der Umschlag vom Sein innerhalb des eigenen Leibes zum Sein außerhalb des eigenen Leibes ein unaufhebbarer Doppelaspekt seiner Existenz, ein wirklicher Bruch seiner Natur. Er lebt diesseits und jenseits des Bruches, als Seele und als Körper und als psychophysisch neutrale Einheit dieser Sphären.“ (ebd.: 292)

Die Ansicht Plessners lässt sich an einer Gegenüberstellung des Menschen mit dem Tier am anschaulichsten erklären. Aufgrund einer fehlenden Reflexionsfähigkeit bei Tieren leben sie im absoluten Hier und Jetzt, was zu einem Einssein mit ihrer Umwelt führt. Dadurch schreibt man Tieren ein Verbundensein und Leben in und mit der Natur zu und diagnostiziert es als Bestand einer natürlichen Beziehung. Sie können aufgrund ihrer zentrischen Positionierung auf Bedingungen und Umwelteinflüsse reagieren und sind ihrer Umwelt nicht gänzlich ausgeliefert, wie es sich bei Pflanzen verhält. Allerdings können Tiere nicht auf ihre Umgebung gestaltend Einfluss nehmen, da sie sich ihrer Position im Umweltgefüge nicht bewusst werden. Ihr Reagieren auf die Umwelt erfolgt Instinkt geleitet, was Plessner als natürlich begreift. Demgegenüber hat der Mensch diese Einheit verloren und muss sie in einem lebenslangen, beständigen Prozess herbeiführen. Der Mensch kann selbstständig über sein Leben verfügen, entscheiden und selbst gestaltend aktiv werden. In dieser scheinbar hoch qualifizierten Fähigkeit liegt aber zugleich der Bruch des Menschen mit seiner Umwelt begründet. Er muss sich permanent zu ihr verhalten und immer wieder neu positionieren. Plessner bezeichnet „das dauernd nach Neuem strebende Wesen“ (ebd.: 320) des Menschen als den Drang und die Notwendigkeit, sich ins Gleichgewicht zu bringen. Genau genommen markiert es eine Unterlegenheit des Menschen gegenüber den Tieren. (vgl. Plessner 1982: 242)

2.1.7.3 Exzentrizität als dreistelliges Verhältnis von Körper, Leib und Person

„Der Exzentrizität der Struktur des Lebewesens entspricht die Exzentrizität der Lage oder der unaufhebbare Doppelaspekt seiner Existenz als Körper und als Leib, als Ding unter Dingen an beliebigen Stellen des Einen (!) Raum-Zeitkontinuums und als um eine absolute Mitte konzentrisch geschlossenes System in einem Raum und einer Zeit von absoluten Richtungen.“ (Plessner 1975: 294)

Man kann den Doppelaspekt von Körperhaben und Leibsein, der sich in Form einer Verschränkung darstellt, auch als zwei Dimensionen menschlicher Existenz und Verfasstheit bezeichnen. Die Verschränkung kennzeichnet ein spezifisches Wechselverhältnis zwischen Körper und Leib. Der Mensch befindet sich zentrisch als Leib in einer Hier-Jetzt-Verortung und kann sich zugleich von dieser Position distanzieren. Er reflektiert seinen Körper als einen von vielen. Jäger verwendet dafür den Begriff der Existenz in „Selbst- und in Gegenstandsstellung“ (Jäger 2004:124). Obwohl Körper und Leib, materiell betrachtet, sich auf ein und denselben Gegenstand beziehen, sind sie nicht ein und dasselbe. Das leibliche Empfinden verbindet die Subjekt- und die Objektseite und lässt Rezeption und Rezeptor in eins zusammenfallen. Es ist das leibliche Spüren und Empfinden, welches immer nur aus einer Erste-Personen-Perspektive erfahrbar ist. Ich spüre meinen Leib und ich bin mein Leib (und niemals der meiner Mitmenschen)! Erst die Distanzierung als körperliches Wesen von meinem leiblichen Selbst, lässt den Menschen auch andere Perspektiven erfahren. Damit ist eine Grundlage zur Kulturfähigkeit des Menschen gegeben. Denn das, was ein Mensch an Existenzweisen, Perspektiven, Ordnungen und Strukturen der Außenwelt mit dem Körper erfährt und auf leiblicher Ebene in seinem Körperzentrum vermittelt wahrnimmt, kann er über die exzentrische Positionsfähigkeit als Mitwelt reflektieren. Er erfährt seine Umwelt als Kulturform. Sie ist kein neutraler Ort, sondern Träger einer langen Epoche kultureller Evolution und Existenzweisen. Diese Perspektive wurde schon im Kapitel bei Merleau-Ponty benannt. Wo Merleau-Ponty den Menschen als kulturfähiges Wesen bezeichnet und diesen Charakter mit dem Modus der Zwischenleiblichkeit aus Körperhaben und Leibsein begründet, bietet Plessner die Perspektive, dass sich für den Menschen die kulturelle Teilhabe als Notwendigkeit darstellt, um den naturgegebenen Bruch zu überwinden. Während das Tier sich in einer unmittelbaren Leib-Umweltbeziehung befindet und instinktgeleitet handelt, ist beim Menschen diese Verbindung im Modus der Expositionalität durch Reflexions- und Distanzierungskompetenzen durchbrochen. Plessner vertritt die Auffassung, dass der Mensch sich aufgrund seines „exzentrisch organisierten Wesens“ (Plessner 1975: 309) eine kulturelle

Ordnung einverleiben muss, um das aufgebrochene Verhältnis zu seiner Umwelt wieder schließen zu können. Da es zum Wesen seines Daseins gehört, immer im Vollzug stehen zu müssen bzw. sich für den Menschen das Leben nur im Vollzug realisiert, benötigt er eine Möglichkeit des Ausgleichs und der Bruchüberwindung. Die Instinktsicherheit des Tieres hat der Mensch für seine Fähigkeit zur Freiheit und Voraussicht geopfert. Plessner bezeichnet die Existenzform des Menschen „von Natur aus“ als „künstlich“ (ebd.: 310) und ergänzungsbedürftig. Er muss sein Leben im Gleichgewicht und in einer zentrischen Positionierung beständig arrangieren über „künstliche Dinge“ (ebd.). Mit künstlichen Dingen meint er ein Erschaffen und Herstellen von Etwas. Im Modus des Schaffens und Herstellens diagnostiziert Plessner einen Wesenszug des Menschen, der sich als grundlegendes Motiv für die Entstehung und Existenz einer Kultur auszeichnet. Durch seine Kulturfähigkeit ist dem Menschen ein Raum gegeben, in welchem er für sich eine Balance im Leben evozieren kann und den Zustand der absoluten Mitte auslotet. Der Drang zur Bruchüberwindung stellt sich als Gestaltungs- und Schaffensdrang dar. Der Mensch muss beständig etwas tun, etwas schaffen, um seine Zentrierung herzustellen.

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass sich die Doppelnatur des Menschen, in einer körperlichen und in einer leiblichen Existenz, als eine Verschränkung darstellt. Die Doppelnatur markiert zwei verschiedene Ordnungen der Beschreibung von Existenzweisen. Die Verschränkung ist naturgegeben und der Mensch steht ihr unfreiwillig gegenüber. Die Ordnungssysteme stehen für zwei unterschiedliche Wahrnehmungs- und Denkkordnungen. Diese Ordnungen befinden sich in einer ständigen Bewegung wie auch in einem Austausch. Schürmann vertritt die Auffassung, dass Exzentrizität die Verschränkung der beiden Ordnungen bedeutet, innerhalb dessen der Modus des Körperhabens als dritte Größe zwischen Individuum (Leibsein) und Umwelt auftritt. (vgl. Schürmann 2012: 217) Die Exzentrizität offenbart sich dem Menschen als eine ‚naturegebene‘ Notwendigkeit. Er kann nicht nicht exzentrisch sein. Er kann lediglich den Modus der Exzentrizität, die Art und Weise, wie er reflektierend expositioniert Stellung bezieht, beeinflussen.

Herrmann beschreibt, in Anlehnung an Plessner, die Verschränkung als ein doppeltes Verhältnis des Menschen zwischen 1.) sich und seinem Leib und 2.) zu seiner Umwelt. Die Verschränkung markiert eine Form des Selbstbewusstseins, die untrennbar mit der leiblichen Existenz verbunden ist und sich zugleich nur in ihr entfaltet. In seiner Körpergemachtheit kann der Mensch allerdings einen Abstand und eine Differenz zu seiner leiblichen Entität einnehmen. (vgl. Herrmann 2011)

Plessner bezeichnet die Existenzweise des Menschen als eine Trias von Körper, Leib und Person:

„Positional liegt ein Dreifaches vor: das Lebendige ist Körper, im Körper (als Innenleben oder Seele) und außer dem Körper als Blickpunkt, von dem aus er beides ist. Ein Individuum, welches positional derart dreifach charakterisiert ist, heißt Person. Es ist das Subjekt seines Erlebens, seiner Wahrnehmungen und seiner Aktionen, seiner Initiative. Es weiß und es will. Seine Existenz ist wahrhaft auf Nichts gestellt.“ (Plessner 1975: 293)

Der Körper stellt die objektive Seite und Außenwelt dar. Der Leib vertritt die Innenwelt und Seele. Aus der umgebenden Außenwelt und der erfüllenden Innenwelt ergibt sich ein Drittes – die Sphäre der Person, die Plessner als Geist und Bewusstsein diagnostiziert. Sie wird als Mitwelt bezeichnet. Die Mitwelt ist die Welt des Sozialen, die den Menschen als Person erst ermöglicht. „Mitwelt ist die vom Menschen als Sphäre anderer Menschen erfaßte (!) Form der eigenen Position“ (ebd.: 302). Menschen können durch das dreistellige Verhältnis von Körper, Leib und Person als Exzentriker definiert werden. Die Reflexion der Sicht auf sich selbst, auf das Eigene, kann als geistiger Blickpunkt charakterisiert werden. Durch den Blick auf den materialen Körper ist Reflexion sowie geistiges Erblicken prinzipiell mitweltlich, also kulturell und körperlich gebunden. Das Reflektieren und Einnehmen einer exzentrischen Position ist ein Vollzug im Sinne eines Verhaltens von Menschen zu sich selbst. Sie verhalten sich als Person zu ihrem Verhältnis von Körperhaben und Körpersein. Schürmann weist darauf hin, dass der exzentrische Vollzug nicht substanzialisierbar ist. (vgl. Schürmann 2012: 221) Es ist das Verhalten von Menschen zu ihren beiden Körper-Ordnungen. Im Verhalten entsteht ein Drittes: die Existenz einer Umwelt oder mit den Worten Plessners ausgedrückt „Mitwelt“ (Plessner 1975: 293). Die körperliche Seite der exzentrischen Vollzüge offenbart unsere kulturvolle Seite. Genau genommen verschränkt sich der körperliche Vollzug im Binnenraum Leib, der dadurch aufgehoben wird. Kultur stellt durch die Möglichkeit des körperlichen Vollzugs einen öffentlichen Raum dar. Da die Wahrnehmung auf der Ebene des Personellen erfolgt, stellt der personelle Sinn einen öffentlich zugänglichen dar. Es kommt zu einer Verschränkung von Leib in Körper als Modus der Verkörperung. Plessner prognostiziert, dass ein Mensch den Prozess der Verkörperung notwendig vollziehen muss, wenn ihm ein sinnerfülltes Leben gelingen will. Aufgrund des Gebrochenseins ist es die Lebensaufgabe, den Bruch zu überwinden, um ein Gleichgewicht herzustellen. Die Gefährdung des Daseins, die von dem exzentrisch bedingten Bruch ausgeht, versucht der Mensch durch Kulturrezeption zu korrigieren und zu kompensieren. (vgl. Plessner 1982: 417)

2.1.8 Resümee: Verbindung und Differenz der verschiedenen Körpertheorien

Das erste Unterkapitel beschäftigt sich mit dem Begriff der Körperlichkeit und stellt verschiedene, wissenschaftliche Positionen vor. Deutlich wird, dass der Körper in einer zweifachen Perspektive – als Körper und als Leib – in Erscheinung tritt. Je nach Verständnishorizont wird dieser Modus als „zweifacher Körper“ (Schuhmacher-Chilla 2012:199), „chiastische Verschränkung“ (dies.) „Zwischenleiblichkeit“ (Merleau-Ponty 1986: 185) und „Zweideutigkeit“ (Waldenfels 1980: 45ff.) bezeichnet. An der Theorie Merleau-Pontys wird eine Vertiefung des Körper-Leib-Verständnisses vorgenommen. Die Theorie vertritt eine typische phänomenologische Perspektive auf den menschlichen Körper. Dieser Theorie wurden die anthropologischen Perspektiven Plessners gegenübergestellt. Plessner baut sein Verständnis über den Körper gänzlich anders auf. Er geht zwar auch von einer zweifachen Existenzweise aus. Allerdings strukturiert er die Zweiheit über den Begriff der Doppelaspektivität. Das bedeutet, dass Körper durch die Existenz einer Innen- und einer Außenseite markant werden. Die beiden Seiten treten als Repräsentanten von Eigenschaften in Erscheinung. Im Inneren eines Gegenstandes ist dessen (Kern-)Substanz gespeichert; an der Außenseite tritt diese in Form von Eigenschaften in Erscheinung. Zwischen den beiden Seiten verläuft eine Grenze, die bei Menschen als durchlässig in Erscheinung tritt. Dadurch können Individuen mit ihrer Umwelt in Kontakt treten und auf diese zurückwirken. In phänomenologischen Körpertheorien liegt die Vermutung nahe, dass ein Individuum der Welt ausgeliefert gegenübersteht. Der Verschränkungsmodus von Leib in Körper wird von Siegmund sehr treffend als Manifestation einer Offenheit beim Menschen bezeichnet, die sich durch die körperliche Konstitution begründet. (vgl. Siegmund 2008: 34) Plessner bezeichnet es als Durchlässigkeit, die aufgrund seiner Grenzqualität entsteht. Dies impliziert, dass das Innere (eines Menschen) auch gegenüber seiner Umwelt auf- und abgeschlossen werden kann. Das heißt, ein Individuum tritt mit seiner Umwelt in Kontakt und verhält sich zu ihr. Er ist ihr nicht gänzlich ausgeliefert. Allerdings wird bei Plessner auch die Differenz zwischen einer, phänomenologisch definierten, Kulturfähigkeit des Menschen und der von ihm diagnostizierten Kulturnotwendigkeit deutlich. Ein Individuum kann sich zu seiner körperleiblichen Grenze in ein Verhältnis setzen, die Plessner zu Folge aber als naturgegebener Bruch verstanden werden muss. Die Fähigkeit zur Reflexion und Distanzierung vom eigenen Selbst führt zu einem Bruch-Erleben mit der Umwelt und der Mensch ist beständig gezwungen, diesen Bruch zu schließen. Er steht der Umwelt nicht ausgeliefert gegenüber wie es die Phänomenologen argumentieren. Aber er wird zu einer ständigen Aktivität und zu

einem Artikulationsverhalten mit seiner Umwelt gefordert. Diese Perspektive Plessners könnte kritisch mit der klassisch soziologischen Position bei Weber (und Habermas) diskutiert werden. Zunächst scheinen sich die Plessnersche mit der Auffassung Webers, der Handeln als einen Vollzug von subjektivem Sinn versteht, welcher durch einen artikulativen, wechselseitigen Handlungsbezug zur Umwelt hergestellt wird, zu bestätigen. Eine diskutierbare Differenz entsteht jedoch durch die zugrunde liegende cartesianische Perspektive bei Weber, in welcher der Körper nur das ausführende (passive) Instrument für den aktiven, entscheidungs- und sinnstiftenden Geist darstellt. Die Diskussion soll an dieser Stelle nicht geführt werden, da sie für die Generierung der Forschungsergebnisse und die Beantwortung der Forschungsfrage nicht relevant wird. Sie soll vielmehr als ein möglicher Theoriediskurs empfohlen werden. In diesem Zusammenhang würde sich auch eine Gegenüberstellung der (anthropologisch motivierten) Perspektiven Plessners mit typisch kritischen körpersoziologischen Theorien anbieten. Die festgestellte Einschreibungstendenz von gesellschaftlichen Hierarchie- und Machtstrukturen in den Körper (vgl. Adorno 1947, Foucault 1961, Bourdieu 1979) wird mit der Auffassung der Grenzdurchlässigkeit bei Plessner diskutierbar. Letztlich wird von beiden Positionen aus – teils bewusst, teils unbewusst – eine zweifache Bestimmung des Körpers vorgenommen und damit ein Bruch mit der cartesianischen Denktradition erzeugt. Die eine Position stellt sich als kritischer Standpunkt dar. Die Plessnersche Position wirkt demgegenüber lebensbejahend.

2.2 Artikulation als kulturerzeugendes medienanthropologisches Prinzip

Im Kapitel 2.1 wurden verschiedene körpertheoretische Positionen vorgestellt. Anliegen des Kapitels ist es darzustellen, dass der Mensch aufgrund seiner körperlichen und leiblichen Existenz einer Explikationsnotwendigkeit ‚unterliegt‘, die ihn zu einem Kultur erzeugenden und zugleich zu einem Kultur rezipierenden Wesen macht. Im folgenden Kapitel soll ein gedanklicher Brückenschlag vollzogen werden, indem die Artikulationsnotwendigkeit von Individuen einer Artikulationsrealisierung in explizit medialen Prozessen gegenübergestellt wird. Da im Rahmen dieser Forschungsarbeit die gestalterischen Prozesse im zeitgenössischen Tanz an choreografischen Vorgängen untersucht wurden, soll durch das folgende Kapitel 2.2 für eine Perspektive auf artikulative, mediale, künstlerische Prozesse sensibilisiert werden. Der Tanz stellt, neben vielen anderen Kunstformen, ein künstlerisches Medium dar und dient im Kompositionsprozess vorrangig der Übertragung einer Intention, Motivation oder Idee in eine tänzerische Bewegungsausführung. In diesem Zusammenhang werden die Begriffe Medium, Kunst und künstlerischer Gestaltungsprozess benutzt und das Kapitel möchte verschiedene Perspektiven aus dem kultur- und medientheoretischen Bereich vorstellen. Als anschlussfähig an körpertheoretische Perspektiven bietet sich die Theorie der symbolischen Prägnanz von Ernst Cassirer an. Sie wurde in Anlehnung an Plessners Explikationsverständnis entwickelt und wirkt dadurch für das vorliegende Theoriekapitel als Perspektiven eröffnend sowie anschlussfähig für kulturphilosophische und medienanthropologische Konzepte von Oswald Schwemmer (2005), Matthias Jung (2005) und Benjamin Jörissen (2015). Zunächst soll der Begriff Medium eingeführt werden.

Der Begriff Medium gehört inzwischen längst zu unserem alltäglichen Sprachgebrauch und wird in unterschiedlichen Kontexten verwendet. Das lässt auf die Tatsache schließen, dass der Begriff keine homogene Bedeutung aufweist. Gründe dafür liegen bei den Medien selbst. Hat man ursprünglich im Zuge der technischen Entwicklung und mit dem Aufkommen des Internets sowie seiner Folgeerscheinungen von den ‚Neuen Medien‘ gesprochen, war es naheliegend, dass es auch den Bereich der ‘alten‘ Medien geben muss. Nun verstehen sich die Angehörigen dieser medialen Genres aber keineswegs als alt, sondern vielmehr in Abgrenzung zu den Möglichkeiten und Rezeptionsprodukten der technischen Medien als Gralshüter des Traditionellen.

Eine grundlegende und weit verbreitete Auffassung ist das Verständnis von Medien als Übermittler und als Übertragungsort. Es wird auch häufig durch das Wort Mittel übersetzt.

Ein Mittel als ein Vermittelndes. Es vermittelt zwischen zwei voneinander bisher entfernten Punkten und stellt innerhalb dieser Matrix ein Drittes, ein Dazwischenkommendes, dar. Sibylle Krämer verwendet dafür den Begriff der Übertragung und entwickelt das Bild des Hinübertragens. „Eine Last wird aufgenommen, und diese wird ‚über etwas hinweg‘ getragen, über eine Brücke oder einen Steg.“ (Krämer 2008: 262) Nach Krämers Auffassung liegt Medien in der Funktion des Übertragens eine differenztheoretische Dimension inne. Es geht nicht nur um das Überwinden einer räumlichen Entfernung. Krämer prognostiziert ebenso die Überwindung einer Kluft und Spaltung auf medialem Wege. (vgl. ebd.) Die Annahme Krämers impliziert, dass man Medien eine Dynamik zuschreiben kann, die Jörissen als Artikulativität bezeichnet. (vgl. Jörissen 2015b)

Eine weitere Lesart des Begriffes bietet Dewey (1980) an. Er unterscheidet zwischen zwei verschiedenen Formen von Medien. Einmal stellen sie sich als Mittel dar, die rein äußerlich auftreten und wirken, und in einer zweiten Perspektive als Mittel, die in die Medienprodukte aufgenommen werden. Sie sind an deren Entstehung beteiligt und sind in ihnen aufbewahrt. Äußerlich wirksame Mittel sind auf ein Ziel gerichtet mit einem linearen Bewegungsverlauf. Die Mittel hören auf zu wirken, sobald das Ziel erreicht ist. Sie dienen lediglich als Gerüst zur Zielerreichung. Sie sind Mittel zum Zweck. Die zweite Form meint Mittel, die mit dem Ziel verbunden sind, da sie einen vorausgehenden Prozess vollenden. Aufgrund der Prozessbeteiligung und -prägung liegen sie im Inneren eines Mediums und sind mit diesem immanent verbunden. (vgl. ebd.: 229) Dewey denkt die zweite Form von Mitteln in direktem Zusammenhang mit einem Kunstwerk und dem vorausgehenden künstlerischen Gestaltungsprozess. Entscheidend ist, dass die Mittel, die sich innerhalb eines künstlerischen Schaffensprozesses zum Medium entwickeln, in ihrer ursprünglichen Erscheinungsform Materialitäten (Körperbewegungen im Tanz, Töne in der Musik, Farben und Leinwand in der Malerei) sind. Das Material wird verändert und erhält eine Formung. Es wird dadurch zu einem Bestandteil des Kunstwerkes und vermittelt durch dieses eine inhaltliche Aussage. Ein wesentliches Kriterium der verinnerlichten Mittel ist ihre ästhetische Wirkung, die über das Kunstwerk entfaltet wird.

Knut Hickethier unterbreitet das Angebot, die Medien in drei Gruppen aufzuteilen: primäre, sekundäre und tertiäre Medien. (vgl. Hickethier 2010: 22) Als primäre Medien versteht er alle menschlichen Ausdrucksweisen. Wenn diese Ausdrucksweisen für die Realisierung und Darstellung ihres Inhaltes ein weiteres Medium – Hickethier verwendet den Begriff der Geräte – benötigen, spricht man von sekundären Medien. Ein Beispiel ist die Literatur, die

sich als Primärmedium auf das gesprochene Wort bezieht. Als verschriftlichtes Wort bzw. zur Herstellung von literarischen Texten benötigt sie aber die medialen Gerätschaften Stift und Papier. Wenn nun der literarische Text als Online-Version zur Verfügung steht und mithilfe eines Laptops gelesen werden kann, spricht man von tertiären Medien. Dies sind Medien, die zu ihrer Erzeugung und zur Rezeption durch den Konsumenten mediale Geräte erfordern.

Christof Wulf verweist im „Handbuch Historische Anthropologie“ (1997) auf verschiedene Medienbegriffe: Kommunikationsmedien, Artikulationsmedien, Speichermedien, Containermedien sowie Interaktions- und Erfolgsmedien. Hinter diesen Sammelbegriffen stehen einzelne Produkte im Alltag, die nicht ineinander überführbar sind, weil sie für etwas jeweils Anderes stehen. (vgl. Wulf 1997) Jörissen stellt fest, dass es bisher nicht gelungen ist, eine „medientheoretische Ordnung“ (Jörissen 2012: 57) zu erarbeiten. Gründe für das Fehlen einer solchen Ordnung sind zum einen in der historischen Entwicklung der Medien begründet und zum anderen in der Erforschung vom Phänomen des Medialen. Jörissen schlägt vor, die Bestimmung von Medien und des Medialen nach ihren verschiedenen Zugangsweisen vorzunehmen. (vgl. ebd.) Das heißt, sie als „Medienphänomene im Sinne eines Ensembles alltagsweltlich-gegenständlich ‚gegebener‘ Medien“ (ebd.) zu begreifen. Oder aber sie als Medientypen unter Erforschung ihrer medienspezifischen Formaspekte zu untersuchen. Da diese Strategie in der Regel auf materialer Ebene anthropologische Sachverhalte berührt, kann hier eine sinnvolle und sinnerzeugende Benennung des Medienspezifischen im Anthropologischen ergänzt werden. Jörissen spricht von einer Verzahnung des Medialen mit dem Anthropologischen. Als Strategie zur Realisierung des Vorhabens schlägt er eine umfassende Untersuchung „übergreifender Form- und Strukturaspekte“ (ebd.: 58) zur Eruiierung von dann wieder differenzierenden Medienarchitekturen vor. Das bedeutet herauszuarbeiten, wie Menschen Medien nutzen und wie sich der Handlungsprozess darstellt, sowie das Erfassen von Folgeerscheinungen und Langzeitwirkungen, die sich durch das gegenseitige Einwirken von Ordnungen und Strukturen in die Handlungspartner ergeben. Die Ordnungen und Strukturen sind in den Formen, Figuren und Gestalten der Medien und der Individuen inkorporiert. Was hier vorgeschlagen wird, ist eine grundlagentheoretische Verknüpfung von Anthropologie und Medialität mit der Erzeugung einer ‚Anthropologie des Medialen‘, die an speziellen Phänomenen und Medienfeldern explizit wird. Medialität versteht sich so als ein anthropologisches Kernkonzept.

Die Gegenüberstellung von Anthropologie und Medialität stellt sich für die Forschungsarbeit als eine angemessene Interpretationsstrategie dar, da im Fokus der Forschung die Betrachtung von spezifischen Artikulationsweisen bei zeitgenössisch tätigen Choreograf/-innen vorgenommen wird. Das Körperkonzept der Akteure stellt sich als ein Schwerpunkt und materiales Strukturmerkmal im Kompositionsprozess dar. Es wirkt handlungsleitend auf diesen ein. Das Körperkonzept, als ein typisch anthropologisches Themenfeld, wird dem medialen Bezugsfeld ‚Kompositionsprozess im Tanz‘ gegenübergestellt. Das Phänomen der Medialität erweist sich dabei (neben einem Artikulationsbegriff) als Verbindung für beide Bereiche. Der Körper ist in seinem Artikulationsdrang zugleich medial und in dieser Verzahnung präsentieren sich die Begriffe auch in einer tänzerischen Artikulationsrealisierung, wie dem Kompositionsprozess. Mit Jörissen kann man sagen, dass sich die beiden Themenfelder Medialität und Körper als anthropologische Kernkonzepte darstellen. (vgl. ebd.)

2.2.1 Ernst Cassirer: Theorie der symbolischen Prägnanz

Es wurde schon in der Einleitung für das Unterkapitel 2.2 deutlich gemacht, dass sich die Theorie Ernst Cassirers als angemessener Übergang zwischen einer (forschungsrelevanten) körpertheoretischen Artikulationsfokussierung hin zu medientheoretisch orientierten Artikulationstheorien anbietet, da eine unmittelbare Anschlussfähigkeit an die Plessnersche Theorie der Expositionalität vorliegt. Cassirers Verdienst ist es, grundlegende Fragestellungen der menschlichen Selbst- und Weltverhältnisse als mediale Erscheinungsweisen untersucht zu haben. Für ihn stellen die Kulturformen des Mythos, der Kunst, der Religion, der Wissenschaft und der Sprache⁸ verschiedenartige, eigenständige Zugangsweisen eines Individuums zu seiner Umwelt dar. Er vertritt die Auffassung, dass sie symbolische Formprodukte als Weisen des Weltverstehens sind. Cassirers Philosophie ist eine Phänomenologie der Erkenntnis, die zentral die Dynamiken von Rezeption und Explikation über kulturell prägnante, symbolische Artikulationsformen in den Mittelpunkt des Denkens rückt.

Der Körper stellt bei Cassirer eine zentrale Kategorie dar und wird im Zusammenhang von Kulturproduktion und Kulturrezeption verortet. Lauschke bezeichnet Cassirers Kulturtheorie als semiotisch und als eine „Verkörperungstheorie des polyglotten Geistes“ (Lauschke 2012: 229). Damit verweist Lauschke auf die Explikationsmöglichkeiten eines Individuums über verschiedene Kulturformen, in denen ein geistiger Gehalt und ein Bewusstsein von etwas zum Ausdruck gebracht werden. In der Form, wie die geistigen Gehalte mitgeteilt werden, sind sie zeichenhaft. Cassirer vertritt die Auffassung, dass sämtliche Wahrnehmungsvorgänge über den Körper eines Menschen vollzogen werden und damit genuin körperlich-leiblich gebunden sind. Als Reflexionsergebnisse werden sie nach außen hin in verschiedenen Kulturformen explizit und „[...] die Ebene geistigen Tuns, [und] schöpferischer Arbeit, [...], kreuzt sich mit der Ebene seines leiblichen Daseins“ (Cassirer 1928: 35f.). Markant stellt sich bei Cassirer die Auffassung dar, dass Erkennen und Verstehen immer konform mit Medien auftritt und mithin niemals medienneutral sein kann. Er vertritt die These, dass in Rezeptions- und Explikationsprozessen immer ein Kontakt und eine Auseinandersetzung mit etwas außerhalb des eigenen Selbst, mit etwas Verdinglichtem und Medialem, vollzogen wird. Lauschke bezeichnet die Verdinglichung als „materielle Zeichenkörper“ (Lauschke 2012: 225). Eine Differenzierung der Theorie der symbolischen Formen wird im Folgenden dargestellt.

⁸In einigen Publikationen über das Werk Cassirers werden auch die Bereiche Technik, Recht und Wirtschaft als symbolische Weltwahrnehmungsformen benannt.

2.2.1.1 Die Welt in Form von Zeichen und Symbolen

Cassirer vertritt den Standpunkt, dass sich die Wahrnehmung der Welt für ein Individuum sehr unterschiedlich und vielschichtig gestaltet. Die Welt, in der wir leben, ist keine einzige, homogen gegebene Wirklichkeit. (vgl. Cassirer 2007: 47) Vielmehr stellt sie sich in einer Vielschichtigkeit von unterschiedlichen Ordnungen, Strukturen, Schematas und Mustern dar. Ebenso vielfältig präsentieren sich Menschen in ihrer Erscheinungs-, ergo auch in ihrer Rezeptionsweise von der Welt. Jeder Mensch hat eine eigene Wahrnehmung und Erkenntnis von seiner Umwelt, die sich in einer individuellen Auffassung widerspiegelt. Auf dieser Basis stellt er seine eigenen Selbst- und Weltbezüge her, um existieren zu können. Er nimmt die Umwelt als gegenständlich und objekthaft über seinen eigenen, sinnhaften Körperleib wahr. Die verdinglichten Objekte und Gegenstände werden mit ihren unterschiedlichen Formen und Strukturen sinnlich erfasst. Cassirer unterscheidet in diesem Stadium zwischen einer einfachen Form eines Objektes und einer symbolischen Form, welche rezipiert werden kann. Die einfache Form bezeichnet er als „Zeichen“ (Cassirer 2007, 2010a, 2010b). Für symbolische Formen führt er den Begriff der „symbolischen Prägnanz“ (Cassirer 2010b: 231) ein. Als symbolisch prägnant stellen sich Ausdrucksformen dar, die sich durch eine immanente Symbolik auszeichnen. Das bedeutet, dass in den Objekten qua Symbolhaftigkeit ein umfangreicher Gehalt an Wissen, an Bedeutungen und an Interaktion zur Darstellung gelangt. Als solche werden die Objekte zu Übermittlern und Trägern von Etwas und können medial erfasst werden. Einem Individuum teilen sich die Objekte als sinnliche Wahrnehmungserlebnisse mit, „[...] die zugleich einen bestimmten nicht-anschaulichen ‚Sinn‘ in sich fassen und ihn zur unmittelbaren konkreten Darstellung bringe[n]. [...] Diese ideelle Verwobenheit, diese Bezogenheit des einzelnen, hier und jetzt gegebenen Wahrnehmungsphänomens auf ein charakteristisches Sinnganzes, soll der Ausdruck der ‚Prägnanz‘ bezeichnen.“ (ebd.). D.h. die unterschiedlichen Formen und medialen Formate können als Bedeutungssysteme begriffen werden, die ein Individuum im Akt der Wahrnehmung erfasst und verarbeitet. Als markanten Charakter der symbolischen Prägnanz kann man definieren, dass es sich um Repräsentationsformen einer Realität handelt, die auf die Existenz einer spezifischen geistigen Art von der Welt verweisen. Kunst, Mythos, Religion, Wissenschaft und Sprache stellen sich in dieser Perspektive als unterschiedliche Arten des Welterfassens, als unterschiedliche „Idiome des Denkens“ (Lauschke 2012: 229) dar, was in jeweils spezifischen, voneinander verschiedenen symbolischen Formen zum Ausdruck kommt. Die symbolisch prägnanten Formen haben ihre eigenen Aufbauprinzipien

und können nicht aufeinander abgestimmt, reduziert oder ineinander überführt werden. Da es sich hierbei um spezifische Formen des Weltbegreifens und der Interaktion handelt, sind auch die Mittel und Wege, um den geistig impliziten Gehalt zu platzieren, verschieden. Cassirer bemerkt dazu:

„Auf gegenständliche Anschauung zielen alle Formen des Weltbegreifens und Weltverstehens hin; aber mit der Art und Richtung der Vergegenständlichung wandelt sich auch der angeschaute Gegenstand selbst. Demgemäß will die Philosophie der symbolischen Formen nicht von vornherein eine bestimmte dogmatische Theorie vom Wesen der Objekte und ihren Grundeigenschaften aufstellen, sondern statt dessen, [...], die Arten der Objektivierung erfassen und beschreiben, wie sie der Kunst, der Religion, der Wissenschaft eigen und für diese charakteristisch sind.“ (Cassirer 1994: 209)

Die verschiedenen Wahrnehmungs- und geistigen Auffassungsweisen werden alle in einer Welt wahrgenommen, stehen aber jeweils für einen anderen Ausschnitt der Weltwirklichkeit. Für Cassirer stellen sich die Momente der Wahrnehmung und des Verstehens als ein Erkenntnisakt dar. (vgl. ebd.: 208) Das Verstehen zeichnet sich dadurch aus, dass der sinnliche Wahrnehmungsakt als mit Sinn hinterlegt erfasst wird. Cassirer setzt diese Auffassung als gegeben voraus. Sinn ergibt sich für ihn vor dem Hintergrund eines sinnlich ausgerichteten und rezipierfähigen menschlichen Leibes, und Erkenntnis ist für ihn ein „stetig fortschreitender Prozess der Gestaltung und Deutung von Wahrnehmung“ (Lauschke 2012: 228), wobei „die in der Sinnschicht der Empfindung verorteten Eindrücke keineswegs ungegliedert sind, sondern bereits auf [symbolische Welt-] Zusammenhänge hinweisen“ (ebd.: 229). Cassirer beschreibt die menschliche Wahrnehmungsfähigkeit anhand verschiedener organisch funktionierender Systeme. Er nutzt zur Darstellung seiner These den Vergleich mit Tieren und konstatiert, dass Menschen, ebenso wie Tiere, über ein „Merknetz“ und ein „Wirknetz“ (Cassirer 2007: 48) verfügen. Naturwissenschaftlich interpretiert bedeutet es, dass Lebewesen aufgrund ihrer biologischen Konstitution Dinge über das Zentrale Nervensystem wahrnehmen, verarbeiten und in ihrem Gedächtnis⁹ codiert speichern. Sie können auf eine **merkte** Empfindung adäquat wirken und reagieren. Der Vorgang wird realisiert über den Funktionskreis eines Reiz-Reaktion-Schemas. Nur der Mensch ist darüber hinaus noch zur Ausbildung eines „Symbolnetzes“ (ebd.: 49) fähig. Das bedeutet, dass Gegenstände mit einer symbolischen Formung und den impliziten kulturellen Bedeutungen aus der Umwelt wahrgenommen und reflektiert werden. Dadurch kann der Mensch den organischen

⁹ (in der Großhirnrinde im Zentralhirn)

Funktionskreis durchbrechen und Reaktionen auf äußere Reize selbst steuern. Cassirer bezeichnet diese Qualität als Leben in einem „symbolischen Universum“ (ebd.) und in einer „neuen Dimension der Wirklichkeit“ (ebd.: f.). Der Mensch wird durch die Fähigkeit zur reflexiv-symbolischen Weltwahrnehmung zum Gestalter seiner eigenen Welt.

2.2.1.2 Wie entsteht Symbolik?

Ein symbolisches Denken und Verhalten stellt sich als charakteristisches Merkmal des menschlichen Verhaltens dar. Es bildet die Grundlage zur Etablierung einer menschlichen Kultur und ebenso beruht der Fortschritt der Kultur auf der Fähigkeit von Menschen zu einem symbolischen Verhalten. Objekte werden zu Symbolen, weil sie einen Namen haben und mit diesem als codiert erfasst werden. Diesen Namen erhalten sie jedoch erst, weil sie für einen gewissen Ausschnitt von Erfahrung und Weltwirklichkeit stehen. In dieser Dynamik teilt sich ein Objekt zuerst als ein Zeichen von Etwas mit und erhält eine namentliche Benennung und Zuordnung. (vgl. Cassirer 2007: 57ff., Cassirer 2010: 16) Es stellt sich als die kleinste (elementare) Einheit der Verkörperung eines Gedankens dar:

„Das Zeichen bildet gleichsam für das Bewusstsein das erste Stadium und den ersten Beleg der Objektivität, weil durch dasselbe zuerst dem stetigen Wandel der Bewusstseinsinhalte Halt geboten, weil in ihm ein Bleibendes bestimmt und herausgehoben wird.“ (ebd.: 20)

Erst als Folge einer weiteren Entwicklung kann sich ein Zeichen zu einem Symbol entfalten, weil es durch einen umfangreichen Gehalt an Erfahrungen auf einen spezifischen Weltausschnitt verweist. Der Gehalt ist in der Symbolik implizit enthalten. Als namenhafte Objekte werden sie in einem entsprechenden Kontext und vor einem individuellen Erfahrungshintergrund rezipiert. Das Objekt zeichnet sich in seiner Erscheinungsweise durch eine entsprechende Formqualität aus, die Cassirer zufolge entsteht, weil die gegenständliche Welt als formbare Materie existiert. (vgl. Cassirer 1994: 208ff.) Es gibt kein formloses, unbestimmtes Dasein. Dinge formen sich in die Materie, werden zu Gegenständen und Objekten und tragen in der Form ihrer gegenständlichen Existenz bereits ihren Sinn in sich.

Er ist implizit enthalten und bestimmt die Form respektive die Symbolik. Cassirer bemerkt dazu:

„Was wir [...] erfahren und erleben – das ist kein Rohstoff einfacher `Qualität`, sondern es ist immer schon durchsetzt und gewissermaßen beseelt von bestimmten Akten der Sinngebung.“ (Cassirer 1994: 214)

Im Umkehrschluss lässt sich die These Cassirers so interpretieren, dass die gesamte Umwelt als Materie immer schon von Sinn durchdrungen ist und einen Inhalt zur Darstellung bringt, der an eine bestimmte Form gebunden ist bzw. sich erst durch diese verdinglichen und mitteilen kann. Das Gesetz der Objektivierung und Sinndurchdringung stellt gewissermaßen die Ausgangsbasis für Symbolisierungen dar. Auf dieser Basis haben sich unterschiedliche Formqualitäten entwickeln können, die in den Bedeutungssystemen von Kunst, Religion, Wissenschaft und des Mythischen explizit werden.

Ein weiterer Gedanke Cassirers setzt sich mit den verschiedenen ‚Ansprechvarianten‘ von Symbolen auseinander. Er vertritt die Auffassung, dass Symbole universell gelten, aber ebenso eine höchst individuelle, variable und subjektive Zuschreibung erfahren. (vgl. ebd.: 208f., Cassirer 2007: 64) Er versteht dies als die Pluralität des Welterfassens, die sich aus einer Pluralität menschlicher Existenz- und Ausdrucksformen erklärt. Das Fühlen, Wahrnehmen, Denken und Handeln von Menschen ist unterschiedlich und vielseitig. Cassirer kondensiert diese Ansicht mit der Definition eines doppelten Bezuges, durch welchen sich der Symbolbegriff auszeichnet. Er ist sowohl „eins und vieles“ (ebd.: 207). Der Symbolbegriff ist eine „[...] Sinn-Einheit und Sinn-Ganzheit, die sich in relativ selbstständige, deutlich von einander (!) unterscheidbare Teile gliedert.“ (ebd.) Cassirer geht von einer Einheit der menschlichen Weltverhältnisse und Existenzformen aus, die durch „konstante Dinge und Eigenschaften“ (ebd.: 217) gegeben sind. Er definiert diese Existenzform als „objektives Weltbild“ (ebd.). Dieses Weltbild wird sowohl als Einheit wie auch als subjektive Vielfalt im geistigen Leben von Menschen präsent. Ein Mensch nimmt die objektiven Welt- und Wirklichkeitsformen vor dem Hintergrund seines eigenen Erfahrungskorpus wahr und ordnet sie subjektiv ein. Damit verweist Cassirer zugleich auf die Perspektive, dass menschliche Symbole, aufgrund der pluralistischen Rezipierbarkeit, als beweglich und wandelbar erscheinen. (vgl. ebd.: 216ff.) Sie werden durch einen Pluralitätscharakter markant.

2.2.1.3 Inkorporierung von Symbolik und Kultur

Der Akt der Rezeption kann unterschiedlich vollzogen werden, wenn er unter einer funktionalen Perspektive betrachtet wird. Das bedeutet, dass ein Mensch immer mit seinen Sinnesorganen wahrnimmt, aber unterschieden wird, ob der Vollzug passiv oder aktiv erfolgt. D.h. ob man bewusst oder unbewusst Situationen und Dinge rezipiert. Nach Cassirers Auffassung, müssen kulturelle oder rituelle Handlungen zuerst immer auf die gleiche Weise und Abfolge ausgeführt werden, damit sie sowohl ihre kollegiale, objektive Wirkung wie auch ihre Bedeutungswahrnehmung für das einzelne Individuum entfalten können. (vgl. Cassirer 2007: 212ff.) Die Art der Wahrnehmung erfährt ein Individuum im Lebensverlauf meist auf mimetische Weise. Christoph Wulf bezeichnet diese Art des symbolischen Vollzugs als mimetische Aneignungsweise durch eine implizite kulturelle Teilhabe. (vgl. Wulf 1997, Gebauer/Wulf 2003, Jörissen 2009, Wulf 2010) Der Mensch nimmt an Ritualen, Handlungen und situativen Momenten teil und ahmt diese nach. Gleichzeitig inkorporiert er durch den nachahmenden Vollzug von Handlungen und Verhaltensweisen die darin verborgene, tiefere Bedeutung und die Einbindung in einen übergeordneten Kontext zur Weltwirklichkeit. Dieser Vorgang kann sowohl bewusst wie auch unbewusst, scheinbar nebenbei, vollzogen werden. Es ist ein Vollzug, in dem ein Individuum eine Teilhabe an der ihn umgebenden Kultur erfährt. Wulf hat den Begriff der sozialen Mimesis geprägt, da er davon ausgeht, dass ein Individuum nicht nur imitiert, sondern individuell auch verändert und gestaltet. Er nimmt also durch die physisch gegebene Bedingtheit zur symbolischen Wahrnehmung und Reflexion gestaltend auf sich und seine Umwelt Einfluss. (vgl. Wulf 2003: 111) Wulf äußert dazu:

„In der mimetischen Aneignung von Vorgegebenem gestaltet die Einbildungskraft des Rezipienten den Nachahmungsprozeß (!) mit, so daß (!) im Nachahmenden das Vorgegebene eine neue Qualität gewinnt. Mimesis schließt den nachahmenden Gegenstand, den Prozeß (!) der Nachahmung und den Nachahmenden zusammen, wobei im nachgeahmten Gegenstand die Strukturen schon angelegt sind, die die Richtung des mimetischen Prozesses im Nachahmenden steuern.“ (Wulf 1997: 1015)

Cassirer vertritt die Auffassung, dass Kunst eine Nachahmung von Dingen auf der Basis mimetischer Funktionen ist. Alle künstlerischen Genres integrieren Dinge aus der objektiven Welt, um sie durch die Implementierung einer subjektiven Sichtweise in gestalteter Form zur Darstellung zu bringen. Cassirer bezeichnet es als eine Bewegung „zwischen zwei Polen, einem objektiven und einem subjektiven.“ (Cassirer 2007: 213). Das Motiv der Kunst ist, die Weltwirklichkeit und alltäglichen Erscheinungen in intensivierter Form auszudrücken. So

versteht Cassirer die Kunst als einen „kontinuierlichen Konkretionsprozeß (!)“ (Cassirer 2007: 221), um dem Rezipienten „eine Anschauung von der Form der Dinge“ (ebd.) zu geben.

„ Gleich allen anderen symbolischen Formen ist auch die Kunst keine bloße Nachbildung einer vorgegebenen Wirklichkeit. Sie ist einer der Wege zu einer objektiven Ansicht der Dinge und des menschlichen Lebens. Sie ist nicht Nachahmung, sondern Entdeckung von Wirklichkeit.“ (ebd.: 220)

Die Wahl der eingesetzten Mittel und Artikulationswege ist innerhalb der verschiedenen Kunstgenres unterschiedlich, was eine Heterogenität in den Kunstprodukten erzeugt. Allen gleich ist eine Präsentation und Rezipierbarkeit über die Sinne. Die Kunst als ein Bedeutungssystem kann durch ihre charakteristische Arbeitsweise des Verdichtens und der Konzentration die Wirklichkeit kompakter und komplexer in ihren realen Interaktions- und Sinngefügen darstellen. Sie vermag Verdinglichtes in ihren ursprünglichen Formen und Zusammenhängen wiederzugeben, in dem sie eine Anschauung von den Naturformen und Charaktereigenschaften abbildet.

2.2.2 Matthias Jung: Artikulation ist eine (qualitative) Erfahrungsexplikation

Bei der Beschäftigung mit der Theorie Cassirers stößt man auf weiterführende kulturwissenschaftliche Überlegungen und Konzepte bei Matthias Jung und Oswald Schwemmer. Beide Wissenschaftler haben die Perspektive der symbolischen Prägnanz um wertvolle medientheoretische und medienanthropologische Aspekte ergänzt. Sowohl bei Jung wie auch bei Schwemmer lässt sich der Umgang mit einem Artikulationsbegriff skizzieren, der zu dem Begriff der symbolischen Prägnanz ins Verhältnis gesetzt wird.

Für Jung stellt sich Artikulation als ein anthropologisch fundierter Begriff dar. Er ist an den Körper gebunden und wird körperlich interpretiert. Er betrachtet Artikulation als ein Konzept aus „[...] performative[r] Vermittlung zwischen persönlichem Erleben und kultureller Normativität, somatische[m] Ausdruck und semantischer Bedeutung.“ (Jung 2005: 138) Zentral rangiert die Auffassung, dass Artikulationen Darstellungsformen einer qualitativen Erfahrung sind. Denn:

„[...] , wer sich artikuliert, deutet seine qualitative Erfahrung, indem er sie [...] zur Sprache, zum Bild, zur Musik oder wozu auch immer bringt.“ (Jung 2005: 126)

D.h., das artikuliert Erfahrungserzeugnis findet seine Darstellung und Verdinglichung in einer konkreten mediatisierten Form.

Auch bei Jung, wie schon bei allen vorgestellten Theoriebezügen, nimmt der menschliche Körper eine zentrale Position ein. Jung begreift ihn als Ausgangs- und Umschlagsort von Erfahrungswahrnehmung, von Reflexion und Erfahrungsaufschichtung. Die Erfahrungsbildung wird durch den eigenen Körper realisiert, um dann in einer prägnanten symbolischen Gestalt explizit zu werden. Konform geht Jung mit der Annahme Cassirers, dass Artikulationen Veräußerungen geistiger Gehalte sind, die aber nur über die Körperlichkeit des Menschen realisiert werden können. Für Jung sind es körpervermittelte Prozesse der Explikation von Erfahrung. Damit verweist er auf die enge Verwobenheit von Körper und Sinn(-produktion), die in dieser Klarheit bei Cassirer nicht zu finden ist. Jung konstatiert:

„Unter Artikulation verstehe ich die [...] Explikation menschlicher Erfahrung durch die Performanz von symbolischen Akten [...], in denen die implizit-qualitative Gestalt gelebter Erfahrung in die explizit-semantische Gestalt eines prägnanten Symbolismus transformiert wird.“ (Jung 2005:105)

Jung vertritt – wie Cassirer – die These, dass Artikulationen medial gedacht werden müssen und sich nur als mediastisierte Formgehalte verdinglichen können. Sie werden als solche in der für das Medium typischen Sprachgestalt mit einer entsprechenden Verdichtung von einem Gegenüber wahrgenommen und können reflektiert werden. So weit ist die Perspektive vertraut und bei Cassirer ausgeführt worden. Die Erweiterung der Cassirer'schen These gelingt Jung, in dem er die Sicht auf Artikulationsprodukte mit einer sprachanthropologischen Perspektive rahmt, wonach ein impliziter Gedanke in eine strukturelle Gliederung gebracht werden muss, wie sie dem Sprechen gleichkommt, wenn sie zu einer Artikulation transformiert werden soll. (vgl. ebd.: 107) Jung bezieht sich in seiner Perspektivenauslegung auf Humboldts Verständnis von Sprache und Anthropologie. Die Artikulation detailliert er als eine Entäußerung eines Subjektes, da es sich um die Darstellung von mentalen Zuständen handelt, die als Äußerung oder Verkörperung, als mediastisiertes ‚Sprechen‘, nach außen hin sichtbar werden. Der Begriff der Entäußerung erweist sich insofern als angemessen, da Jung die Perspektive vertritt, dass das Artikulationsprodukt für das artikulierende Individuum selbst als entäußertes und verdinglichtes Gegenüber „reflexiv zugänglich“ wird. (vgl. ebd.) Artikulationen werden für ihn in zwei Punkten markant. Zuerst muss sich Implizites, die Erfahrungswahrnehmung, gestalthaft konstituieren, um sich dann als reflexive Produktgestalt zu veräußern. Was in dieser Annahme konzipiert wird, ist ein Prozesscharakter bei Artikulationen. Damit rückt Jung in die Nähe der eingangs aufgestellten These, dass Artikulationen sowohl das Produkt wie den Prozess meinen. Mit Jung lässt sich die These durch den Verweis auf ein reflexives Vermögen der Produkte verdichten. Er detailliert die Entäußerung als eine „Performanz von symbolischen Akten“ (ebd.: 105). Das zuvor Erfahrene und Implizierte kann sich als eine qualitative Erfahrung von Etwas mitteilen. Die Qualität des Erfahrungsproduktes wird dadurch hergestellt, indem eine strukturelle Gliederung des impliziten Gehaltes vorgenommen wird. Die Vorgehensweise der Strukturierung vergleicht Jung mit dem Reglement bei einem Sprechakt. (vgl. ebd.: 105, 128) Erst durch eine Bearbeitung des Impliziten durch eine Strukturierungsvornahme erfolgt die Bedeutungsaufschichtung. Die Bedeutung rückt in die Nähe von sprachlich explizierfähiger Symbolik. (vgl. ebd.: 105) Mit dieser Annahme verweist Jung auf die Nähe zwischen mediastisierten Formen der Explikation und der Sprache. Sprache als das gesellschaftlich verankerte Leitmedium ist in viele Rezeptionsvorgänge integriert, indem der Versuch unternommen wird, verbal wiederzugeben, was zuvor sinnlich erfahren wurde. Bis zu einem gewissen Grad kann Sprache das auch leisten, weil sie ihre eigenen medientypischen Gestalten auf der Grundlage einer Erfahrungsaufschichtung über den Leib hervorbringt. Die

sprachliche Symbolexplikation hat allerdings auch Grenzen. Genau betrachtet kann man ein solches Ansinnen als Transformation eines medialen Artikulationsproduktes in das Medium Sprache markieren. Dieser Vorgang ist nicht ohne Verluste möglich und liefert im Umkehrschluss eine Erklärung für die Existenz verschiedener Medien, über die sich ein Individuum artikulierend mitteilt, da eben die Sprache nicht alle Bereiche der Weltwirklichkeit adäquat und ohne Verluste wiedergeben kann. Jung definiert eine qualitative Artikulation als Explikation, welche die „volle Breite lebensweltlicher, qualitativ bestimmter und so stets emotional getönter Wirklichkeitszugänge“ (ebd.: 126) abbildet. Den Bereich der Emotionen und mentalen Zustände bringen Individuen meist als „eudämonistische Evaluationen“ (ebd.: 130) zur Darstellung und nutzen dafür Medien, die sich bewusst einem linguistischen Paradigma zu Gunsten einer facettenreichen Explikationsgestalt entziehen, weil eben „nicht alles gesagt werden kann, was sich artikulieren lässt“ (ebd.). Vor diesem Verständnishorizont hat Jung drei Explikationsniveaus definiert, die mit unterschiedlichen Reflexionsgraden einhergehen. (vgl. ebd.: 125, 131f.) Er bezeichnet es als „drei Zonen eines expressiven Kontinuums“ (ebd.: 132).

Auf der 1. Niveaustufe begreift er die präreflexive Artikulationsform als einen spontan-leiblichen Gefühlsausdruck. Die Erfahrung von Schmerz durch das Greifen in offenes Feuer führt zur unmittelbaren leiblichen Wahrnehmung und löst ebenso unmittelbar und intentional eine Handlungsreaktion aus, in dem der Schmerz-Erfahrene seine Hand aus der Feuerquelle zieht. Jung verweist schon auf dieser Niveaustufe auf die Möglichkeit der Einbindung von „spontan leiblichen Expressionen [...] in höherstufige reflexive Formen“ (ebd.), wie man diesen Umstand am Beispiel des ironischen Lachens verfolgen kann. Hier artikuliert sich das Individuum gewissermaßen selbst, in dem die basale Ausdrucksform des Lachens als natürliche Reaktion situationsangemessen an eine kultivierte mimische Facette von Ironie gekoppelt wird.

Auf der 2. Stufe verortet Jung narrative Artikulationen in künstlerischen Symbolmedien als reflexiv erfahrbar. Die Artikulationsprodukte teilen sich dem Rezipierenden über plastische, pikturale, musikalische oder Bewegungssymbole mit. Sie können als solche, als künstlerische Sprachen, durch ihre materialen Zeichen von Formen, Linie und Farben, in Tönen und in Körperbewegungen gesehen und sinnlich rezipiert werden. Diese Artikulationsformen treten nicht mehr unmittelbar auf. Das zuvor subjektiv Erfahrene löst sich aus der Zeit-Ort-Konstellation, um zu einem späteren Zeitpunkt und an einem anderen Ort, ausgelöst durch eine Intension und Motivation, „seine qualitative Erfahrung zur Sprache, zum Bild, zur Musik oder wozu auch immer“ (ebd.: 126) in Gestalt zu bringen. Auch wenn der Begriff der Sprache

verwendet wird, so ist er nicht – wie schon benannt – mit einem linguistischen Sprachverständnis gleichzusetzen. Diesen Zusammenhang eröffnet Jung erst auf der 3. Stufe des expressiven Kontinuums.

Es ist für ihn die Ebene, auf der ein Individuum alle Veräußerungen als „metareflexive Artikulationsformen“ (ebd.: 132) in sprachlich-diskursive Bezüge einbetten kann. Jung warnt davor, dass die Sonderstellung, die auf dieser Niveaustufe der Sprache zukommt, nicht als „Hyperlinguismus“ (ebd.: 133) gedeutet werden darf. Vielmehr handelt es sich um ein ‚höheres, reflexives Verstehen‘, was durch ein Explizieren des metareflexiven Kontextes in eine „narrative Integration des Erlebten zur Lebenserfahrung“ (ebd.) erfolgt. Damit rahmt Jung seine Auffassung, dass Multimedialität immer auch in einem Zusammenhang zur Sprache steht. Allerdings richtet sich das Maß der Sprachexplikation für einen metareflexiven Nutzen nach dem Grad der Angemessenheit. Auch auf dieser Stufe gilt, dass nicht alles sprachlich wiedergegeben werden kann, was zuvor erfahren wurde und sich artikulieren will. Vielmehr steht einem Individuum auf dieser Stufe des expressiven Kontinuums eine breite Palette an Medialitätsformen zur Verfügung, um sich im Sinne einer optimalen qualitativen Sinn-Explikation symbolisch prägnant mitzuteilen.

2.2.3 Oswald Schwemmer: Artikulationen sind strukturierte Symbolgestalten

Oswald Schwemmer etabliert ebenfalls einen Artikulationsbegriff, den er als eine Verkörperungsform von geistigen Gehalten begreift. Er arbeitet den Begriff als medientheoretische Grundlegung in seinem Werk „Kulturphilosophie“ (2005) aus. In der Publikation wird deutlich, dass Schwemmer in seinen Überlegungen auf Cassirers Theorien rekurriert. Schwemmer nimmt aber eine medientheoretische Erweiterung und Neuinterpretation vor, indem er ein materiales und strukturdynamisches Verständnis in Artikulationsakte integriert. Er vertritt die Auffassung – in Kontinuität zu Jung – dass sich symbolisch prägnante Muster, Formen und Gestalten medial situieren müssen. Neu bei Schwemmer ist die Annahme, dass sich die mediastisierten Formen durch Strukturaspekte auszeichnen, die sich aus den materialen Bedingungen des Mediums ergeben und sich als „Strukturierungsleistungen“ (Schwemmer 2005: 49) darstellen. Schwemmers fokussierter Artikulationsbegriff stützt sich auf die Annahme Cassirers, dass wir in einer Welt der symbolischen Formen und Prägnanzmuster leben und der geistige Gehalt dessen in die Artikulationsprodukte geformt ist und darüber wahrgenommen wird. Da Artikulationen also dem ‚Gesetz der Objektivierung und Sinndurchdringung‘ (vgl. Kap. 2.2.1.2) folgen und ‚jede Artikulation eines Mediums bedarf‘ (Schwemmer 2005: 53), kommt der geistige Gehalt mit einem Material in Berührung, welches geformt wird.

2.2.3.1 Materialität als formgebender Strukturaspekt

Die Vielfalt an Artikulationsgestalten ergibt sich aufgrund einer Vielfalt an Medien, durch welche ein Gehalt veräußert werden kann. So unterschiedlich und vielseitig wie Medien als stofflich-verdinglichte Artikulationsmöglichkeiten auftreten, so vielseitig können also auch die Explikationsformen sein. Medien besitzen aufgrund ihrer Stofflichkeit spezifische Eigenschaften und eine immanente Struktur. Durch ihre Eigenschaften wirken sie im Prozess der Artikulationsentstehung dynamisch und gestaltend und sind maßgeblich an der formalen Produktentstehung beteiligt. Erst dadurch, dass Medien nicht einfach nur ein Material sind, sondern sich durch Eigenschaften auszeichnen, setzen sie dem Ausdruckswillen eine Auseinandersetzung mit den Einschreibungsmöglichkeiten in das Medium entgegen. Das artikulationswillige Subjekt muss sich mit dem Erschaffen einer angemessenen

Explikationsgestalt beschäftigen. Dieser Handlungsvorgang wird als Prozess bezeichnet, der sich durch einen Modus der Medialität auszeichnet, da der Prozess zentral das Evozieren einer angemessenen Explikationsgestalt verfolgt. Der Ausdrucksgehalt wird über ein Medium in eine neue Form transformiert. Schwemmer bezeichnet Medien in diesem Sinne als dynamische Systeme. (vgl. ebd.: 55) Durch eine solche Definition gelingt ihm eine differenzierte Sicht auf Medien und eine qualitative Bestimmung von Artikulationsprozessen. Er vertritt die Ansicht, dass Medien als dynamische Systeme auftreten, weil sie aufgrund ihrer materialen, impliziten Strukturbedingungen auf einen Artikulationsgehalt zurückwirken können. (vgl. ebd.) Jedes Medium bietet Möglichkeiten der Formung und Gestaltung, setzt aber ebenso auch materialbedingte Grenzen. Im Artikulationsvollzug erfährt der Mensch eine Auseinandersetzung mit den Grenzen und Materialwiderständen. Die Auseinandersetzung führt dazu, eine angemessene Form für den inhaltlichen Gehalt zu finden. Je nach Umfang der Aussage und Intensität der Beschäftigung gelingt oder misslingt dieses Anliegen. Schwemmer führt ein Gelingen des Anliegens darauf zurück, ob sich der Artikulationswillige auf das Medium einlässt, „[...] dessen Strukturen beachtet, [...] [und] eine Balance herstellt [...]“ (ebd.), die mit den Möglichkeiten des Mediums spielt und die Eigendynamik der medialen Struktur nutzt, um sie in die „Artikulation des Ausdruckswillens“ (ebd.) einzubeziehen. Schwemmer verwendet für die Struktur eines Mediums auch die Bezeichnung „Selbststrukturierungspotential“ (ebd.), um damit die Wirkungen des Mediums auf ein Gegenüber zum Ausdruck zu bringen. Resümierend kann man feststellen, dass Medien Materialbedingungen und immanente Strukturen aufweisen, die sich auf der Handlungsebene als dynamische Eigenschaften entfalten und in einem Artikulationsprozess gestaltend wirken. Diese Tatsache veranlasst dazu, Medien als dynamische Systeme zu bezeichnen. Medien werden genutzt, um einen Ausdruckswillen in einer angemessenen Form zu veräußern. Medien sind also genau genommen „Formbildungsmöglichkeiten“ (ebd.).

Die Eigenstruktur und Eigendynamik machen das Selbststrukturierungspotenzial von Medien aus und ermöglichen oder begrenzen Formbildungen. Die materialen und medialen Gesetzmäßigkeiten von Medien evozieren eine Selbststrukturierung, die man als Selbstreferenzialität bezeichnen kann. Es ist ein ständiger Prozess des Erschaffens, Produzierens und Reproduzierens von medialen Systemen. Der geistige Inhalt muss eine stofflich-mediale Form annehmen, was praktisch über verschiedene Kopplungsvarianten realisiert wird. Schwemmer nimmt in der Definition dessen eine Anleihe bei Niklas Luhmann vor, indem er auf sein Verständnis der losen und festen Kopplungen in Artikulationsprozessen

verweist. (vgl. ebd.: 53f.) Die Verbindung und Darstellung der geistigen Gehalte mit universalen weltlichen Formen stellt eine konsistente, fest gekoppelte Form dar. Varianz tritt in der Kopplung verschiedener Medien miteinander auf, die Schwemmer (in Anlehnung an Luhmann) als lose Kopplungen bezeichnet. Da es Medien gibt, die durch ihre strukturelle Beschaffenheit offen sind für unterschiedliche Artikulationsgehalte, kann deren Verwendung auch auf rein materialer Ebene vollzogen werden. In diesem Verständnis spricht Schwemmer von der Verwendung von „bloßem Material“ (ebd.: 55) aufgrund eines schwachen materialen Formniveaus. (vgl. ebd.: 53f.) Die Gefahr ist, dass dabei die Prägnanzbildung aus dem Blick gerät und es sich im Darstellungsprodukt schlicht nicht mehr um Artikulationen handelt. Nur die Verbindung, wie mehrfach schon expliziert, aus geistigem Artikulationswunsch und Materialität als formgebendem Strukturaspect führt zur Etablierung von prägnanten Artikulationsformen. Damit wird das Medium zu „einem Prinzip der Artikulation“ (ebd.: 55), weil die material-medialen Formbildungsmöglichkeiten konstitutiv für die innere Gliederung der Artikulation werden. Die Balance zwischen dem Ausdruckswillen und den materialen Möglichkeiten müssen im Spiel mit dem Medium und dessen Eigendynamik ausgelotet werden.

2.2.3.2 Interaktive Strukturierungsdynamiken

Ein weiterer wichtiger Ansatz, den Schwemmer in seinem Werk „Kulturphilosophie“ aufzeigt, ist der Verweis auf einen wechselseitigen Bezug von ausdruckswilligem Subjekt und Medium im Artikulationsgeschehen. Beide ‚Akteursseiten‘ weisen Strukturen auf und beeinflussen sich dadurch gegenseitig. In der Beeinflussung erfolgt zugleich eine Restrukturierung von bereits existenten Strukturen. Die dabei entstehenden Artikulationsformen werden zuerst individuell geschaffen und manifestieren sich durch wiederholte Artikulationsvollzüge als kollektive, kulturelle Formen und Prägnanzmuster. Als solche wirken sie auf ein Individuum zurück. Sie begegnen dem einzelnen Individuum als Kulturformen und Phänomene innerhalb eines Bezugssystems. Um die Dynamik der Kulturentfaltung und Weiterentwicklung aus der Perspektive Schwemmers nachvollziehen zu können, soll zunächst die begleitende Frage erörtert werden, was es für ein artikulationswilliges Individuum bedeutet, einer (immer schon) strukturierten Umwelt gegenüberzustehen und wie sich diese Tatsache für den Artikulationsvollzug darstellt.

Schwemmer vertritt die Auffassung, dass die innere Struktur von Artikulationsprodukten in Momenten der Rezeption auf ein Individuum zurück wirkt und es gestaltend prägt. Er bezeichnet diesen Vorgang als ein „kontingentes Wechselverhältnis von intentionalen Momenten des handelnden Menschen und den strukturierenden Faktoren der Weltwirklichkeit“ (ebd.: 33). Es sind Prozesse, in denen menschliche Wahrnehmungsweisen beeinflusst werden, indem sie strukturiert und restrukturiert werden. Die gesamte Umwelt präsentiert sich einem Menschen als artikulierte Verdinglichung von Etwas mit einer impliziten geistigen Gliederung. Als solche wird sie wahrgenommen und in das Fühlen und Denken eines Menschen integriert. Schwemmer bezeichnet diesen Vorgang als Prozess der Musterbildung in Bezug auf die menschliche Wahrnehmungsweise. (vgl. ebd.: 165) Durch den Prozess der Musterbildung kommt es zu einer Beeinflussung der „Grammatiken der Sinneswelten“ (ebd.). Das bedeutet, dass ein Individuum seine Umwelt auf sinnliche Weise wahrnimmt und dadurch die eigene Selbst- und Weltsicht beeinflusst und verändert wird. Es kommt zur Strukturierung, Restrukturierung und Ausbildung von individuellen Mustern der Wahrnehmung. Als markant tritt in dem Prozess der Beeinflussung und Prägung der Sinneswahrnehmung der bildungsrelevante Anteil hervor, der als bildungsrelevanter Anteil von (medialen) Artikulationsvollzügen definiert werden kann. Unter einer solchen Perspektive sind gerade künstlerische Artikulationsprozesse, da sie in einem besonderen Maße die sinnliche Rezeption ansprechen, in den Fokus von Bildung geraten und haben die Implementierung von kulturellen Bildungsräumen gefordert. Künstlerische Artikulationsvollzüge mit einem ausgeprägten Formalismus stellen gewissermaßen das Grundelement von kultureller Bildung dar. Schwemmer vertritt die Ansicht, dass ein Formalismus als Veräußerungsform von Etwas bei jeder Form von Artikulation auftritt. Sie wird als eine Art von Form(en) wahrgenommen und ist im „Reich der Formen“ (ebd.: 38) angesiedelt, welches wiederum auf die Existenz von einer „systematischen Ordnung von Formverhältnissen“ (ebd.: 36) verweist. Nach seiner Auffassung geht von den Formen und Darstellungsgestalten eine besondere Wirkung aus, die Artikulationen prägnant werden lässt. Es ist der implementierte Sinn, den der Rezipient über die Formen und Formzusammenhänge einer Gestalt wahrnimmt. Die Entstehung und Anwendung von Formen unterliegt einer langen zeitgeschichtlichen Entwicklung, in der sich eine etablierende Form auf eine bereits zuvor Bestehende bezieht. Das heißt, neue Formen entwickeln sich auf der Basis von bereits vorhandenen Formen und eine zeitaktuelle Formentfaltung bezieht sich immer auf bestehendes, indem „Formen auf Formen wirken“ (ebd.). „Genauer handelt es sich um die Wirkung einer Form durch ihre Form auf eine andere Form.“ (ebd.) Aus dieser Dynamik ergibt sich eine Verhältnishaftigkeit

von Formen untereinander und Schwemmer schlussfolgert daraus die Existenz einer „systematischen Ordnung von Formverhältnissen“ (ebd.). Bei allem handelt es sich letztlich um Veräußerungsformen und Produkte historischer Prozesse. (vgl. ebd.). Schwemmer ist der Ansicht, dass es ein universelles, unendliches Reich der Formen auf der Welt gibt, das uns Individuen aber nur vorbewusst und vorsprachlich zugänglich ist. (vgl. ebd.: 36ff., 136) Es ist etwas, was wir auf intuitiver Ebene wahrnehmen, mimetisch inkorporieren und gebrauchen. Das vorbewusst aufgebaute Formenreich entwickelt sich aus unserem leiblichen Weltverhältnis. Es orientiert den Menschen in der Welt und macht ihn grundlegend artikulationsfähig. Es orientiert ihn in einem Sinn, dass er über die wahrgenommenen Formgestalten mitweltliche sinnenhafte Bezüge erfährt, durch die er die Welt hindurch geistig erkennt. Schwemmer vertritt die Ansicht, dass sich die Formgestalten und Formverhältnisse als Verweisungsverhältnisse mitteilen. (vgl. ebd.: 145) Sie verweisen auf Ordnungen, Muster und Strukturen innerhalb verschiedener Bezugssysteme in einer Welt. Da der Mensch nur innerhalb solcher Bezugssysteme, wovon Kultur und Kunst nur ein System darstellen, lebt und Erfahrungen machen kann, ist er selbst an diese Explikationssymbolik gebunden. Ein Individuum kann sich nur innerhalb solcher Systeme mitteilen. Außerhalb ihrer gibt es keine Bezüglichkeit mit einer entsprechenden Bedeutungs-, Verstehens- und Sinnzuschreibungsweise. Die Formbildung selbst vollzieht sich einmal im Artikulationsakt und ein zweites Mal im Wahrnehmungs- und Sinnzuweisungsmoment durch den Rezipierenden. Die Fähigkeit des Menschen zum sinnlich-leiblichen Wahrnehmen ist für eine Formbildung konstitutiv und – als Schlussfolgerung im Umkehrschluss – wäre ohne ein Vorhandensein von Formen gar keine Wahrnehmung möglich. Durch die Wahrnehmungsvollzüge werden die verschiedenen Formelemente und Qualitätsmerkmale erkannt und über Prozesse der Musterbildung in ein individuelles Wahrnehmungssystem eingeordnet.

2.2.3.3 Symbolische Artikulationen

Symbolische Artikulationsformen können als Steigerungen von Prägnanzformen, die im Bewusstsein des Menschen während der Artikulationserfahrung entstehen, aufgefasst werden. In ihnen ist ein umfassender komplexer geistiger Gehalt artikuliert und archiviert. In künstlichen Symbolen und Symbolsystemen wird dies besonders deutlich. Sie treten als immaterieller Teil einer Kultur auf und sind für deren Entwicklung, wie auch für die gesellschaftliche Entwicklung von entscheidender Bedeutung. Aus den zuvor benannten

Prozessdynamiken während einer Artikulationsgestaltentstehung lässt sich schlussfolgern, dass auch Symbole als Folge von mehreren Formbildungsprozessen entstehen, also eigens für die Artikulation hergestellt werden. Symbole haben das Merkmal, dass in ihnen eine Überkonturierung auftritt und ihre Bezugsgegenstände aus ihrer natürlichen Umgebung herausgelöst und in ein narrativ komplexes Sinngefüge eingewoben werden. Symbole werden zum Medium der Artikulation aufgrund ihrer prägnanten Weise und Form, alltägliche Lebensdinge und Bewusstseinsgehalte auf einer kontrastreichen Folie darzustellen. Die Überkonturierung erfolgt durch die Steigerung von Kontrasten innerhalb der verschiedenen Formbildungskomponenten wie Linien, Farben, Töne, Rhythmen und (Körper-)Bewegungen. Die „Prägnanz [...] entsteht durch die Steigerung von Kontrasten und die Formung dieser gesteigerten Kontraste zu einer neuen Einheit.“ (ebd.: 74).

Symbolsysteme können auf zwei unterschiedliche Arten wahrgenommen werden. In der diskursiven Form teilen sich die sinnerzeugenden Symbole in einer sukzessiven Form, als nacheinander aufgereichte Zeichen, wie beispielsweise in Sprachgestalten, dem Wahrnehmenden mit. In der präsentativen Form erfährt der Rezipient alle Formbildungskomponenten (materiale Eigenschaften) in einem Moment konzentriert, wie man das in einem Bild oder einer Skulptur erfährt. Zur Sinnerzeugung nimmt der Mensch eine Schichtung der einzelnen Sinneserfahrungen und Formbildungsformen vor. Auch wenn sich die Sinneswahrnehmung, wie mit Merleau-Ponty und Plessner dargestellt, durch eine Gleichzeitigkeit aller Sinnestätigkeiten auszeichnet, erfolgt die Sinnerzeugung durch ein Individuum im Stufenverfahren.

2.2.3.4 Die spezifische Aufgabe der Kunst

Schwemmer vertritt die Auffassung, dass Kunst die gesellschaftliche Aufgabe hat, die kulturelle Anpassungskompetenz von Individuen vor dem Hintergrund einer sich ständig wandelnden Welt wachzuhalten und weiter zu entwickeln. Die symbolisch prägnanten Artikulationsformen und -muster der Kunst unterliegen einer ständigen Veränderung und es ist die Aufgabe des Künstlers, die bekannten objektiven Wirklichkeitsformen des Lebens kontinuierlich und beständig einer kritischen Reflexion und Formung zu unterziehen und sie an zeitaktuelle Bedeutungsmuster anzupassen. Dadurch kommt es zu einer Verschiebung der

Prägnanzformen. Dies alles geschieht vor dem Hintergrund einer sich ständig wandelnden Welt mit Veränderung ihrer Inhalte, Werte, Normen und eben auch symbolischen Formen. Auch wenn Kunst scheinbar erst einmal auf die Nachahmung von Naturformen reduziert werden kann, ist es ihre Aufgabe, die subjektive Sichtweise, in Koppelung an eine reale Wiedergabe von Lebenstendenzen und -inhalten, wiederzugeben. Dies geht nur über die mediale Gestaltung im jeweils eigenen Medium unter den Bedingungen und Gesetzmäßigkeiten, an die die mediale Artikulationsform gebunden ist. Simpel ausgedrückt: es lässt sich nicht alles in jedem Medium artikulieren und dies stellt eine verantwortungsvolle Aufgabe für den Kunstschaffenden dar. Farben, Linien, Rhythmen, Bewegungen – kurz: Formen, sind nicht bloß Teil eines technischen Instrumentariums, „[...] sie sind vielmehr unabdingbare Bestandteile des schöpferischen Prozesses selbst.“ (Cassirer 2007: 218).

Der Kunstschaffende entscheidet sich für einen bestimmten Ausschnitt der Lebenswirklichkeit und möchte diese symbolischen Formweisen um seine subjektive Wahrnehmungsweise erweitern. Er muss die Universalität der objektiven, natürlichen Formen im Rahmen der medialen Gesetzmäßigkeiten gestalten und zu einer Form der individuellen Prägnanz und Artikulation vollenden. Erst dadurch ist es dem Betrachter möglich, die Aussage eines Kunstwerkes als universell wie auch subjektiv wahrzunehmen und neue Interpretationsmöglichkeiten für sich zu eröffnen. Cassirer bezeichnet dies als Größe eines Kunstwerkes mit einer universellen Aussage. (vgl. ebd.: 212ff.)

2.2.4 Benjamin Jörissen: Einschreibungsoptionen durch Objekte

Mit Benjamin Jörissen soll eine weitere und ganz andere Perspektive auf mediale Artikulationsvorgänge vorgestellt werden. Er widmet sich in dem Aufsatz „Bildung der Dinge: Design und Subjektivation“ (2015) der Frage, inwiefern der Prozess der Subjektivation mit artikulativen Praxen zusammenhängt. In den vorangegangenen Kapiteln ist bereits dargestellt worden, dass sich in Artikulationen, aufgrund ihres wechselseitigen Bezuges zwischen Medien und artikulationswilligen Individuen, eine gegenseitige Bezugnahme mit Einschreibungstendenzen nachweisen lässt. Jörissen stützt diese Perspektive, fragt aber zugleich nach den bildungsrelevanten Anteilen. Er entwirft in dem Aufsatz einen neuen theoretischen Ansatz, in dem er die Gegenüberstellung von Mensch und Umwelt als eine Gegenüberstellung von Figurationen bezeichnet. (vgl. Jörissen 2015b: 215) Jörissen folgt der Annahme, wie schon Jung und Schwemmer, dass sowohl der Mensch wie auch die Umwelt als Repräsentanten zwei verschiedener Ordnungs- und Orientierungssysteme auftreten. Die Figurationen von Subjekt und Objekt bezeichnet er als menschliche und nichtmenschliche Akteure und Aktanten. (vgl.ebd.) Ähnlich wie Schwemmer stellt er sich die Frage, in welcher Form eine gegenseitige Beeinflussung auftritt. Allerdings fokussiert Jörissen zentral die Einschreibungsrichtung in ein Subjekt. Er spricht dabei von Technologien, die sich vorrangig auf der Seite des Objektes in einer Artikulationssituation entfalten. Sowohl die Wahl der Definition ‚Akteur und Aktant‘ wie auch der gesamte gedankliche Ansatz Jörissens werden verständlich durch den Verweis auf eine dingtheoretische Perspektive, welcher er folgt. Jörissen merkt dazu an:

„Im Rahmen von Alltagspraktiken stellen Dinge und Dingumwelten Subjektivationsangebote dar, also insbesondere Angebote, auf *bestimmte* Weise zu Nutzer-Subjekten (Konsumenten, Rezipienten, Prosumenten etc.) zu werden.“ (ebd.: 216)

Jörissen rekurriert mit der Akteurs-Annahme sehr stark auf Arnd-Michael Nohls Verständnis der symmetrischen Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt als Akteur und Aktant. Für Nohl hat die Akteursbeziehung Vorrang vor einem Subjekt-Objekt-Dualismus. Sie stellt die erste Form des Aneinandertreffens dar. (vgl. Nohl 2011: 38) Als weiteren Gedankenansatz spricht Jörissen, in Anlehnung an Bahlke, Muehle und v. Schöning (2011), von einer Wiederkehr der Dinge, will sie aber verstärkt als „praxeologisch strukturativen Akteur“ (Jörissen 2015b: 216) denn als Designfunktion in den Blick nehmen. Kritisch betrachtet er die geringfügige und nicht angemessene Beachtung von Qualität und Wirkungen

eines (Objekt-)Designs für den Nutzer im pädagogischen Diskurs. Er bezeichnet die Struktursysteme von Akteuren als eigene Programme und spezifische Möglichkeiten, die die strukturgenerative Seite der Welt markieren. Ein Design enthält, aufgrund seiner Formgestalt, insofern performative und bildungsrelevante Effekte, da es verschiedene alltagsweltliche und sozialisatorische Aspekte wie Alltagspraktiken, Ökonomien und Technologien miteinander vermittelt, arrangiert und koppelt. Ein Ding kann in diesem Sinne nicht nur auf seinen Gebrauch reduziert werden. Es verkörpert einen Gehalt, weist über sich selbst hinaus und wirkt eindrücklich und prägend auf ein Gegenüber aufgrund der von ihm ausgehenden Technologien. Aufgrund der Technologien kann der innere Gehalt nach außen vermittelt und von einem Gegenüber wahrgenommen werden. Den ersten Moment der Wahrnehmung bezeichnet Jörissen, in Anlehnung an Mannheim (1980), als „Kontagion“ (Jörissen 2015b: 217). Im Moment der ersten Gegenüberstellung treten die dinghaften Akteure in ein Kontagionsverhältnis. Es ist die „Aufnahme des Gegenüber (!) ins Bewußtsein (!)“ (Mannheim 1980: 207) durch ein Berührt-werden und Angesteckt-sein noch bevor eine begriffliche Objektivierung und Positionierung durch das Subjekt erfolgt. Nohl behauptet, dass die Wahrnehmung der Subjekt- und Objektbeschaffenheit beider Akteure nur auf der Grundlage von Kontagion vollzugsfertig wird. Sie wird als Stimmung von Dingen und als ein Gestimmtsein wahrgenommen. In dieser Form entsteht ein wechselseitiger Bezug:

„Denn so unmittelbar die Begegnung zwischen Mensch und Ding ist, so sehr sind doch die Reaktionen des Dings auf die Manipulationen des Menschen mit seinen Orientierungen durch die materiale Stimmung bestimmt, die das Ding in seinem eigenen, ursprünglichen Transaktionsraum erhalten hat. Die Zweiheit, in der Dinge und Menschen in der Praxis aufeinandertreffen, ist [...] in die Materialität der Dinge eingebunden.“ (Nohl 2011: 191f.)

Die Dinge schreiben sich durch eine Akteurskompetenz in den Menschen ein, werden zu einem Teil von ihm, und umgekehrt. Jörissen führt die Stimmung von Dingen auf die Existenz einer „ihnen strukturell eingeschriebenen spezifischen Potenzialität“ (Jörissen 2015b: 218) zurück. Dieser Gedankenansatz ist auch bei Schwemmer vertreten, in dem er von der immanenten Struktur von Dingen (als Medien) aufgrund ihrer Stofflichkeit ausgeht. Die Potenzialität bildet sich im historischen Verlauf durch mehrere Konstitutionsvollzüge. Die Prozesse des Umbaus und der erneuten Situierung von Ding-Potenzialität ist in starker Abhängigkeit zu gesellschaftlichen Prozessen zu begreifen. Es erfolgt zwischen Subjekt- und Objektakteuren eine wechselseitige Bezugnahme. Im Ergebnis entstehen neue Ding-funktionen, die wiederum zur Beeinflussung und Veränderungen auf der Subjektseite, beim Menschen, führen. Nohl und auch Jörissen bezeichnen diesen Vorgang als die Entstehung von

neuem Orientierungswissen. (vgl. Nohl 2011: 95f.; Jörissen 2015b: 218)

In einer transaktionalen Perspektive stehen sich Mensch und Ding mit Entitäten und Realitäten gegenüber und es erfolgt während mehrerer Artikulationsakte eine wechselseitige Konstituierung ‚innerhalb eines gemeinsamen Systems‘. Die Akteure werden im Kontagionsmoment ‚aufeinander gestimmt‘, noch bevor ein Handlungsgeschehen vollzogen wird, aus welchem zuordenbare Handlungs- oder ‚Operationspartner‘ mit ihren aktiven Anteilen erkannt werden können. Nohl bezeichnet dieses Geschehen als einen ‚konjunktiven Transaktionsraum‘ (Nohl 2011: 176). Aus dieser Perspektive ist es für zukünftige Forschungen interessant, die Kontagionsmomente und Konstitutionsprozesse genauer zu untersuchen, um vor allem Einschreibungsdynamiken und Strukturveränderungen auf der Subjektseite, die vom Objekt ‚initiiert‘ werden, interpretieren zu können. Im wechselseitigen Bezugsraum der Kontagion mit nachfolgenden Konstitutionsvollzügen, die sich als Artikulationsakte und artikulative Praxen nach außen hin mitteilen, vermögen sich menschliche und nichtmenschliche Akteure orientierend und Stimmungen transformierend zu beeinflussen. Jörissen weist darauf hin, dass insbesondere über künstlerische Artikulationsprozesse zu wenig Wissen um die Reflexionspotenziale und bildungsrelevanten dingtheoretischen und materialen Anteile existiert. Eine Aufarbeitung dieses Defizits kann vor allem für den Anwendungsbereich der kulturellen Bildung argumentative Schlagkraft liefern.

Jörissen benennt die Verschränkung von Bildungsprozessen mit Dingkonstellationen als ‚überindividuelle Ebene kulturell-dinglicher Transformationsprozesse‘ (Jörissen 2015b: 220). Er verweist auf den konstitutiven Zusammenhang zwischen gesellschaftlich ablaufenden Modernisierungsprozessen und der Abbildung dessen in permanent veränderten Ding- und Designumwelten wie den sich daraus ergebenden Designformaten. Das Leben in unserer Gesellschaft führt zur Veränderung von Modernisierungsdynamiken wie Bedürfnislagen. Dies stellt wiederum Anforderungen und zwingt zur Reaktion auf funktionaler und strukturgenerativer Ebene der Dingwelten. Am anschaulichsten nachvollziehbar wird die Aussage mit Blick auf die Realisierung des Lebensalltages von Menschen. Die gesellschaftlichen Umbrüche und Veränderungen, das Aufbrechen von in der Vergangenheit existenten Erfahrungs-, Ordnungs-, Traditions- und Orientierungsräumen, das Auflösen und Verschwinden von Sicherheiten und Routinen führen zu einem Leben in und mit vielen Unbestimmtheiten. Um ein Leben mit vielen Unbestimmtheitsräumen ‚meistern‘ zu können, ist ein permanenter Artikulations- und Explikationsvollzug gefordert. Es kommt zur Über-

schreitung von alten Rahmungen und zu einer Transformation in neue orientierende Strukturen und Muster, die in der Regel mit einer Erhöhung an Komplexität einhergehen, da sie zugleich einen zunehmend umfangreicheren Gehalt an Wissen in sich tragen. Die Strukturen und Muster repräsentieren neue Sichtweisen und finden in einer verdichteten, komplexen Gestalt den angemessenen Ausdruck. Jörissen bezeichnet eine solche Artikulationsdynamik als eine „Reaktion auf die Notwendigkeit der Gestaltung von neuen Dingen“ (Jörissen 2015b: 221). Neue Dinge und neue Sichtweisen können neben einer Komplexität auch durch ein Vorhandensein von Prägnanz markant werden. Ein Design kann Prägnanz entwickeln, indem während des Entstehungsprozesses eine genaue Analyse der Akteure vorgenommen wird. Über eine differenzierte Betrachtung von Nutzerformaten ist es möglich, Rückschlüsse auf Nutzertypen sowie deren Persönlichkeitsmerkmale und das Nutzerhandeln herstellen zu können, um dem gegenüber einen angemessenen dinglichen Akteur als Handlungspartner für den konjunktiven Transaktionsraum einbringen zu können. Handlungsleitend für eine Objektauswahl ist die spezifische, materiale Stimmung, die von dem Medium ausgeht und die ‚Philosophie‘, die sich dahinter verbirgt. Wie ist die Sicht auf die Materialität? Unter welchen anthropologischen Annahmen werden Technologien zur artikulatorischen Nutzung entwickelt? Jörissen vertritt die Ansicht, dass sich Artikulationsprozesse, die während der Nutzung von Designformaten ablaufen, zu einem „funktionalen Möglichkeitsraum [mit einem] konkreten Form-Funktions-Zusammenhang“ (ebd.) verändern. In diesem Sinn kann Design auch als bildungstheoretische Implikation und Vorwegnahme auf kommende modernisierte Entwicklungstendenzen implizit reagierend initiiert werden. Ein Design erzeugt und bedingt aus der eigenen Existenznotwendigkeit heraus ein nachfolgendes Designobjekt. Hierin liegt ein markanter historischer Unterschied in der Elaborierung von Dingen. Moderne Gesellschaften zeichnen sich durch eine Vorwegnahme von Designformaten aus. Wir leben in einer scheinbaren, artikulativen designten Umwelt bei gleichzeitiger impliziter Existenz einer theoretisch entworfenen zukünftigen Bedürfnislage und Lebenswelt, die wiederum entsprechende Ding- und Designwelten bedingt. Die zukünftigen Lebenswelten scheinen wie eine Reißbrettvorlage unfreiwillig und als Folie über der täglichen Existenz von Dingen zu liegen. Aus den aktuellen Designgestalten entfaltet der strukturimmanente Gehalt sein Wissenspotenzial auf mehreren alltagsweltlichen Ebenen von Nutzern, Konsumenten wie Rezipienten und kann sich selbstreferenziell innerhalb von Situationen über wissensimplizite Gebrauchsszenarien als performativer Moment entfalten. Als solches agiert das implizite Wissen eines Designs wie ein „schweigendes Wissen“ (ebd.: 223). In den wissensimpliziten Gebrauchsszenarien

sind zugleich wissensförmige Zusammenhänge angelegt, die den komplexen Charakter eines Designs fundamentieren. Jörissen sieht die Entwicklung einer wissensförmigen Verschränkung und Bezüglichkeit von Akteuren aufeinander als Folge einer historischen Entwicklung „im Zuge der industriellen Modernisierung“ (ebd.: 224). Bei Schwemmer lässt sich eine Gegenüberstellung von Artikulationsprozessen zu gesellschaftlichen Kontexten nicht nachweisen, wie sie bei Jörissen explizit werden. Schwemmer gelingt eine Darstellung der Komplexität durch den Verweis auf die Selbstreferenzialität von Medien und das Entfalten von Musterbildungsprozessen durch eine wechselseitige Bezugnahme von artikulationswilligem Individuum und Artikulationsmedium. Er macht deutlich, welche strukturierende Kraft und formkonstituierende Dynamik von der Materialität eines Mediums ausgeht. Schwemmer verweist, im Anschluss an Cassirer, auf die Gefahr des Verlustes an Prägnanz durch eine ausschließliche Verwendung eines Mediums auf materialer Ebene. Jörissen argumentiert diesen Aspekt in Anbindung an die Möglichkeiten für pädagogische Prozesse. Nach seiner Auffassung ist die Gefahr eines „lediglich instrumentellen Bezugs auf Design“ (Jörissen 2015b: 224) für pädagogische Optimierungszwecke eine „erheblich verkürzte und theoretisch unterkomplexe“ (ebd.) Perspektivendarstellung. Wir leben in einer Welt, die kulturbedingt von medial situierten Dingen, Objekten, Artefakten und Symbolen, sichtbaren und nicht sichtbaren Erscheinungen umgeben sind. Diese zeichnen sich durch eine Formgestalt aus, die ein Design vertritt. Über den Begriff des Designs lassen sich Dinge, Kontexte und Nutzermodelle zu einem komplexen Szenarium zusammenfassen. In ihnen sind wissensförmige Zusammenhänge angelegt. Durch ein Designverständnis lassen sich Prozesse erklären, in denen menschliche und dingliche Akteure in einen interaktiven Austausch treten. Jörissen vertritt die Auffassung, dass die Verwendung von Material kulturell gebunden ist. Durch die vorhandenen Gebrauchspraktiken innerhalb eines Kulturkreises erhält ein Material eine Bedeutungszuschreibung und wird dadurch zu einem Medium. Die Bedeutungszuschreibung variiert innerhalb verschiedener Gesellschaftssysteme. Jörissen bezeichnet dies als die Einschränkung der Offenheit des Designs aufgrund moralischer Wertigkeiten. (vgl. ebd.: 331) Eine weitere Gefahr der Einschränkung diagnostiziert er, wenn menschliche Akteure nicht die Kompetenzen besitzen, einem Artefakt durch tentative Praktiken weiteres unerschlossenes Artikulationspotenzial zu entlocken. Die Offenheit kann nach seiner Auffassung nur als Strukturoption in einem Objekt- oder Prozessdesign angelegt werden. Inwiefern ein Konsument oder Rezipient diese für sich fruchtbar nutzen kann, ist abhängig von seinem erfahrenen Umgang mit komplexen Funktionalitäten und seiner Fähigkeit zum tentativen Perzeptionsvollzug.

2.3 Resümee der Theoriebezüge

Das Theoriekapitel verfolgte das Anliegen für die Kernbegriffe *Körperlichkeit* und *Medialität* unter einer artikulationstheoretischen Fokussierung zu sensibilisieren. Die Kernaussagen des Unterkapitels 2.1 machen deutlich, dass der Körper zum einen in einer zweifachen Erscheinungsweise (als Körper und Leib) auftritt und zum anderen sich daraus eine körperlich konstituierte Offenheit und Durchlässigkeit bei Individuen gegenüber Umwelteinflüssen ergibt. Dieser Modus stellt sich als Kulturfähigkeit und Kulturnotwendigkeit dar. Es ist eine Art, wie sich der Körper verhält, was Klein (2004) wiederum als Bewegungsfähigkeit bezeichnet und als einen Modus von Handeln definiert. Man könnte also sagen, dass das Handeln von Menschen als ein Bewegungshandeln interpretiert werden sollte und als solches ein neues, körpertheoretisch gerahmtes, Verständnis von Handlungsprozessen bereithält. Das Handeln von Menschen erscheint in dieser Perspektive als notwendig, was auch die Ausgestaltung von Beziehungen der Menschen untereinander beinhaltet. Der Mensch unterliegt einer Artikulationsnotwendigkeit, die sich als Mitteilungs- und Lebensnotwendigkeit aufgrund seiner körperlichen Existenz darstellt. Artikulation kann in dieser Auffassung als prozesshaft verstanden werden. Bei Tanzakteuren wird das Medium Tanz zum spezifischen Artikulationsmedium, um die Mitteilungsnotwendigkeit zu realisieren. Die (tänzerische) Artikulation wirkt in diesem Beispiel wie ein doppelter Vollzug von Kulturnotwendigkeit – als prozesshaft vermittelte Mitteilung und Lebensvollzug.

In Unterkapitel 2.2 wird der Fokus auf eine Produktperspektive gelenkt. Das bedeutet, dass sich Artikulationen auch immer als Ausdruck von etwas, als ein Produkt, mitteilen. Und damit tragen sie den Aspekt der Medialität per se in sich. Eine Verschränkung der beiden Auffassungen von Artikulation – sowohl Produkt als auch Prozess zu sein – tritt in besonderer Form bei Tanzgestaltungen in Erscheinung. Hier fällt die Materialität des Produktes (Körperbewegung) mit der (körperlich bedingten) Artikulationsnotwendigkeit der Choreograf/-innen in eins zusammen.

Die Eröffnung des Kapitels wird bewusst mit Cassirer gewählt, da er – wie auch Plessner – von einem körper-leiblich vollzogenen Wahrnehmungskontakt eines Individuums mit seiner Umwelt ausgeht und seine Theorie der symbolischen Formen in eine Produktperspektive einführt. In seinem Verständnis ist der Tanz – als ein Genre der Kunst – ein Formprodukt, was sich durch die spezifische Symbolik der tänzerischen Körperbewegungen auszeichnet. Es ist eine spezifische Weise auf die Welt zu schauen, sie zu verstehen, zu interpretieren und über tanzgestalterische Produkte in veränderter Weise wiederzugeben. Die Kunst erfüllt die

Aufgabe, die natürlichen und alltäglichen Weltverhältnisse artikulieren zu können. Cassirer bezeichnet die Weise des Weltverstehens als prägnant durch eine spezifische Symbolik, die sich Schwemmer (2005) zu Folge aus den Gegebenheiten in einem jeweiligen Formungsprozess ergibt. Ein artikulationswilliges Individuum und das Material, in welchem sich mitgeteilt werden soll, stehen sich gegenüber und durchlaufen in einem Gestaltungsprozess eine gegenseitige Formung. Die Formungen entfalten sich zugleich als Einschreibungen in Individuum und Material. Das bedeutet, dass nicht nur der Choreograf in einer Tanzbewegung seine Sichtweise zu einem bestimmten Thema ausdrückt (und in die Tanzbewegung hineinformt). Ebenso wirkt das Material durch die materiell-technischen Formungsmöglichkeiten und erzeugt Bedingungen für den zu artikulierenden Inhalt. Die Bedingungen zeigen die Grenzen der Formungsmöglichkeiten auf. Im tanzgestalterischen Formungsprozess muss sich der Choreograf mit der Bedingung auseinandersetzen, dass Tanzbewegungen nonverbale Artikulationsformen sind. Dies stellt eine Herausforderung dar, um komplexe Themen tänzerisch darstellen zu können. An dieser Stelle liegt die Vermutung nahe, dass durch den Modus der Offenheit und Durchlässigkeit der Körper von Choreograf/-innen und Tanzdarsteller/-innen der Gestaltungsprozess beeinflusst wird. Der Umgang mit dem Material *Körperbewegung* kann unterschiedlich definiert sein. Er kann als eingeschränkt oder offen erlebt werden.

Jung (2005) bezeichnet das entstehende Produkt als Ausdruck einer „qualitativen Erfahrung“ (ders.: 126). Bei Jung trifft man auf den Gedanken der medialen Co-Konstitution von Körpern, um eine Artikulation ohne inhaltliche Verluste optimal explizieren zu können. Beispielhaft kann man formulieren: Wenn in choreografischen Gestaltungsprozessen eine Integration weiterer Medien vorgenommen wird, handelt es sich im Schwemmerschen Sinne um Strukturierungs- und Formbildungsvorgänge. Anzunehmen ist, dass die mediale Co-Konstitution erzeugt wird, um die Grenzen der Nonverbalität im Tanz zu erweitern. In den Prozessen erfolgt eine Generierung und Etablierung von neuen tänzerischen Artikulationsformen, die Cassirer zu Folge Prägnanz ausbilden. Das Verständnis der Prägnanzausbildung über (tänzerische) Gestaltungsprozesse in Abhängigkeit zu dem Körpermodus der Choreograf/-innen ist für das Forschungsvorhaben interessant und Interpretationsrelevant. Daraus ergibt sich die Frage, welche Bedeutung die Einschreibungen des Gestaltungsprozesses für ein Individuum entwickeln und inwiefern es während dieser Prozesse zu Fremdheitserfahrungen kommt, die sich zu Bildungsmomenten entfalten. Diesen Fragen möchte das Forschungsvorhaben nachgehen.

3 Methodisches Design

3.1 Erkenntnisinteresse und methodische Einordnung

Das folgende Kapitel dient der Rekonstruktion und Darstellung des gesamten Forschungsprozesses, ausgehend von den ersten Überlegungen und theoretischen Annahmen über eine Themendimensionierung bis hin zur Entwicklung eines Forschungsdesigns, welches eine Erhebung und Auswertung der empirisch erfassten Daten ermöglicht. Das Kapitel ist über drei Unterkapitel aufgebaut, die den Prozess der Themendimensionierung sowie die Entwicklung der Forschungsfrage, eine sich daraus ergebende Auswahl der Erhebungsmethode und des gesamten qualitativen Erhebungsverfahrens und die sich daran anschließende Analyse und Dateninterpretation rekonstruieren. Das zentrale Anliegen in diesem Kapitel stellt die Exploration der handlungsleitenden Forschungslogik dar, wodurch sich die Verbindung zwischen der Fragestellung und dem Gegenstandsbereich mit den angelegten Forschungsperspektiven ergibt.

3.1.1 Entwicklung der Forschungsfrage

Der Ansatz für diese Arbeit entwickelte sich aus meiner eigenen beruflichen Tätigkeit als Tanzpädagogin und Choreografin. Durch ein Tätigsein als Freiberufler/-in kommt man mit den unterschiedlichsten Zielgruppen, Akteur/-innen und Menschen sowohl in tanzpädagogischen wie auch in choreografischen Kontexten in Berührung und kann Erfahrungen sammeln. Trotz der Unterschiedlichkeit der Tätigkeitsbereiche sind alle Bereiche gleichermaßen durch zwei wesentliche Merkmale gekennzeichnet: wenig Zeit und heterogene Ausgangsbedingungen bei den Akteur/-innen. Das bedeutet, dass für die Erarbeitung von tänzerischen Ergebnissen und Choreografien i.d.R. eine geringe Erarbeitungszeit zur Verfügung steht gemessen an den Bedingungen und tänzerischen Voraussetzungen der Tänzer/-innen und Darsteller/-innen. Die Heterogenität der tänzerischen Bedingungen erklärt sich zum einen durch eine weite Spanne in der Altersstruktur einer Gruppe und zum anderen aus den unterschiedlichen Trainingserfahrungen und einer sich daraus erklärenden Tanzsozialisation. Wenn man freiberuflich tätig ist, benötigt es viel Geschick und große Flexibilität, um auf die gegebenen Bedingungen adäquat reagieren zu können. Ich hatte das Empfinden, dem Arbeitsauftrag nur gerecht werden zu können, wenn ich – quasi ohne Umwege – mit der Essenz des Tanzes arbeite und die Akteur/-innen auf direktem Wege für

Tanz motiviere oder bei ihrer eigenen Begeisterung ‚packe‘. Ich hatte den Anspruch, vor allem in kulturpädagogischen Kontexten, einen Vermittlungscharakter zu entfalten, der den Tanz als ein Gestaltungsmedium erfahrbar machte, welches maßgeblich durch die Aktivität der Akteur/-innen eine Beeinflussung erfahren kann und dadurch Subjektivierungsprozesse ermöglicht. Die Erfahrung, dass die Beschäftigung mit dem Genre Tanz eine Veränderung in der Persönlichkeit eines Menschen initiiert, die bis in das Alltagsleben der Akteur/-innen Einfluss nimmt, habe ich bei mir selbst, bei Kommilitonen und bei Berufskolleg/-innen beobachten können und in Gesprächen mit ihnen bestätigt bekommen. Der britische Choreograf und Mitbegründer der Dance-Community-Bewegung Royston Maldoom hat den inzwischen sehr populär gewordenen Satz geprägt: *„You can change your life in a dance class“*¹⁰ (ders.: 2005). Die Aussage Maldooms bringt zum Ausdruck, was durch eine mediale Beschäftigung mit einem Kunstgenre – hier dem Medium Tanz – möglich ist und im Untersuchungsfeld beobachtet werden kann. Dennoch stellt sich die Frage in einem tanzpädagogischen und choreografischen Kontext, wie und was in einen Arbeitsprozess integriert werden muss, um auch unter heterogenen Ausgangsbedingungen zu tänzerischen Ergebnissen zu gelangen und einen Zustand der Zufriedenheit und Bereicherung bei den Tanzakteur/-innen zu erreichen. Dafür ist es sinnvoll zunächst zu klären, wie das Medium Tanz definiert werden kann, um im Anschluss die choreografischen Arbeitsprozesse und das professionelle Handeln der Choreograf/-innen verstehen zu können. Hilfreich erscheint die Begriffsbestimmung von Klein (2005), wonach der Tanz ein „komplexes Phänomen ist, dass sich aus einer Synthese aus verschiedenen Medien beschreiben lässt“ (dies.: 181). Klein verweist darauf, dass die mediale Synthese über die Medien Körper, Raum und Zeit expressiv wird. Im Forschungsprozess stellte sich die Frage, ob sich die drei Medien als essenziell für den Tanz auszeichnen und eine Integration in den Arbeitsprozess garantiert, dass Tanzprodukte erarbeitet werden können, die nach außen hin auch als Tanz erkannt werden und dem Genre zuordenbar sind? Im reflektierten Beobachten des Arbeitsumfeldes wurde deutlich, dass dieses sich in einer Pluralität und Heterogenität darstellt. Die Akteur/-innen wenden die unterschiedlichsten tanzpädagogischen Methoden und choreografischen Arbeitsstrategien an und das Handeln der Kolleg/-innen erscheint stark individuell geprägt. Ebenso verweist das Handeln auf ein zugrunde liegendes Verständnis von Tanz.

¹⁰Dieser Satz spiegelt die Auffassung Royston Maldooms in Bezug auf die Entwicklungsmöglichkeiten, die Tanz bieten kann, wieder und bildete letztlich den Kern seiner tanzpädagogischen und choreografischen Arbeit mit den verschiedensten Menschen. Bekannt wurde er weltweit durch ein, in Berlin durchgeführtes, Tanzprojekt mit 250 Kindern und Jugendlichen und der Berliner Philharmonie unter Leitung von Simon Rattle. Gemeinsam erarbeiteten sie das Tanzstück „Le sacre du printemps“. Der gesamte Arbeitsprozess wurde begleitet, dokumentiert und kam 2005 unter dem Titel „Rhythm Is It!“ ins Kino.

Tanzpädagog/-innen wie Choreograf/-innen verfolgen unterschiedliche Arbeitsstrategien, die Ausdruck einer individuellen Definition und Erlebensgeschichte mit dem Medium sind. Die (individuelle) Unterschiedlichkeit stellt sich bei Tanzstücken am stärksten ausgeprägt dar und erzeugt damit die Frage nach der Arbeitslogik. Wie erklärt sich die Unterschiedlichkeit in den Tanzprodukten gemessen an dem Handeln der Akteur/-innen? Die Tanzstücke zeichnen sich durch verschiedene Formqualitäten und Visualisierungsstrategien aus. Vor allem das Genre des zeitgenössischen Tanzes begegnet einem Rezipienten als nicht greifbar und scheinbar definitionsunmöglich. In zunehmendem Maße erschließt sich dem Besucher ein Stückinhalt nicht mehr über die reine Formensprache des Tanzes. Vielmehr bedarf es zur Erklärung ‚Hilfsmittel‘, wie Programmhefte oder Werkstatt- und Choreografengespräche, um dem Rezipienten einen Zugang zu dem Tanzprodukt zu ermöglichen. Die Beobachtungen im Rahmen des Forschungsvorhabens beziehen sich ausschließlich auf den Zeitgenössischen Tanz, da dieser in einer Entwicklungslinie zum Ausdruckstanz und Modernen Tanz steht und diese tänzerischen Stilformen als individuelle Ausdrucksstile innerhalb des Genre Tanz begriffen werden. (vgl. Fleischle-Braun 2000: 23ff., Oberzaucher-Schüller 2004) Darüber hinaus stellt der Zeitgenössische Tanz im Moment die am häufigsten realisierte Form in der Freien Tanz- und Kulturszene dar und gewährleistet somit einen realisierbaren Feldzugang für die Datenerhebung. Neben der ursprünglich drängenden Frage nach der Essenz des Tanzes, kam nun noch die Frage der Vermittelbarkeit hinzu. Wodurch zeichnen sich diese Arbeiten aus, um ein Publikum emotional zu berühren und zum Nachdenken anzuregen? Liegt es an einer entsprechenden Themenwahl? Wie muss ein Thema gestaltet werden? Werden persönliche Bezüge und Erfahrungen der Tanzdarsteller/-innen und Choreograf/-innen in eine Themenerarbeitung integriert, die möglicherweise zu einer stärkeren Authentizität des Produktes für den Rezipienten führen? Von diesen Fragen ausgehend entwickelte sich das Forschungsinteresse und das Forschungsvorhaben wurde im Jahre 2009 zunächst unter der Fokussierung einer Transformationsperspektive gestartet. Eine Ansiedelung des Vorhabens im Bereich der Medienbildung erschien vor dem Hintergrund der ersten sensibilisierenden Beobachtungen und Fragen als angemessen, da es doch im Kern darum ging, das Forschungsfeld *Tanz* durch die Untersuchung in einem konkreten Bezugsbereich besser verstehen zu können und empirisch begründete Forschungsperspektiven aufzeigen zu können, die das Medium als Subjektivierungschance explizieren und damit auch im Kontext von Bildung, Medienbildung und Kultureller Bildung interessant werden lassen. Damit konnte zunächst der Untersuchungsgegenstand *Kompositionsprozess* klar umrissen werden. In einer kulturwissenschaftlichen Perspektive mit Schwemmer (2005), wie im vorangegangenen

Kapitel bereits expliziert, kann ein Kompositionsprozess als ein medialer Prozess aufgefasst werden, innerhalb dessen eine Übertragungsleistung und Transformation von Etwas, von einem Ausgangsprodukt (Medium 1) zu einem tänzerischen Endprodukt (Medium 2), erfolgt. Sicher auszugehen war zu diesem Zeitpunkt der Forschung nur von der Existenz eines tänzerischen Endproduktes, dem Tanzstück. Von welchem Punkt die Choreograf/-innen auslosarbeiten, was sie für sich als Essenz des Tanzes definieren und in eine Produkterarbeitung integrieren und inwiefern es sich dabei um eine Koppelung an eigene, lebensweltliche Erfahrungen handelt, sollte herausgefunden werden. Begleitend entwickelte sich der Anspruch, durch das Forschungsvorhaben Einblicke und ein vertiefendes Verständnis für einen Kompositionsvorgang eröffnen zu können. Ausgehend von einer persönlichen Sensibilität hat sich also über ein reflexives (und diskursives) Beobachtungsverhalten die Einsicht entwickelt, dass Kompositionsvorgänge betrachtet werden müssen, um ein Wissen über das Handeln von Choreograf/-innen generieren zu können, welches wiederum auf eine berufliche Identifikation und die Existenz einer subjektiven Philosophie über das Medium Tanz verweist.

Im Verlauf des qualitativen Erhebungsverfahrens und auf der Grundlage von empirischen Daten musste der Fokus auf den Untersuchungsgegenstand, von einer Transformationsperspektive hin zu einer Artikulationsperspektive, angepasst werden. Da zu Beginn des Forschungsvorhabens davon ausgegangen wurde, dass es einen (medialen) Ausgangspunkt A gibt in Form einer Geschichte oder bestimmter Erfahrungen, die in tänzerische Bewegungsformen ‚umgewandelt‘ werden, lag eine Fokussierung auf eine Transformationsperspektive nahe. Allerdings zeigte sich in den Daten, dass sich im kompositorischen Handeln der Akteur/-innen andere Strategien vollziehen. Vielmehr wurde deutlich, dass der Tanz als ein Artikulationsraum begriffen wird, der bestimmten Gesetzmäßigkeiten unterliegt und im Sinne Luhmanns (2010) als ein in sich geschlossenes, autopoietisches System begriffen werden kann. Die Choreograf/-innen brachten eine solche Perspektive in den Interviews zum Ausdruck. Die Bedingungen in dem Artikulationsraum *Tanz* ergeben sich vor allem durch einen medialen Hauptbezug des Mediums auf den Körper. Es wurde in den Interviews deutlich, dass der Zentralwertbezug der Akteur/-innen in ihrem Selbstverständnis als Künstler/-innen und Tanzgestalter/-innen, auf Artikulationsvollzüge ausgerichtet ist und diese sich auf der Basis eines Selbstwirksamkeitsvollzuges im Modus von *Schaffen* und *Produzieren* realisiert. Die Daten bestätigten die bereits wahrgenommene Pluralität des zeitgenössischen Tanzgenres, machten aber auch deutlich, dass über den Begriff der *Körperartikulation* eine Bündelung aller Produktformate möglich wurde. Vor dem

Hintergrund der kulturwissenschaftlichen Rahmung mit Schwemmer konnte die Perspektive entwickelt werden, dass der Körper in Kompositionsarrangements vor allem als Strukturmerkmal explizit wird und damit tiefgreifend in den Gestaltungsprozess hineinwirkt. Die Änderung der Blickrichtung von einer Transformationsperspektive hin zum Begriff der Artikulation bestätigte sich und veränderte die Qualität der Erkenntnisgenerierung aus dem Datenmaterial. Vor allem die Etablierung des Körpers als Schlüsselkategorie brachte den entscheidenden Durchbruch. Mit theoretischen Rahmungsansätzen im Bereich der Anthropologie (Plessner 1975, 1982), der Medienanthropologie (Cassirer 1928, 1994, 2007) und der Kulturanthropologie (Jung 2005) konnte ein theoretischer Corpus entfaltet werden, der die nun zentral gewordenen Begriffe *Artikulation* und *Körper* miteinander vermittelte und im Rekurs auf Schwemmer (2005) die Formulierung einer zentralen Forschungsfrage ermöglichte:

*Wie realisieren Choreograf/-innen ihr Körperkonzept
als zentral orientierendes Strukturmerkmal in Kompositionsprozessen?*

3.1.2 Auswahl der Grounded Theory Methode

Die Fragestellung und der Untersuchungsgegenstand verweisen auf eine Fokussierung von Prozessabläufen, um ein Handlungswissen der Akteur/-innen generieren zu können, welches sich aufgrund von subjektiven Erfahrungen in Bezug auf den Untersuchungsgegenstand herstellt. Das Forschungsvorhaben verfolgt das Anliegen, aus dem individuellen Handeln der Akteur/-innen die impliziten Sinnhorizonte – d.h. den subjektiv intendierten Sinn der Handlungs- und Entscheidungsmotive – zu explizieren und damit subjektive Wissensperspektiven zu generieren, die auch inner- und außerberuflich konstituierte Standpunkte abbilden und die Chance bieten, den Untersuchungsgegenstand umfassend abzubilden. Vor diesem Verständnishintergrund und Erkenntnisinteresse wurde für das Forschungsvorhaben ein qualitatives Forschungsdesign gewählt, um ein detailliertes Bild von choreografischen Prozessen und Kompositionsverläufen rekonstruieren zu können. Ein qualitativ empirisches Forschungsvorgehen bietet Erfolg versprechende Aussichten, einen deutenden und Sinn verstehenden Zugang zum Forschungsgegenstand zu ermöglichen. Methodologisch interessiert, wie „Subjekte ihre Wirklichkeit konstruieren“ (Marotzki 1995: 56), mit

besonderer Beachtung und Würdigung der „im Prozeß (!) der Sozialisation gebildete[n] Fähigkeit der Subjekte, soziale und natürliche Zusammenhänge zu deuten“ (ebd.). Das Interesse der qualitativen (Sozial-)Forschung ist nicht hypothesenprüfend, wie bei einem quantitativen Forschungsansatz. Vielmehr geht es darum, einen Untersuchungsgegenstand, der sich zu Beginn meist als Phänomen darstellt und im Zuge der ersten sensitivierenden Beobachtungen und (Literatur-)Recherche als Forschungslücke erkannt wird, als eine Wirklichkeit zu begreifen. Im Verständnis Marotzki's wird Wirklichkeit als „[...] eine zu interpretierende verstanden, und zwar nicht nur in der Weise, dass sie in hohem Maße interpretationsbedürftig ist, sondern sie konstituiert sich erst in den Interpretationen der Akteure“ (ebd.: 57). Diese Wirklichkeit (eines Kompositionsvorgangs) kann als ein „sozialer Weltausschnitt“ (Breuer 2009: 39) und als ein „subkulturelles Feld“ (ebd.) aufgefasst werden. Die Bezeichnung als subkulturelles Feld muss in diesem Zusammenhang notwendig in die primäre (Sozial-)Welt der Kunst eingeordnet werden und erhält seine berechtigte Interpretation als eigenständiger Weltausschnitt durch die kulturphilosophische Perspektive mit Cassirer, der diese als eigenständige geistige Weise des Weltverstehens begreift. (vgl. Kap. 2.2.1 dieser Niederschrift) Wenn man nun für das Forschungsvorhaben formulieren kann, dass eine (soziale) Wirklichkeit wie ein Kompositionsvorgang durch die Darstellungen und Interpretationen der Handlungsakteur/-innen zugänglich und erforschbar wird, benötigt es vor allem auch interpretative Zugänge für den Forschenden, um gegenstandsbezogen und angemessen der Forschungsaufgabe einer Wissensgenerierung, -exploration und theoretischen Perspektivierung gerecht werden zu können. Es bietet sich also ein deskriptives Verfahren an, wie es die qualitative Forschungslandschaft bietet. Marotzki verweist darauf, dass gerade deskriptive Verfahren dem Forschenden abverlangen, sich mit dem Untersuchungsgegenstand genau zu beschäftigen. Beobachtung, Deskription und Interpretation bedeuten nicht, das *Warum* von Handlungen anhand analytischer Explanatoren darzustellen. (vgl. Marotzki 1995: 57) Entscheidend und wissensgenerierend stellt sich eine Betrachtung und Analyse des *Wie* von Handlungen dar, wenn diese in einer qualitativen Forschungsauffassung als ein „Akt des Hervorbringens“ (ebd.) begriffen werden. Marotzki vertritt die Auffassung, dass (soziale) Handlungen durch Verhaltensweisen konstituiert werden und beides in seiner Gesamtheit eine Partitur, wie eine Art von Grammatik, oder spezifisch individueller Handlungshandschrift mit einer zugrunde liegenden „grammatischen Struktur“ (ebd.) darstellt. Marotzki's qualitatives Forschungsverständnis wie die darin eingebundene Perspektive auf Wirklichkeit und Handeln und auf das, was in einem Forschungsprozess plausibel für eine Datenerhebung und

Untersuchung erscheint, dienen als Entscheidungs- und Handlungsgrundlage für das gewählte methodische Design der vorliegenden Forschungsarbeit. Marotzki schreibt dazu:

„Es geht demzufolge nicht darum, zu verstehen, warum eine bestimmte Handlung oder Verhaltensweise erfolgte, wie sie also biographisch motiviert gewesen sein mag, sondern es geht darum, die Regeln des Vollzuges aus der Perspektive des Subjektes zu verstehen, denn durch den Vollzug dieser Handlungen bzw. Verhaltensweisen stellen die Subjekte die soziale Ordnung immer wieder neu her.“ (ebd.)

Methodologisch und methodisch ist die Untersuchung an die Grounded Theory Methode nach Strauss und Corbin (1996) angelehnt. In einer Art definitorischer Auffassung von Legewie im Vorwort des Standardwerkes „Grounded Theory“ von Strauss und Corbin wird deutlich, wo die Übereinstimmung zwischen einem qualitativen Forschungsverständnis bei Marotzki und der Forschungslogik der Grounded Theory liegt. Die Grounded Theory bietet sich an:

„[...] wo eine komplexe soziale Wirklichkeit nicht allein durch Zahlen erfassbar ist, sondern wo es um sprachvermittelte Handlungs- und Sinnzusammenhänge geht, [...]“ (Strauss/Corbin 1996: VII)

Die Methode der Grounded Theory stellt ein Forschungsverständnis dar, was vor allem in der Etablierung einer Forschungsstrategie über ein spezifisch qualitatives Datenauswertungsverfahren manifest wird. Aufgrund einer Forschungslogik, die einen zirkulierenden Arbeitsprozess verfolgt, wird die Grounded Theory Methode in einer Verzahnung mit dem Datenerhebungsverfahren – in der vorliegenden Forschungsarbeit das Experteninterview – begriffen und von Strauss und Corbin empfohlen. Ein zirkulierender Arbeitsprozess meint, dass verschiedene Arbeitsphasen im Forschungsprozess zwar nacheinander ablaufen, aber aufeinander Bezug nehmen und dadurch die Dauer der Phasen entscheidend bestimmen. Gerade bei der Grounded Theory Methode ist es gewünscht, dass sich der Prozess der Datenerhebung mit dem Prozess der Datenauswertung, Kategorienkonstruktion, -interpretation und theoretischen Perspektivierung ineinander verzahnt, um eine „gegenstandsverankerte Theorie [Grounded Theory], die induktiv aus der Untersuchung des Phänomens abgeleitet wird“ (Strauss/Corbin 1996: 7) entwickeln zu können. Strauss und Corbin merken dazu an:

„Eine „Grounded“ Theory [...] wird durch systematisches Erheben und Analysieren von Daten, die sich auf das untersuchte Phänomen beziehen, entdeckt, ausgearbeitet und vorläufig bestätigt.“ (ebd.: 7f.)

Wesentlich durch den Aspekt der Vorläufigkeit kann eine intensive Beschäftigung mit dem Untersuchungsgegenstand gewährleistet werden und der Forscher zirkuliert aktiv zwischen den Phasen der Datenerhebung, dem Aufstellen von Deskriptoren, Konzepten und Kategorien aus dem Material und dem Einbinden der empirischen Ergebnisse in theoretische Perspektiven hin und her. Die zirkulierende Arbeitsweise stellt sich als ein wechselseitiger Bezug der einzelnen Phasen aufeinander dar. Da das Forschungsmotiv das Ausarbeiten einer explorativen, gegenstandsbezogenen Theorie, also die theoretisch begründete und ausgearbeitete, modell- oder musterhafte Darstellung des Untersuchungsgegenstandes mit Einbindung in die soziale Wirklichkeit, verfolgt, wird die Dauer der einzelnen Arbeitsphasen in jedem Forschungsprozess neu durch die Komplexität des Untersuchungsgegenstandes, ein vorhandenes Kontextwissen, das Ausmaß der Forschungslücke und die Kompetenz des Forschers in Bezug auf die Forschungstätigkeiten bestimmt. Der Forscher muss den Aspekt der Vorläufigkeit als Chance begreifen und darf sich nicht zu einer vorfristigen Festlegung von Kategorien und einer möglichen handlungsleitenden Fragestellung hinreißen lassen. Nur wenn der Forschungsablauf so lang wie nötig als ein offener Prozess vollzogen wird, kann gewährleistet werden, dass sich empirisch begründete Ergebnisse generieren lassen, die theoretisch gesättigt sind und das Forschungsfeld in seiner Komplexität abbilden, da die verschiedenen Kontrastierungsmodi des minimalen und maximalen Vergleichs integriert wurden. Marotzki merkt dazu an:

„Der Forschungsprozeß (!) ist beendet, wenn eine hinreichende empirische, deskriptive und theoretische Sättigung erreicht ist. Das bedeutet, die Frage, ob weitere Fälle und/oder (!) Untersuchungsgruppen einbezogen werden sollen, entscheidet sich am Stand der sich aus den Daten und der Untersuchung entwickelnden Theorie.“ (Marotzki 1995: 71)

In den nachfolgenden Unterkapiteln wird Bezug genommen auf das Datenerhebungsverfahren und das komplex organisierte Datenauswertungsverfahren wird vorgestellt mit einer Explikation der dahinterstehenden methodologischen und wissenssoziologischen Fundierung sowie den Sinnhorizonten.

3.2 Datenerhebungsverfahren

3.2.1 Wahl der Datenerhebungsmethode

Um Sinnhorizonte und ein Handlungswissen von Personen aus einer subjektiven Perspektive und mit einer deutenden Qualität reproduzieren zu können, bieten sich qualitative Erhebungsverfahren an, die die Akteur/-innen selbst zu Wort kommen lassen. Innerhalb der qualitativen Forschungspraxis stehen einem Forscher dafür verschiedene Interviewmethoden zur Verfügung, die sich durch den Grad ihrer Offenheit bestimmen lassen. Man kann grundsätzlich eine Unterscheidung zwischen drei verschiedenen Formen vornehmen: den offenen Interviewverfahren, den teilstrukturierten¹¹ und den stark strukturierten Interviewverfahren. Offene Interviews sind als narrationsstrukturelle Interviewformen bekannt und zielen darauf ab, durch ein Auslösen von „Erzählvorgängen“ (Schütze 1987: 184) bei dem Befragten die subjektiven Sinnhorizonte durch eine Reproduktion von Erfahrungen und „komplexer Ereigniszusammenhänge“ (ebd.: 186) reproduzieren zu können. Die Methode zielt auf die Aktivierung von kommunikativen Regeln ab, wodurch zugleich eine Aktivierung der „Verhaltens- und Handlungsorientierungen der Subjekte“ (Marotzki 2006: 115) erzeugt wird, die sich als Sinn- und Wirklichkeitskonstruktion innerhalb der Gesprächssituation darstellt. Bohnsack (2008) verweist darauf, dass in der Form des narrativen Interviews, wie von Fritz Schütze entwickelt, eine methodologische Verbindung zwischen einer Erzähltheorie und einer Biografiethorie geschaffen wurde. (vgl. Bohnsack 2008: 91ff.) Strukturierte und teilstrukturierte Interviewformen arbeiten demgegenüber mit einem Leitfaden, der je nach Grad der Strukturierung ausformulierte Fragen enthält, aber vor allem eine Orientierung für die Fragerichtung bietet. In stark strukturierten Interviewformen kann der Leitfaden auch in Form eines Fragenkataloges realisiert werden. Wie eng oder weit der Spielraum in den Interviews, die mit einem Leitfaden arbeiten, in Bezug auf die Festlegung von Frageformulierungen, das Entfalten von Nachfragestrategien und die Abfolge der Fragen im Interviewvollzug gehandhabt wird, hängt von der Untersuchungsgruppe ab. Hopf (2008) verweist darauf, dass die Auswahl für eine Interviewmethode ebenso dadurch bestimmt wird, ob innerhalb der Interviewsituation auf „ganz besondere Konstellationen, Texte, Filme u.Ä.“ (Hopf 2008: 351) und deren Erörterung Bezug genommen wird oder ob die „Erhebung allgemeiner Deutungen, politischer Orientierungen bzw. komplexer Argumentationen“ (ebd.: 352) verfolgt wird. Je nachdem, welche der drei Interviewverfahren für ein qualitatives Forschungsdesign ausgewählt wird, unterscheidet sich der Anspruch an die Rolle des

¹¹ Der Begriff der Strukturierung wird auch als Standardisierung übersetzt. Demnach sind strukturierte und teilstrukturierte Interviews auch als standardisierte und teilstandardisierte Interviewformen bekannt.

Forschern innerhalb einer Interviewsituation. Während der Forscher in strukturierten und teilstrukturierten Interviewformen eine aktive Rolle als Gesprächspartner einnimmt und durch „aktives Fragen, [...] Nachfragen, vorsichtiges Argumentieren und das Aufbauen möglicher Gegenpositionen“ (ebd.) in den Gesprächsverlauf eingreift, nimmt der Forscher in einem narrativ orientierten, offenen Interview die Rolle des (aktiven) Zuhörers ein, der sich im Hintergrund hält, den Interviewten selbst den Erzählvorgang steuern lässt und die Strukturierung der einzelnen Erzählpassagen und Ereigniszusammenhänge und dessen retrospektiver Gestaltung (Stegreiferzählungen) vornimmt. Einigkeit in der Literatur über qualitative Forschungsmethoden herrscht dahingehend, dass innerhalb der Einordnung in drei Interviewverfahren jede Menge Mischformen existieren, die sich aus einer Relevanz für den jeweiligen Untersuchungsgegenstand ergeben. Für das vorgestellte Forschungsprojekt wurde die Datenerhebungsmethode des *Experteninterviews*¹² ausgewählt, die um wertvolle Ansätze aus dem Bereich der narrationsstrukturellen Interviewformen erweitert wurde.

3.2.2 Entwicklung des Interviewleitfadens über den Verlauf von drei Datenerhebungswellen

Die grundlegenden Fragen, die sich bei der Entscheidung für eine Erhebungsmethode stellen, müssen mit Blick auf den Untersuchungsgegenstand beantwortet werden. Welchen Gegenstandsbereich untersuche ich? (alltagsweltlich vs. professionell vs. institutionell-organisatorisch) Was will ich darüber erfahren? (Art des Wissensbestandes) Wen kann ich befragen? (Wissenslieferant) Der Untersuchungsgegenstand *Kompositionsprozess* stellt sich als eine professionelle Handlungspraxis dar. Das Wissen darüber haben die Choreograf/-innen. Mit Meuser und Nagel (1989, 2009, 2011) können Choreograf/-innen als Expert/-innen definiert werden. Die Begriffszuordnung als Expert/-in ergibt sich aus der Form ihres Wissens, über das sie verfügen und welches innerhalb einer Interviewsituation erfragt werden soll. Meuser und Nagel bezeichnen das Expert(innen)wissen als ein „spezialisiertes Sonderwissen“ (dies. 2011: 57), was häufig auch als ein institutionalisiertes Sonderwissen betrachtet wird. Liebold/Trinczek (2009) bezeichnen (im Rekurs auf Meuser/Nagel und Schütz 1972) Expert/-innen „[...] im landläufigen Sinne [als] Sachverständige, Kenner oder Fachleute [...], als Personen, die über besondere Wissensbestände verfügen“ (dies.: 33) und dadurch zu einem

¹² Im weiteren Verlauf der Niederschrift wird der Begriff Experteninterview verwendet, da es sich um eine etablierte Erhebungsmethode handelt. Eine gendergerechte Bezeichnung wird dabei bewusst vernachlässigt.

„exponierten Personenkreis [...] [zählen], der im Hinblick auf das jeweilige Forschungsinteresse spezifisches Wissen mitbringt“ (ebd.). Die Zuordnung des Expertenstatus wird den Befragten durch den Forscher verliehen. Sie verfügen für ihn über ein praxisgesättigtes Wissen, was sich von „anderen Formen sozialen Handelns und Wissens, insbesondere vom Alltagshandeln und -wissen unterscheidet“ (Meuser/Nagel 2009: 37) und sich dadurch als Wissensvorsprung auf dem jeweiligen Fachgebiet darstellt. Das Expert(innen)wissen zeichnet sich durch das Vorhandensein eines Relevanzrahmens – eine Begrenzung des Fachgebietes – innerhalb dessen sich das Wissen konstituieren kann, aus. Da der Expert(innen)status den Befragten erst durch eine Beteiligung im Rahmen eines Forschungsvorhabens angetragen wird, kann man das Wissen nicht automatisch als reflexives und diskursives Betriebswissen bezeichnen. Es handelt sich um einen Wissensbestand, welcher aufgrund einer Handlungsexpertise gebildet wird und im Interview besteht die Aufgabe darin, die selbstverständlichen Expert(innen)tätigkeiten und -routinen über eine Erfahrungsaktivierung und Wiedergabe von „erinnerte[n] Entscheidungsverläufe[n]“ (Meuser/Nagel 2011: 58) zu rekonstruieren. Meuser und Nagel merken dazu an:

„Da sich die Experten der Relevanzen ihres Handelns keineswegs durchweg bewusst sind, kann Expertenwissen nicht einfach abgefragt werden; es muss aus den Äußerungen der Experten rekonstruiert werden. Als angemessenes Erhebungsinstrument hat sich ein leitfadengestütztes offenes Interview bewährt.“ (ebd.)

Durch die Realisierung von Experteninterviews im Modus der Offenheit kann die Implementierung der Erhebungsmethode in einem Forschungsdesign der Grounded Theory, welche eine gegenstandsbezogene Perspektivenetablierung und Theoriegenerierung verfolgt, argumentiert werden. Gleichzeitig hilft die Existenz eines Leitfadens der Orientierung für den Forscher und wird von den Expert/-innen als Zeichen der Kompetenz und Seriosität gewertet. Liebold und Trinczek (2009) bezeichnen die Strukturierungsform eines Experteninterviews als „geschlossene Offenheit“ (dies.: 37). Sie verstehen darunter die Interviewdurchführung mit einem flexibel zu handhabenden Leitfaden, der einerseits ermöglicht, dass die Fragen an den Experten als Erzählaufforderung wirken und gleichzeitig eine Anpassung an eine sich kontinuierlich spezifizierende Fragestellung zulässt. Im Rahmen der hier vorgestellten Forschungsarbeit kann die Entwicklung eines Leitfadens von teilstrukturiert hin zu einer offeneren Interviewform über den Verlauf von drei Datenerhebungswellen skizziert werden. Zum Beginn der Datenerhebung hatte der Leitfaden einen Zustand der Vorläufigkeit und musste erst erprobt werden. Auf der Grundlage der eigenen sensibilisierenden Beobachtungen

und einer Literaturrecherche – wie im vorangegangenen Teilkapitel beschrieben – wurden verschiedene Fragen in Bezug auf den Untersuchungsgegenstand und das Erkenntnisinteresse formuliert und in einer strukturierenden Reihenfolge angeordnet. Der erste Leitfaden für das Experteninterview war durch folgende Fragenkomplexe strukturiert:

1. Narrativ-biographische Eingangsphase zum beruflichen Werdegang
2. Beschaffenheit und Anforderungen an ein tänzerisch zu gestaltendes Thema
3. Verhältnis Tanz und Musik
4. Gestalterische Klarheit und Umgang mit Beschränkung (didaktische Reduktion)
5. Verantwortung für das Publikum

Der erste Fragenkomplex wurde zunächst in den Leitfaden integriert, um die Interviewsituation zu eröffnen und erzählauffordernd zu wirken. Letztlich hat er sich für die Ausrichtung des gesamten Forschungsvorhabens, für die Generierung von neuem Wissen über den Untersuchungsgegenstand und das Verstehen der Sinn- und Handlungsmotive als zentral erwiesen. Die Fragen waren entsprechend offen formuliert, so dass die Expert/-innen sich in ihren narrativen Darstellungen frei entfalten konnten. Als (aufmerksame) ZuhörerIn hatte ich die Gelegenheit, eventuelle Widersprüche in der sprachlichen und faktischen Darstellung aufzuspüren und die Informant/-innen innerhalb eines Nachfrageteils damit zu konfrontieren. Dennoch stellte sich die erste Variante eines Interviewleitfadens insgesamt als starr und einengend dar, wodurch das Datenmaterial nicht genügend Dichte bot, um die tiefer liegenden Wissens Ebenen, Sinnhorizonte und Strukturzusammenhänge rekonstruieren zu können. Ein klassischer Fehler, der dabei unterlaufen ist, war eine Leitfadenstrukturierung, die zu stark an den Vorannahmen über das Forschungsfeld orientierte. Dadurch entstand eine Kommunikationssituation im Frage-Antwort-Modus. Es wurde eine Antwort geliefert auf das, was erfragt wurde, ohne jedoch Detaillierungen und Handlungshintergründe zu offerieren. So wurde beispielsweise von den Expert/-innen der dritte Fragenkomplex als eine existierende Verbindung zwischen Tanz und Musik einheitlich bestätigt. Wie diese sich aber individuell darstellt und auf welche Sinnhorizonte sie verweist, wurde nicht präsentiert. Ähnlich verhielt es sich mit den Fragekomplexen vier und fünf. Hier kam noch erschwerend hinzu, dass diese Themenbereiche an sich schon sehr komplex waren und in der Regel eine Interaktion durch die Forscherin erforderten, um inhaltlich von den Expert/-innen verstanden zu werden. Dadurch war die Gefahr des Neutralitätsverlustes in der Rolle als Forscherin provoziert, da durch ein aktives Eingreifen in die Interviewsituation – wie es die Detaillierung eines

Fragenhorizontes erzeugt – die Forscherin als Kollegin erkannt wurde. Dies hatte zur Folge, dass im weiteren Interviewverlauf die Expert/-innen häufig in einen kollegialen Gesprächsmodus wechselten mit der Annahme, über einen gemeinsamen Fachkontext zu verfügen. Die Expert/-innen verzichteten in solchen Situationen auf weitere Detaillierungskonstruktionen, da sie von einem gemeinsam geteilten Wissenshorizont ausgingen.

Um die Interviewfragen öffnen zu können und damit narrative Darstellungsräume zu ermöglichen, wurde der Leitfaden kontinuierlich an den Ergebnissen – dem Datenmaterial – überprüft. Es wurde Abstand genommen von Sachfragen zugunsten von konkreten beispielhaften Erzählaufforderungen. Die Akteur/-innen wurden mehrfach gebeten, die Aussage zu einem Themenbereich an der Darstellung einer konkreten Situation vorzunehmen. In Bezug auf den Untersuchungsgegenstand und das Forschungsmotiv wurden die Akteur/-innen direkt gebeten, von einer für sie wichtigen Tanzproduktion zu berichten und anhand dessen den gesamten Erarbeitungsprozess zu explizieren. Über den Verlauf des gesamten Datenerhebungsverfahrens wurde der Interviewleitfaden zu folgender Struktur weiterentwickelt:

1. Beruflicher Weg und tänzerische Prägungen
2. Ablauf einer Kompositionserarbeitung beispielhaft darstellen
3. Eventualfragenteil
4. Rezeption von Tanzstücken anderer Choreograf/-innen und/ oder Beschreibung des eigenen choreografischen Stils
5. Bilanzierung

In dieser Strukturierung haben die Inhalte des ersten Leitfadens Eingang gefunden. Allerdings standen sie der Forscherin nur noch als sensibilisierende Nach- und Vertiefungsfragen innerhalb der einzelnen Komplexe zur Verfügung und ihre Handhabung wurde nach einer Angemessenheit von Fall zu Fall entschieden. Durch eine Platzierung der Nachfragen als Eventualfragen in der Mitte des Interviews ergaben sich die individuellen Spielräume für jede Interviewsituation. Die Kernfragen bildeten die ersten beiden Komplexe des berufsbiografischen Weges und zur kompositorischen Arbeitsweise. Sie waren als offene, erzählgenerierende Einstiegsfragen formuliert und wurden von den Akteur/-innen als eine Gesprächseinladung angenommen. In ihnen explizierten die Akteur/-innen letztlich das meiste Material. Da die Tätigkeit der Interviewführung im Verlauf eines Erhebungsprozesses auch

auf der Seite der Forschenden eine Professionalisierung erfährt, konnte im Rahmen der fortgeschrittenen Interviewsituationen eine Einschätzung vorgenommen werden, über den Gehalt an Informationen aus den Kernthemenbereichen. Wenn absehbar war, dass die sprachlichen Darstellungen nicht den, für exploratives Forschen notwendigen, Umfang und die Dichte liefern würden, konnte in der Interviewsituation direkt durch erneute Erzählaufforderungen innerhalb des Eventualfrageteils darauf reagiert werden. Die letzten beiden Fragenkomplexe dienen der Rahmung des gesamten Interviews und setzen durch die abschließende Bilanzierungsaufforderung in Bezug auf die professionelle Rolle der Expert/-innen einen erneuten dramaturgischen Höhepunkt. Ebenso sicherten sie das Erfassen aller wichtigen Informationen, in dem den Expert/-innen im Rahmen einer Bilanzierung die Möglichkeit geboten wurde, eigene Relevanzen und Schwerpunktsetzungen einzubringen.

3.2.3 Gestaltung des Feldzugangs, Interviewsituation und Theoretical Sampling

Zur Durchführung der Untersuchung wurden 17 Experteninterviews mit Choreograf/-innen aus dem professionellen und semi-professionellen Bereich erhoben. Die Expert/-innen sind als Ballettdirektor/-innen an einem Theater und als Choreograf/-innen in der Freien Kulturszene in Deutschland tätig. Die Entscheidung sowohl professionelle wie auch semi-professionell tätige Akteur/-innen in die Untersuchung einzubeziehen, wurde zu Beginn des Erhebungsverfahrens getroffen. Begründen lässt sich die Entscheidung mit der Tatsache, dass zum einen aus forschungsrelevanten Gründen ein möglichst umfassender Blick auf das Untersuchungsfeld gewährleistet werden soll und zum anderen mit der Tatsache, dass professionell ausgebildete Tänzer/-innen und Choreograf/-innen häufig nicht mehr hauptberuflich in diesem Bereich tätig sind, hobbymäßig dem aber dennoch nachgehen. Relativ zügig wurde allerdings anhand der Daten deutlich, dass nur Akteur/-innen in das Forschungssample einbezogen werden können, die Erfahrungen im Gestalten und Erarbeiten von Tanzstücken haben und über Aufführungserfahrungen verfügen. Bei Akteur/-innen, die diese Erfahrungsbereiche nicht durchlaufen haben, stellte sich die Beschreibung des Arbeitsprozesses als weniger umfangreich und komplex dar. Sie konnten kein reflexiv verfügbares Sonderwissen exportieren. Die Entscheidung, die Untersuchung sowohl institutionell wie in der Freien Kulturszene durchzuführen, wurde aus pragmatischen Gründen getroffen, da auf viele Anfragen an Choreograf/-innen in einem Theater nicht oder ablehnend reagiert wurde. Diese Probleme ergaben sich bei Anfragen an freiberuflich tätige Choreograf/-

innen nicht, im Gegenteil. Hier konnte ein großes Interesse an dem Forschungsvorhaben und eine regelrechte Lust, für ein Gespräch zur Verfügung zu stehen, beobachtet werden, so dass sich bei dieser Samplegruppe auch viel Material für die Untersuchung ‚abholen‘ ließ. Ein weiteres – hypothetisches – Argument für die Samplegruppe der Choreograf/-innen der Freien Kulturszene, welches sich aus Beobachtungen von dem Feld ergab, ist die Annahme, dass sich bei den Akteur/-innen viel reflexives Material finden lässt, da der Arbeitsbereich häufig demokratisch zwischen Choreograf/-innen und Tänzer/-innen strukturiert ist. Es wird häufig im Team gearbeitet, wodurch eine Verschiebung der Rollenzuschreibungen angenommen wurde, die Wissen darüber generieren konnte. Als weiteres Kriterium der Samplebildung war ein Arbeitsstandort in Deutschland gefordert. Es zeigte sich schnell, dass dies nur aus pragmatischen Gründen für eine zeitnahe Durchführung der Interviews in Deutschland notwendig war. Die Sampleteilnehmer/-innen gehören unterschiedlichen Nationalitäten an und nehmen in der Arbeitsprozessdarstellung auch Bezug auf Aktivitäten, die nicht in Deutschland stattgefunden haben. Im Auswertungsprozess hat sich dadurch keine neue Kategorie ergeben, so dass der Aspekt der Nationalität als Kriterium zur Samplebildung vernachlässigt werden konnte. Im Hinblick auf die Wahrung der zugesicherten Anonymität für die Sampleteilnehmer/-innen werden die einzelnen Nationen hier nicht vorgestellt, da sie – wie eben formuliert – nicht relevant für die Untersuchung sind. Das dargestellte Vorgehen zur Samplebildung wird als *Theoretical Sampling* bezeichnet. Es ist ein Verfahren, was ursprünglich von Glaser und Strauss stammt und in einem Zusammenhang mit der Entwicklung der Grounded Theory Methode steht. Bei einem Theoretical Sampling stehen die zu interviewenden Forschungsteilnehmer/-innen zu Beginn der ersten Datenerhebung noch nicht ausschließlich fest. Vielmehr wird – wie oben skizziert – im Fortschreiten des gesamten qualitativen Forschungsprozesses das Sample nach theoretischen Aspekten bestimmt. Strauss merkt dazu an:

„Das Theoretical Sampling ist ein Verfahren, bei dem sich der Forscher auf einer analytischen Basis entscheidet, welche Daten als nächstes zu erheben sind und wo er diese finden kann.“ Die grundlegende Frage beim Theoretical Sampling lautet: *Welchen* Gruppen [...], Ereignissen [und] Handlungen [...] wendet man sich bei der Datenerhebung als nächstes zu. Und *welche* theoretische Absicht steckt dahinter?.“ (Strauss 1971: 70)

Theoretical Sampling bedeutet also, dass sich die Sampleauswahl an einer Theoriegenerierung orientiert. Hier wird besonders gut deutlich, wie eine Verschränkung der einzelnen Phasen im Forschungsprozess verstanden werden kann. Ein Theoretical Sampling kann nur gesichert werden, wenn zwischen den Phasen der Datenerhebung (von Expert(innen)interviews) und der Datenauswertung aufeinander Bezug nehmend gewechselt wird. Die Interviewerhebung wurde im Sinne einer theoretischen Sättigung so lange durchgeführt, bis ausreichende Fälle des minimalen und maximalen Kontrastes vorlagen. Alle Interviews wurden in deutscher Sprache durchgeführt. Innerhalb der 17 erhobenen Expert(innen)interviews wurden zwei Interviews als Paarinterviews durchgeführt. Da mit den Interviews keine biografisch gerahmte Sinnexplikation verfolgt wurde, sondern davon auszugehen war, dass die Expert/-innen sich in der Darstellung der Handlungsstrategien aufgrund gemeinsam geteilter Erfahrungsräume aufeinander beziehen und ergänzen könnten, wurde diese Interviewform zugelassen. In der Kommunikationssituation entfalteten die beiden Paarinterviews Anteile einer Gruppendiskussion durch dialogisierende Korrekturvornahmen. Die Korrekturleistungen erzeugen eine hohe Dialogizität, die wiederum zu einer Präzisierung der Sachverhaltsdarstellungen führte. Nachfolgend soll ein Überblick über die Sampleverteilung eingefügt werden:

Interviews gesamt	17
1. davon weibliche Teilnehmer/-innen	13
2. davon männliche Teilnehmer	4
3. davon Choreograf/-innen deutscher Nationalität	15
4. davon Choreograf/-innen anderer Nationalitäten	2
5. davon als Ballettdirektor/-innen an einem Vier-Sparten-Theater tätig	3
6. davon in der Freien Kulturszene tätig	11
7. davon als freie Choreograf/-innen am Theater u. in der Freien Kulturszene	3

Abb. 1: Überblick der Sampleverteilung

Der Feldzugang ergab sich aufgrund der eigenen beruflichen Bezüge ins Feld. Allerdings wurden kollegiale Akteur/-innen nur am Beginn der Untersuchung ausgewählt, um im Handling einer Interviewsituation Souveränität zu erlangen und den Leitfaden zu testen. Um eine erfolgreiche Datenerhebung zu sichern, war es wichtig als Forscherin in einer neutralen Position aufzutreten. Zum einen sollte dadurch Kompetenz und Seriosität vermittelt werden

und zum anderen vermieden werden, dass die Interviewsituation zu einem Kollegengespräch mutiert. Teilweise ergab sich bei der Sampleauswahl und Akteur(innen)anfrage das Prinzip des Schnellball-Verfahrens. (vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014: 184f.) Das bedeutet, dass man aus einer Interviewsituation heraus Empfehlungen für andere Expert/-innen im Feld erhält. Die Anfrage zur Forschungsteilnahme gestaltete sich telefonisch und über E-Mail. Einer ersten Anfrage folgte dann ein sensibilisierendes, telefonisches Vorgespräch, in welchem das Forschungsprojekt vorgestellt wurde und der Interviewablauf erläutert wurde. Ebenso konnten in dem Vorgespräch Fragen der Expert/-innen beantwortet werden und die Forscherin erhielt Gelegenheit, einen ersten persönlichen Eindruck von den Teilnehmer/-innen zu erhalten. Wichtig war in dem Vorgespräch, das Forschungsvorhaben wie auch die Inhalte nur kurz darzustellen, um vorgeplante Wunschkonstruktionen durch die Expert/-innen in der Interviewsituation zu vermeiden. Hier wurde dem Leitsatz gefolgt: So wenig wie möglich und so viel wie nötig! Die Interviews liefen i.d.R. nach einem gleichen Schema ab. Das Gespräch wurde mit allen Expert/-innen in ihrem Büro durchgeführt. Einige Büros befanden sich in der privaten Wohnung der Akteur/-innen. Nach einem kurzen Vorgespräch wurde mit dem Interview gestartet. Aufgrund dessen, dass der Gesprächsverlauf mit einem Diktiergerät aufgenommen wurde, gab es einen konkreten Start. Bei der Herstellung des Primärmaterials galt die Regel, dass alles aufgenommen wird, also eine durchgängige Tonaufzeichnung vorgenommen wird. (vgl. Liebold/Trinczek 2009: 41) Ebenso einen deutlichen Endpunkt zu finden, an dem die Tonaufnahme beendet wird, war nicht in jedem Interview möglich. Meist ergab sich ein spontanes Nachgespräch bei der Verabschiedung, was sich inhaltlich auf die Interviewinhalte bezog. Die Inhalte und Themen des Nachgesprächs wurden unmittelbar nach der Interviewsituation von der Forscherin separat in einem Feldprotokoll festgehalten. Begleitend wurde zu jeder Interviewdurchführung ein Feldprotokoll angefertigt, das alle Ereignisse, beginnend von der ersten Kontaktaufnahme bis zum Ende der Interviewsituation erfasste, inkl. des eventuellen Nachgesprächs. Teilweise wurden erste reflexive Interpretationen zu den Ereignissen vermerkt. Die Feldprotokolle können als sensibilisierende Instrumente für den Forscher verstanden werden und stehen als Rekonstruktionshilfe und Kontextlieferant zur Verfügung.

Die Datenerhebung vollzog sich über drei Datenerhebungswellen im Zeitraum von Mai 2010 bis Mai 2014. Die Verteilung der Interviews innerhalb der drei Erhebungswellen stellt sich als ausgewogen im Verhältnis sechs zu fünf zu sechs dar.

3.3 Datenauswertung

3.3.1 Wahl der Methode der Datenanalyse

3.3.1.1 Entscheidung für Transkriptionsregeln

Den Gegenstand der Datenuntersuchung und -auswertung in dem Forschungsprozess bildete das narrative Primärmaterial der Expert/-innen, welches im Rahmen der Interviews aufgenommen wurde. Der erste Schritt im Datenauswertungsverfahren bestand also darin, die Tonaufnahmen in Texte umzuwandeln. Von den insgesamt 17 erhobenen Interviews wurden 14 vollständig transkribiert. Drei Interviews, die alle aus der dritten Datenerhebungswelle stammen und im gesamten Erhebungsprozess den Abschluss bildeten, wurden durch das Anfertigen von Hörprotokollen erfasst. Da diese Interviews vor allem unter dem Aspekt einer maximalen Kontrastierung durchgeführt wurden, ist eine protokollarische Datenaufbereitung ausreichend, um die Schwerpunktsetzungen und prägnanten Kontraste im Handeln der Akteur/-innen erfassen und archivieren zu können. Eine Frage, die im Zuge der Transkription beantwortet werden musste, war die Frage nach der Genauigkeit der Wiedergabe der Sprache im Text. Da die Auswertung des Textmaterials zum einen das Ziel verfolgte, die „überindividuell-gemeinsamen Wissensbestände“ (Meuser/Nagel 2011: 58) aus den „thematischen Einheiten“ (dies. 2009: 56) des Datenmaterials – wie es für die Erhebung mit Experteninterviews üblich ist und sich durch die Arbeit mit einem Leitfaden zwangsläufig ergibt – herauszuarbeiten, zum anderen aber auch die subjektiven Ansätze vor allem in den narrativen Passagen erfasst werden sollten, musste ein Mittelweg gefunden werden zwischen einer detaillierten Wiedergabe des Sprachablaufes und einer großzügigen Glättung des Materials. Abstand genommen wurde von einer sequenziellen Wiedergabe prosodischer und parasprachlicher Zeichen. Lediglich lange Pausen (ab drei Sekunden), Wortdehnungen und Lautstärkeakzente sowie ein Lachen und Seufzen wurden verschriftlicht, da sie als prägnante Parameter das Verstehen des zuordenbaren Sprachinhaltes unterstützen. Ebenso wurde die „mündliche Rede in ihrer Originalgestalt dokumentiert“ (Küsters 2009: 73). Diese Aussage bezieht sich vor allem auf Textmaterial von ausländischen Choreograf/-innen. Hier erschien eine originalgetreue Verschriftlichung der mündlichen Sprache auch unter forschungsethischen Aspekten als angemessen und notwendig. Eine Glättung der Schriftsprache an dieser Stelle hätte zur Folge, dass ein inhaltlicher und interpretativer Eingriff vonseiten der Forscherin vorgenommen worden wäre und damit zu Recht die Validität der Datenauswertung infrage stellen würde. Gerade in der Übertragungsleistung von der Muttersprache in eine Fremdsprache entstehen Sprachgestalten, die einen tiefer liegenden Sinn enthalten, auf Bedeutungszusammenhänge verweisen und in einem ersten

Kodierungsschritt häufig als In-vivo-Kodes die Bezeichnungen für Deskriptoren und Konzepte liefern. Eine weitere Leistung, die durch eine Transkription realisiert werden muss, ist die Anonymisierung der Expert(innen)informationen. Dabei geht es darum, „alle Informationen aus dem Text [zu entfernen], die die Identifizierung de[r] Befragten ermöglichen würden“ (Küsters 2009: 75f.). Anonymisiert wurden Namen, Orte, fachrelevante Institutionen und vor allem Titel von Tanzproduktionen. Sie wurden durch die Verwendung von Pseudonymen überschrieben. Die gewählten Pseudonyme orientieren sich dabei am Original und wurden als Äquivalent ausgewählt. Wichtig war auch hier der Leitsatz, das Primärmaterial in seiner Originalität und Authentizität wiederzugeben. Trotz Anonymisierung muss gewährleistet sein, dass der Text in seiner subjektiven Sinnkonstruktion verstanden werden kann und kein Informationsverlust auf der Ebene der Transkriptionsherstellung erfolgt. Aus dem gewählten Transkriptionsgrad wurden Transkriptionsregeln und die nachfolgende Formatierungsstruktur festgelegt:

H:	=	Tanzexpertin/ Interviewte
I:	=	Interviewerin
(.)	=	kurze Pause
(3)	=	3 Sek. Pause
hm, mhm	=	Rezeptionssignal, Pausenfüller
jetz..	=	Wortabbruch
:/	=	Satzabbruch
<u>Warum</u>	=	lautstarkes Sprechen
<u>gesungen</u>	=	lautstarkes Sprechen mit starker Betonung
(lacht)	=	nichtsprachliche Vorgänge
N: und das war		
I: Hm! Hm!	=	Überlappung von Redebeiträgen zweier Sprecher
(unv.)	=	Unverständliches
(<i>kursiv</i>)	=	Anmerkung Interviewerin
<i>Moosfelden</i>	=	Eigennamen Tanzstück, Ballett oder Musikstück
[I: Hm]	=	Rezeptionssignal/ Sprachbeitrag während Redebeitrag des Interviewpartners

Abb. 2: Transkriptionslegende

3.3.1.2 Datenauswertung mit einem Kodierungsverfahren

Im Sinne einer qualitativen Forschungslogik in der Grounded Theory beginnt man mit der Datenauswertung bereits nach der ersten Erhebung und somit im laufenden Vorgang. Die Grundlage der Datenauswertung bildet ein Kodierungsverfahren, wie es für ein qualitatives Forschen in der Grounded-Theory-Strategie von Glaser und Strauss (1967, 2010) empfohlen wird und sich mittlerweile in der qualitativen Forschungslandschaft etabliert hat. Die einzelnen Schritte innerhalb des Kodierungsverfahrens weisen eine Nähe zu den Auswertungsempfehlungen für Experteninterviews auf¹³. Da das Forschungsvorhaben den Anspruch erhebt, gegenstandsbezogene theoretische Perspektiven und ein Deutungswissen über den Untersuchungsgegenstand aufzuzeigen sowie eine Beantwortung der forschungsleitenden Frage zu ermöglichen, war es notwendig eine Auswertungsmethode zu wählen, die eine Theoriebildung ermöglicht. Das Kodierverfahren der Grounded-Theory-Methode bietet sich durch seine Offenheit an, die sich als eine Strukturierungsqualität im Verzahnen der Prozessphasen der *Datenerhebung und Datenauswertung* zeigt und damit eine Nähe im Auswertungsprozess an den empirischen Daten gewährleistet. Der Prozess des Kodierens kann als ein „systematisches Verfahren der Texterschließung“ (Tiefel 2004: 89) definiert werden. Er beinhaltet die Aufbereitung des Materials mithilfe verschiedener, „regelgeleiteter [...] Prozeduren“ (Breuer 2009: 69), deren Handhabung ermöglicht, dass „theoretische Konzepte und Strukturen extrahier[t] und destillier[t]“ (ebd.) werden können. Strauss und Corbin führen in dem Grundlagenwerk „Grounded Theory“ (1996) die Methode ausführlich ein und merken dazu an:

„Kodieren stellt die Vorgehensweise dar, durch die die Daten aufgebrochen, konzeptualisiert und auf neue Art zusammengesetzt werden. Es ist der zentrale Prozess, durch den aus den Daten Theorien entwickelt werden.“ (Strauss/ Corbin 1996: 39)

Je nach Forschungsvorhaben muss die Datenauswertungsmethode an das jeweilige (qualitative) Forschungsdesign angepasst werden. So finden sich zum Beispiel in der Dissertation von Tiefel eigenständig entwickelte Forschungshandhabungen im Auswertungsverfahren. Tiefel nutzt in ihrer Arbeit ebenfalls das Verfahren der Kodierung nach Strauss und Corbin, ordnet es aber einem Ordnungssystem zu, welches sie über selbst

¹³ Für die Auswertung von Experteninterviews wird von Meuser und Nagel eine Sechs-Schritte-Methode empfohlen. (vgl. Meuser/Nagel 2013: 466ff.): 1. Transkription, 2. Paraphrasierung, 3. Kodieren, 4. Thematischer Vergleich, 5. Konzeptualisierung und 6. Theoretische Generalisierung. Diese Empfehlung wurde nur in einzelnen, ausgewählten Schritten vollzogen, wenn „Deckungsgleichheit“ zu der Auswertungsstrategie der Grounded Theory Methode bestand.

aufgestellte Begriffe expliziert. Das Kodierverfahren nach Strauss und Corbin empfiehlt die Generierung und Konstruktion von Kategorien über die Durchführung von drei unterschiedlichen Kodierarten: offenes, axiales und selektives Kodieren. Die Schritte sind nacheinander angeordnet. Strauss und Corbin weisen jedoch darauf hin, dass im Sinne einer zirkulären Forschungslogik die Grenzen zwischen den drei Kodiertypen als offen zu betrachten sind und ein stetiger Wechsel zwischen den Typen gefordert ist. (vgl. dies.: 40) Tiefel ordnet die Ergebnisse des offenen Kodierens als Kategorien I. Ordnung an und bezeichnet sie als Deskriptoren. Das axiale Kodieren versteht sie als Kategorien II. Ordnung und bezeichnet sie als Explikatoren. Die Ergebnisse im selektiven Kodierprozess stellen Kategorien der III. Ordnung dar und werden von ihr als Charakteristika bezeichnet. (vgl. Tiefel 2004: 91ff.) Da die Anordnung Tiefels einer Logik folgt und in der Wahl der Kategorienbezeichnungen in den jeweiligen Anordnungsebenen adäquat zum Ausdruck gebracht wird, stellt die Vorgehensweise ein gutes Beispiel einer etablierten Kodierungsstrategie dar, um zu verdeutlichen, dass innerhalb der drei Kodierphasen unterschiedliche Ergebnisse aus dem Material herausgearbeitet werden, die sich durch eine unterschiedliche Abstraktionsqualität und -tiefe auszeichnen und dadurch das Voranschreiten des Forschungsprozesses zum Ausdruck bringen. Die Perspektive von *Abstraktionsebenen* in Kontinuität zu den einzelnen Schritten im Datenauswertungsverfahren wurde für den vorliegenden Forschungsprozess etabliert. Der Begriff der Abstraktion macht deutlich, dass sich die Ergebnisse durch Reflexivität und Komplexität auszeichnen.

a) 1. Auswertungsschritt: die Phase des offenen Kodierens als 1. Abstraktionsebene

In dem vorliegenden Forschungsprojekt wurde über den Schritt des offenen Kodierens das Textmaterial aufgebrochen, gesichtet und im Verständnis einer Paraphrasierung konzeptualisiert. Die zentralen analytischen Tätigkeiten des Fragenstellens und Vergleichens – von Strauss und Corbin für den gesamten Kodierprozess empfohlen – wirkten dabei handlungsleitend. Gleichzeitig wurde im Prozess des offenen Kodierens eine Einschätzung der formalen Textstruktur vorgenommen. Zum einen bot sich das Vorgehen pragmatisch an, da die Ergebnisse der Kodierphase in Tabellenform erfasst wurden. Zum anderen wurde diese Entscheidung aufgrund der gewählten Erhebungsmethode getroffen. Da das Material mittels Experteninterviews erhoben wurde, aber durch seine offene Strukturierung als qualitatives Material mit starken narrativen Anteilen einzuordnen ist, wurde in die Datenauswertung ein narrationsstrukturelles Analyseverfahren nach Schütze (1984, 1987; Kleemann/Krähne/

Matuschek 2009) integriert. Die Erzählungen in den Interviews enthalten zum Teil biografische Anteile, die sich als ursächlich für das weitere berufliche Handeln der Choreograf/-innen darstellen und somit für den Prozess der Erkenntnisgewinnung als essenziell einzustufen sind. Kleemann et al. weisen darauf hin, dass „die Narrationanalyse ein Verfahren [darstellt], um spontane Erzählungen („Narrationen“) von Personen über selbst erlebte Ereignisse oder Prozesse [...] interpretieren [zu können]“ (dies. 2009: 64). Mey und Ruppel verweisen darauf, dass der Narrativität in der Forschungspraxis, allem voran in GTM¹⁴-Studien, ein größerer Stellenwert und damit eine stärkere Beachtung eingeräumt werden muss und sie in methodologisch-methodischen Überlegungen bereits mitgedacht werden sollte. (vgl. Mey, Ruppel 2016: 273) Mit Breuer lässt sich das Material aus einer Metaperspektive als „aufgezeichnete oder symbolisch fixierte Phänomene und Ereignisse“ (ders. 2009: 69) bezeichnen. Das (narrative) Sprachmaterial besticht durch eine Zeichenhaftigkeit und mit dem Analyseverfahren von Schütze, wie es für die Auswertung narrativer Interviews entwickelt wurde, ist eine Methode gegeben, die die Dynamik und Gegebenheiten des Sprechens und Erzählens berücksichtigt. Im Prozess des Kodierens (in unterschiedlichen Differenzierungsgraden) geht es um eine Perspektivenexplikation zum „Verhältnis von Oberfläche und Tiefe, von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit [...], mit der Unterstellung, das Wesentliche („dahinter“) sei unsichtbar“ (ebd.: 70). Kodieren wird im Stile der Grounded Theory als ein Verfahren verstanden, wodurch „die Daten aufgebrochen, konzeptualisiert und auf [eine] neue Art zusammengesetzt werden“ (Strauss/Corbin 1996: 39). Um diese Qualität zu erzeugen, muss das Material auch in seiner formalen Struktur verstanden werden, um es aufbrechen zu können. Die vorgestellte Logik verweist indirekt auf eine Differenz zu der empfohlenen (paraphrasierenden) Auswertungsstrategie für Experteninterviews. Die an verschiedenen Stellen des Interviews aufgefundenen Textsegmente können grob den Themenkomplexen des Leitfadens zugeordnet werden. Aber sie wurden eben nicht unter diese Themenbereiche subsumiert. Ihnen wurde die Aufmerksamkeit, je nach Qualität der jeweiligen Textart, einer Sensibilisierung, Differenzierung und eventuell auch neuen Themenfokussierung zu den bereits markierten Themen eingeräumt. Schütze begreift Erzählungen als Stegreiferzählungen. Er vertritt die Ansicht, dass sich in Interviewsituationen, wenn sie entsprechend offen gestaltet sind und durch eine Erzählaufforderung im Sinne einer Erzähleinladung den Gesprächsprozess eröffnen, „Informanten [...] dem narrativen Strom des Nacherlebens seiner Erfahrungen überlassen“ (ders. 1984: 78). Gerade die ersten beiden Themenkomplexe des Leitfadens im

¹⁴ Grounded Theory Methode

hier vorgestellten Forschungsprojekt rekurren durch ein konkretes Erfragen des *Wie* ihres Handelns in der Entwicklung ihres beruflichen Werdegangs oder in einer Kompositionserarbeitung auf ein Nacherleben im Prozess des Nacherzählens. Der Erzähler lässt sich „durch den Strom seiner ehemaligen Erlebnisse und Erfahrungen treiben“ (ebd.: 79) durch eine reflexive Aktivierung der „Erfahrungsstücke“ (ebd.) und eine Erfahrungsskapitulation. Im Prozess des (Nach-)Erzählens entfalten sich verschiedene Dynamiken des Nacherlebens, die Schütze als „Kommunikationsschemata einer Sachverhaltsdarstellung“ (ebd.: 80) bezeichnet. Die Kommunikationsschemata weisen sich als verschiedene Sprachformen aus, die Schütze als Zugzwänge des Erzählens definiert, die wiederum auf dahinterstehende kognitive Figuren verweisen und einem (kognitiven) Ordnungsprinzip folgen, wodurch die Zugzwänge der Gestaltschließung über Formen des Erzählens, Beschreibens und Argumentierens erzeugt werden. Innerhalb der ersten (offenen) Kodierphase wurden die Interviews in ihrer formalen und inhaltlichen Textdarstellung gesichtet und eine konzeptuelle Unterteilung vorgenommen:

Zeile	Konzeptueller Inhalt	Formale Textanalyse
1-17	<i>Erstkontakt mit Tanz</i>	Erzählung
17-27	<i>Ausbildungsweg</i>	Erzählung mit argumentativen Einschüben
27-32	Beschreibung Arbeitsstil und Arbeitsschwerpunkt	Beschreibung
32-47	Berufsausübung und Profilentwicklung	Erzählung
53-87	Motivation für Erstkontakt	Erzählung
91-97	Optimale Rahmenbedingungen für Realisierung des Erstkontaktes	Beschreibung
99-183	Prägungserfahrungen: Wahrnehmung des eigenen Standpunktes u. Realisierung der Selbstdefinition (ganzheitlicher Tanzansatz) über Tanz- u. Tanzpädagogikausbildung, Prägung durch Kennenlernen anderer Lehrpersönlichkeiten u. deren Tanzansätze	Erzählung
185-198	Bilanzierung: Andersartigkeit als Künstlerin	Erzählung
200-224	Ausgangspunkt (AP) für Themenbearbeitung/Themenauswahl: pädagogisch impliziert	Beschreibung
224-298	AP für Themenbearbeitung/Themenauswahl: in Stückarbeit	Beschreibung
	usw. ...	

Abb. 3: Auszug aus der Tabelle der Formalen Text- und Konzeptanalyse von Interview 1 mit Anuschka

In der Phase des offenen Kodierens wird jedes Interview für sich betrachtet. Die sogenannten W-Fragen (Wer, Wann, Wo, Was, Wieviel, Warum) werden ausschließlich an **ein** Material gestellt. Hilfreich für Forschungsvorhaben, in denen die Forscher/-innen das eigene Aktionsfeld untersuchen, sind Interpretationsgruppen und Forschungsateliers. Diese Arbeitsstrategie kann für alle Auswertungsphasen empfohlen werden, um sich zum einen gegen eine „natürlich“ gegebene Gefahr des Neutralitätsverlustes und der Aufgabe der Forscher(innen)rolle abzusichern und zum anderen, um andere Perspektiven auf das Material nicht zu verschenken. Unterstützend zählt sich in dieser Phase das Einholen von Kontextinformationen aus. Für diese Zwecke wurde von den Sampleteilnehmer/-innen Material über ihr choreografisches Werk oder – im Idealfall – von den im Interview dargestellten Tanzproduktionen erbeten. So den Akteur/-innen Tanzstückmitschnitte, Programmhefte und Presseartikel zur Verfügung standen, wurden sie für die Forschungsarbeit zur Verfügung gestellt.

Ein weiterer Schwerpunkt in dieser Auswertungsphase lag auf der Prüfung von Material und Erhebungsmethode in Bezug auf die Validität und Reliabilität. Die Daten wurden aus einer Metaperspektive eingeschätzt in Bezug auf die festgestellten Phänomene und Konzepte hinsichtlich der Beantwortung der Forschungsfrage und dem Überprüfen der Angemessenheit der ausgewählten Erhebungsmethode. Durch die Ergebnisse im Kodieren des Materials der ersten Erhebungswelle erfuhr vor allem der Interviewleitfaden eine starke Beeinflussung, wie bereits im vorhergehenden Teilkapitel zur Entwicklung des Interviewleitfadens dargestellt wurde. Über mehrere Vollzüge des offenen Kodierens wurden die nachfolgenden (endgültigen) Kategorien als Ergebnis der offenen Kodierphase herausgearbeitet. Sie bildeten die Grundlage für die Explikation der Eckfälle in Form von Fallporträts als 1. Ergebnisebene.

1. Berufsbiografischer Weg
2. Prägungserfahrungen
3. Tanzphilosophie
4. Körperkonzept
5. Kompositorische Arbeitsweise

b) 2. Auswertungsschritt: die Phase des axialen Kodierens als 2. Abstraktionsebene

In einem zweiten Kodierprozess wurde das Material axial kodiert. Im Verständnis der Grounded Theory Methode stellt das axiale Kodieren einen Prozess dar, in welchem Beziehungen zwischen den Kategorien hergestellt und geordnet werden. Das Anordnen der Kategorien in einem Beziehungs- und Bedingungsgefüge zueinander kann durch ein Zusammenhangsmodell, wie es das von Strauss und Corbin empfohlene Kodierparadigma ermöglicht, hergestellt werden. Da der Kodierprozess zwischen den einzelnen Kodierphasen zirkuliert, standen zum Beginn der ersten axialen Kodierphase als Ergebnisse aus dem vorangegangenen Analyseschritt nur Konzepte zur Verfügung. Um diese Konzepte zu generalisierungsfähigen Kategorien ‚ausbauen‘ zu können, die die weitere Kodiertätigkeit begleiten, erwies sich die Arbeitsstrategie der strukturellen inhaltlichen Beschreibung aus der Narrationsanalyse als hilfreich. In der Arbeitsdynamik einer strukturellen inhaltlichen Beschreibung werden einzelne Erzählsegmente genauer analysiert, um die Funktion der Segmente für die gesamte narrative Darstellung des Interviews verstehen zu können. Der Fokus wird dabei vor allem auf die erzählten Handlungsweisen der Akteur/-innen gerichtet, um diese „inhaltlich genauer bestimmen und in ihrem inneren Zusammenhang“ (Kleemann et al. 2009: 83) für das gesamte Interview einordnen zu können. Der implizit herausgearbeitete Sinn ermöglicht eine Zuordnung zu übergeordneten Themenbereichen, wodurch die bisherigen Konzepte durch neue Aspekte ergänzt werden und letztlich eine Etablierung als Kategorie ermöglichen, die sich durch eine Dichte und das Vorhandensein von Subkategorien auszeichnet. Hilfreich erwies sich in dieser Auswertungsphase die Empfehlung, die strukturelle inhaltliche Beschreibung von einzelnen, aus verschiedenen Textsegmenten herausgearbeiteten Kategorien zu verschriftlichen. Anhand dieses Arbeitsschrittes konnten die Kategorien in Bezug auf ihre Dynamik und kognitive Logik geprüft werden. Markant für die zweite Auswertungsphase war eine Arbeitsweise der Tiefenanalyse. Das Vorgehen impliziert, dass in der Phase der Auswertung vor allem an Einzelfällen analysiert wird, um in der Folge die herausgearbeiteten Kategorien und Subkategorien an weiterem Interviewmaterial überprüfen, bestätigen, verdichten oder dimensionalisisieren zu können.

Kategorie: Tänzerisches Selbstkonzept¹⁵		
Konzepte	Dimensionale Ausprägung (In-vivo-Kode)	Zeilen- angabe
* essenzielle Selbstwahrnehmung durch Bewegung	- eigene Gefühle spüren - sich auszudrücken/unkonkret - sich konkret ausdrücken (Bilder malen) - durch tanzen eigenen Körper kennen lernen u. wertschätzen lernen	260- 271
* Wahrnehmung der Selbstwahrnehmung bei Anderen	- andere Menschen bei genussvollem Tanzerlebnis wahrnehmen	271- 274
* Wahrnehmung ihrer Selbst durch Andere	- durch Tanzstücke Zuschauer erreichen - Zuschauer auf emotionaler Ebene erreichen - sie möchte von Zuschauern emotional verstanden werden mit ihrer Aussage	274- 284
* Welt-Erweiterung	- eigene Ebene der Phantasie u. Möglichkeiten zu entdecken - Irrationales u. Unmögliches auf andere Art u. Weise möglich zu machen - Möglichkeits-Realisierung muss nicht in realer Welt bleiben - dadurch Grenzen (der realen Welt ?) zu erweitern	285- 295
* Ehrlichkeit	- zu sich selbst u. zum eigenen Körper - des Tänzers in tänzer. Darstellung - des Choreografen in Stückerarbeitung - hinter dem stehen, was man tut	311- 318 334- 335

Abb. 4: Konzeptuelle und dimensionale Ausprägung der Kategorie *Tänzerisches Selbstkonzept* bei Ariane (EI 8)

Als Ergebnis mehrerer axialer Kodiervollzüge wurden die nachfolgenden Kategorien gebildet, die eine Einordnung innerhalb des Kodierparadigmas von Strauss und Corbin erfuhren:

- Artikulationsverständnis
- Körperkonzept
- Zentrale Orientierung
- Kompositorische Prozessdynamik
- Bildung von Formverhältnissen
- (Berufsschwierigkeiten)

¹⁵ Die Kategorie *Tänzerisches Selbstkonzept* führte zu einer Etablierung von weiteren Kategorien und die Inhalte fanden Eingang in die Kategorien *Artikulationsverständnis* und *Körperkonzept*.

Das Ergebnis der Kategorienexplikation über ein Kodierparadigma:



Abb. 5: Kodierparadigma 1 als Ergebnis des axialen Kodierprozesses

Erläuterung der Begriffe des Kodierparadigmas:

Begriff	Erläuterung
Phänomen	Untersuchungsgegenstand Worauf bezieht sich der Interviewtext?
Ursächliche Bedingung	Was führt zu dem untersuchten Phänomen? Wodurch wird es verursacht?
Kontext	Spezifische Eigenschaften, in die das Phänomen eingebettet ist Bedingungen für Strategien
Strategien	Handlungs- und Interaktionsstrategien, durch die das Phänomen bewältigt wird
Intervenierende Bedingungen	Allgemeine, generelle Bedingungen, die auf Handlungsstrategie einwirken
Konsequenzen	Worin resultieren die auf das Phänomen bezogenen Strategien?

Eine Anordnung der Kategorien in einem Beziehungsgefüge, welches die inhaltlichen und dynamischen Zusammenhänge zwischen den Kategorien sichtbar macht und dadurch ein Verstehen über das Phänomen (des Untersuchungsgegenstandes) ermöglicht, wurde erst auf der dritten Abstraktionsebene, in der selektiven Kodierphase, entwickelt.

c) 3. Auswertungsschritt: die Phase des selektiven Kodierens als 3. Abstraktionsebene

Der dritte und letzte Schritt im Datenauswertungsverfahren dient der abschließenden Konkretisierung der Kategorien. Das Analyse- und Interpretationsverhalten der Forschenden ist weiterhin durch einen stetigen Wechsel zwischen Einzelfallanalysen und dem Vergleich auf der Ebene aller Interviews geprägt. Zu Beginn dieser Phase sind die generalisierungsfähigen Kategorien bereits etabliert. Durch ein Vergleichen der dimensional ausgeprägten Kategorien über die Gesamtheit aller erhobenen Interviews in der Strategie eines minimalen und maximalen Kontrastierens werden die Kategorien weiter verdichtet. In dieser Phase wechselt der Forscher intensiv zwischen den Daten und sensibilisierenden Theorien, die sich als Referenzrahmen für die entstehende explorative Studie auszeichnen und somit eine gegenstandsverankerte Theoriebildung ermöglichen. Von Strauss und Corbin wird für diese Phase des Kodierverfahrens die Etablierung einer Schlüsselkategorie empfohlen. Eine Schlüsselkategorie zeichnet sich durch die Fähigkeit aus, dem Beziehungsgefüge der einzelnen Kategorien untereinander eine Sinnhaftigkeit zu vermitteln, die das gesamte Kategorienmodell als eine in sich geschlossene, komplexe Geschichte – die grounded Theory – darstellt. Durch die Existenz einer Schlüsselkategorie im Zusammenhang mit den angelegten theoriegeleiteten Forschungsperspektiven erhält die Fokussierung der anderen, um die Schlüsselkategorie herum angelegten Kategorien eine Klarheit und Prägnanzsteigerung. Die Auswahl von Begriffen und Kategorie- wie auch subkategorialen Bezeichnungen wird unter der Fokussierung der narrativen Typik des Forschungsfeldes überprüft. Es empfiehlt sich, schon frühzeitig im Kodierprozess die Auswahl für Konzept- und Kategorienbezeichnungen aus In-vivo-Kodes heraus zu entwickeln. In dem vorliegenden Forschungsprojekt lieferte das Interviewmaterial jedoch keine Ansätze und griffigen Bezeichnungen dafür. Die Kategorienbezeichnungen aus der axialen Kodierphase wurden noch einmal überarbeitet und angepasst. Alle Kategorienamen sind als Ergebnis des Kodierprozesses von der Forscherin entwickelt worden und die Auswahl der Begriffe ist stark durch den Theoretisierungsprozess beeinflusst. Als Ergebnis der minimalen und maximalen Kontrastierung wurden die Kategorien in ihrer Varianz ausgearbeitet, was zu der Extrapolierung von vier Kategorien

führte, anhand derer die Etablierung des Handlungswissens von Choreograf/-innen über drei verschiedene Artikulationsmuster möglich wurde.

Kategorie	Subkategorie
1. Körperkonzept (Schlüsselkategorie)	
2. Kompositionale Orientierung	2.1 Mediales Artikulationsverständnis + Zentrale Orientierung
3. Kompositionshandeln	3.1 Prozesslogik 3.2 Prozessdynamik 3.3 Formbildungsverhältnisse
4. Artikulationsfigur	4.1 Formgestalt 4.2 Reflexionsfigur

Abb. 6: Übersicht Kategorien- und Subkategorienschema

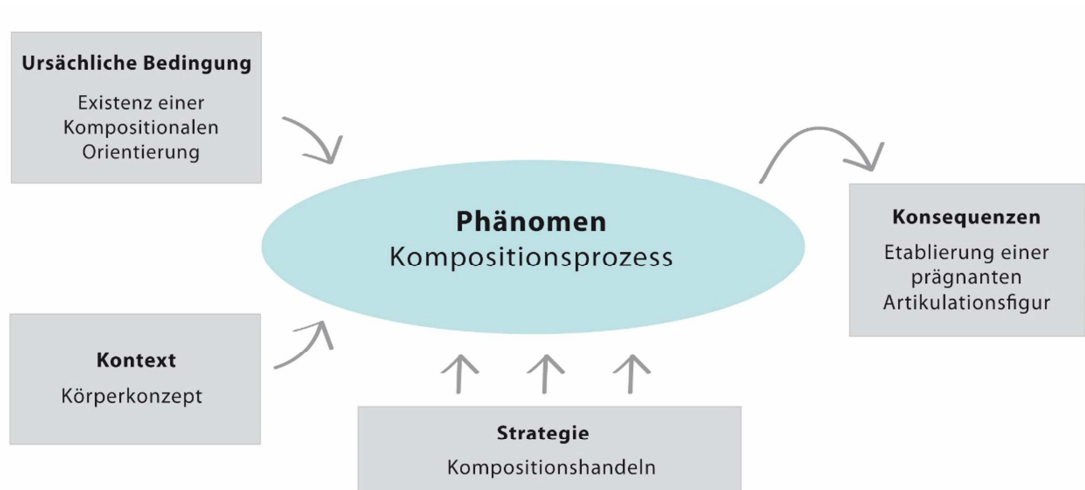


Abb. 7: Kodierparadigma 2 am Ende des Datenauswertungsprozesses

Der ‚Schlüssel‘ zu der alles verbindenden Hauptkategorie *Körperkonzept* wurde letztlich aus der Logik der Expert(innen)interviews exploriert. Es zeichnete sich in allen Interviews gleichermaßen und damit auffällig ab, dass die Choreograf/-innen ihre ersten Erfahrungen mit dem Medium Tanz in der frühesten Kindheit erlebt hatten. Nach dieser ersten Reflexion im Rahmen der Auswertung wurden gezielt Choreograf/-innen in das Sample integriert, die von Fachkolleg/-innen als ‚Spätstarter‘ im Tanz empfohlen worden waren. Die Interviews wurden unter dem Aspekt einer maximalen Kontrastierung durchgeführt. Aber auch da zeigte sich die gleiche Erfahrungsgeschichte mit dem Medium. Es konnte also – empirisch begründet – davon ausgegangen werden, dass alle professionell tätigen Choreograf/-innen den ersten Kontakt mit dem Tanzgenre in früher Kindheit erfahren. Vor diesem Hintergrund wurde der Zugang zu dem Medium als ein intrinsischer Zugang definiert, welcher die Grundlage für ihr professionelles Tätigsein und eine habituell-professionelle Identitätsausbildung darstellt. Paradigmatisch muss man sich die Anordnung der Kategorien in Bezug zu der Schlüsselkategorie als eine nacheinander angeordnete Abfolge vorstellen:

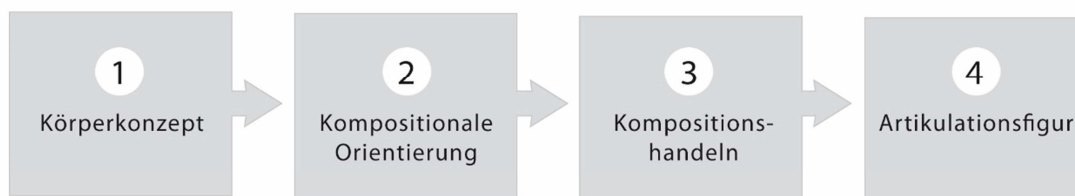


Abb. 8: Paradigmatische Anordnung der Kategorien als Folge der Schlüsselkategorie

Die Schlüsselkategorie *Körperkonzept* bildet – nicht nur zeitlich betrachtet – die Basis, aus der heraus sich die anderen Kategorien entwickelt haben und begründen lassen. Je nachdem, wie die Ausrichtung des Körperkonzeptes aufgebaut ist, zieht dies eine Veränderung auf der kategorialen Ebene nach sich, was sich letztlich in einer Unterschiedlichkeit in Bezug auf das betrachtete Phänomen (Kompositionsprozess) äußert. Da sich bei Choreograf/-innen in der Ausbildung ihres (spezifischen) Körperkonzeptes Unterschiede darstellen, hat sich auch das mediale Artikulationsverständnis, welches sich als Kompositionale Orientierung manifestiert, vielfältig entwickeln können und zieht entsprechend eine unterschiedliche Handhabung und

Entfaltung von Handlungsstrategien zur Realisierung des medialen Artikulationsverständnisses, nach sich. In der Folge führt es dazu, dass Tanzstücke in unterschiedlichen Formgestalten explizit werden. Die knapp skizzierte (kategoriale) Logik erklärt, warum in Kapitel 5 für die Darstellung der Artikulationsmuster eine Reihenfolge, mit der Schlüsselkategorie beginnend, gewählt wurde und nicht eine Explikationslogik analog des Kodierparadigmas beibehalten wird.

Die Kategorie *Berufsschwierigkeiten* (s. axiale Kodiererergebnisse) konnte vernachlässigt werden, da sie nicht ausschließlich in allen Interviews thematisiert wurde und eine Beantwortung der Forschungsfrage auch durch ein Zurückstellen der Kategorie möglich war. Sie diente in der axialen Kodierphase zur Sensibilisierung für den Umgang mit dem Kodierparadigma und war hilfreich, um die Logik des Zusammenhangsmodells durch eine Übertragung auf das Datenmaterial nachvollziehen zu können.

3.4 Die Darstellung des Datenmaterials und der empirischen Ergebnisse

Den Abschluss der Forschungsarbeit bildet die Verschriftlichung und abschließende Niederschrift mit der Darstellung des gesamten Forschungsprozesses sowie der Etablierung der Forschungsergebnisse. Entsprechend folgt der Aufbau der vorliegenden Publikation dieser Logik. Die Strukturierung der Niederschrift erfolgt über sechs Kapitel und wurde in der Einleitung (Kapitel 1) bereits benannt.

Die Darstellung der Eckfälle im Porträtkapitel kann als Ebene 1 der Ergebnisdarstellung definiert werden. Die Darstellungsebenen der empirischen Ergebnisse stellen, ebenso wie die Ebenen innerhalb der drei verschiedenen Kodierungsstufen, Abstraktionsebenen dar. Als solche präsentieren sie ein Reflexions- und Komplexitätswissen, welches sich im Ergebnis der Auswertungstätigkeit des Datenmaterials entwickelt hat. Die Auswahl der Eckfälle zur einzelfallanalytischen Kodierung erfolgte in der zweiten Phase des Kodierprozesses, während des axialen Kodierens. Zum Zeitpunkt der Auswahl lagen erste Konzepte vor, die mit anderen Interviews übereinstimmten bzw. in diesen ebenso aufzufinden waren. (siehe Abb. 4) Durch die intensive Bearbeitung von einzelnen Interviews konnten die Konzepte zu Kategorien ausgebaut werden, die letztlich – rückwirkend – den weiteren offenen Kodierungsprozess beeinflussten und als Ergebnisse dieser Auswertungsphase bereits vorgestellt wurden. Die Entscheidung für einen Eckfall war bestimmt von der Qualität des Datenmaterials. Alle drei

Eckfälle können als Repräsentanten für jeweils eines der Artikulationsmuster aufgefasst werden und zeichnen sich durch eine hohe Dichte und Komplexität in den einzelnen Sachverhaltsdarstellungen aus.

Die Ergebnisebene 2 stellt die Darstellung der Artikulationsmuster und die daraus hervorgehende Modellbildung in Kapitel 5 dar.

4 Porträtkapitel

4.1 Fallporträt Marius: „*Ihr seid ein Sprachrohr für die Bewegung.*“ (EI9: 658)

4.1.1 Expertenzugang und Kontextwissen

Der Fall Marius wird als erster Eckfall der Untersuchung vorgestellt, da sich an ihm sehr gut grundlegende Orientierungen und Strukturen des Akteurs in Bezug auf das Medium Tanz und ein Umgang mit Artikulationsvollzügen darstellen lassen. Marius expliziert sein tänzerisches Verständnis innerhalb eines normativ und kulturell erwartbaren Rahmens. Er ist ein Tanzakteur, der das, was man allgemein unter Tanz versteht – Bewegungen des Körpers, die etwas inhaltlich oder formal darstellen wollen – auch repräsentiert.

Im Rahmen der Untersuchung stellte die Analyse des Interviews einen Wendepunkt dar. Durch die interpretative Beschäftigung mit dem Material wurden Orientierungen zu Tage gefördert, die die Einbettung und Sicht auf den Untersuchungsgegenstand – Kompositionsprozess – neu ausrichteten. Während zu Beginn der Untersuchung Kompositionsprozesse unter einer transformatorischen Perspektive fokussiert wurden, machte die Generierung der Kategorie *Tanzphilosophie* in diesem Interview deutlich, dass materiale Aspekte ebenso eine Berechtigung finden und es vor diesem Verständnishintergrund notwendig ist, aus einer strukturanalytischen Perspektive im Verständnis Schwemmers (2005) auf das Material zu schauen. Anhand des vorliegenden Eckfalls wurde deutlich, welchen Stellenwert der Körper von Tanzenden in choreografischen Prozessen einnimmt. Die Sicht auf den Körper prägt das choreografische Handeln der Choreograf/-innen. Durch die Ausarbeitung der Kategorie *Tanzphilosophie* wurde die Grundlage für die nachfolgende Etablierung der Schlüsselkategorie *Körperkonzept* gelegt, die letztlich eine entscheidende Wende in der Perspektive des gesamten Forschungsprozesses einleitete.

Eine weitere Besonderheit des Eckfalls stellt die Interviewform dar, da dieses als Paarinterview geführt wurde. Die Entscheidung dazu wurde im Vorfeld durch die Choreografen, Marius und Amit, selbst getroffen. Als Argument benannten sie den Umstand, dass sie schon seit vielen Jahren zusammenarbeiten und ihre kompositorische Arbeit fast nicht mehr voneinander zu trennen ist. Ebenfalls bemerkte Amit während der organisatorischen Vorbesprechungen, dass sie über zentrale Auffassungen im Tanz in Gesprächssituationen immer wieder und gern in Diskussionen geraten. Die Aussicht auf ein Paarinterview mit

Anteilen einer Gruppendiskussion erschien also optimal, um Wissen über den Untersuchungsgegenstand zu generieren. Es konnte davon ausgegangen werden, dass die Arbeitsstrategien der Akteure aufgrund der langjährigen choreografischen Partnerschaft gleich sind und sich die Akteure in der sprachlichen Darstellung ergänzen würden.

Als Eckfalldarstellung wurde dennoch nur einer der beiden Choreografen – Marius – ausgewählt. Die diskursiven Anteile und Gesprächsabschnitte beider Choreografen erfüllen die Funktion der Kondensierung und Verdichtung der Sprachsegmente bei Marius und dienen dem besseren Verständnis seiner Auffassungen und Orientierungen. Ebenfalls liefern sie wertvolles Kontextwissen. Aufgrund der gegenseitig vorgenommenen Korrekturleistungen wird im Interview die Situation einer erhöhten Dialogizität geschaffen, die zu einer Präzision der Darstellung führt. Auf der Ergebnisebene des Kompositionsprozesses kann das Interview als ein Fall gewertet werden. Da sich aber in der Datenanalyse gezeigt hat, dass dieser Prozess nur auf der Grundlage eines Artikulationsverständnisses und einer dahinterstehenden individuell gerahmten Tanzphilosophie verstanden werden kann, und von den Akteuren auch in dieser Dynamik realisiert wird, muss diese auch expliziert werden. Auf dieser Ebene präsentieren sich die Akteure als ein je individueller Fall.

Das Fallporträt kann als Auszug aus dem Paarinterview aufgefasst werden. Bei Bedarf werden in das Fallporträt von Marius auch Sprechbeiträge von Amit eingefügt. Als Transkript liegt das gesamte Interview dem Anhang bei. Es hat eine Länge von 2,5 Stunden. Das Interview wurde in zwei Abschnitten geführt. Im ersten Teil waren beide Choreografen anwesend. Der zweite Gesprächsteil wurde nur mit Amit geführt, da Marius schon wieder in berufliche Verpflichtungen eingebunden war. Als Analyse- und Interpretationsgrundlage für die Erhebung des hier vorgestellten Eckfalls dient der erste Teil mit einer Länge von 112 Minuten. Dennoch bleibt das gesamte Interview im Blick der Analyse, da sich die Struktur und Dynamik auch im zweiten Teil nicht geändert haben. Amit nimmt an mehreren Stellen Bezug auf die Aussagen aus dem ersten Interviewabschnitt und führt durch die Korrekturen zu einer Präzision von Marius Ansichten.

Marius und Amit sind als Choreografen tätig. Sie haben vor achtzehn Jahren eine Tanzcompany gemeinsam aufgebaut und leiten diese. In der Vergangenheit waren sie in der Freien Kulturszene in Deutschland und in Europa tätig. Seit fünf Jahren sind sie mit ihrem Ensemble an einem Theater fest engagiert und etabliert.

Der Kontakt zu Marius kam durch eine Empfehlung von einem anderen Interviewpartner

zustande. Er wurde mir auf Nachfragen als innovativer und junger, aufsteigender Choreograf empfohlen, ‚von dem in den nächsten Jahren sicher noch viel zu erwarten ist‘. Ein aufkommender Stern sozusagen.

Die Kontaktaufnahme gestaltete sich unkompliziert. Meine Anfrage über das Künstlerische Betriebsbüro des Theaters wurde an Amit weitergeleitet. In zwei Telefonaten wurden der Interviewtermin und die grobe inhaltliche Ausrichtung des Interviews abgestimmt. Ich erlebte die Choreografen dabei als äußerst kooperativ. Zur Einstimmung auf die Interviewsituation informierte ich mich auf ihrer Companyseite im Internet und auf der Homepage des Theaters über ihre Arbeit.

Das Interview wird in Marius` Büro im Theater geführt. So unkompliziert, wie sich die Kontaktaufnahme und terminliche Abstimmung gestaltet hatte, erlebe ich auch die gesamte Interviewsituation. Ich werde am Bühneneingang von Amit empfangen und zum Interviewort geführt. Auf dem Weg zum künstlerischen Betriebsbüro zeigt er mir das Theater. Nach einem kurzen Smalltalk und der Bereitstellung von Kaffee starten wir das Gespräch.

Die Gestaltung der Interaktionen sowie die Wahl der Antwortreihenfolge überlasse ich den Akteuren. Ich verspreche mir davon erste Eindrücke über die Dynamik zwischen den Akteuren. Möglicherweise könnte das Wissen darum für die spätere Interpretationsarbeit hilfreich sein.

Marius antwortet auf alle Fragen des Interviews als Erster. Beide Akteure haben sich dazu nicht sprachlich verständigt. Es wird deutlich, dass sie in einem Modus vorgehen, der für sie Normalität darstellt. Da sie des Öfteren Interviews gemeinsam geben, präsentieren sie mir in der Gesprächssituation eine Dynamik, die bereits etabliert ist. Für Amit scheint es kein Problem darzustellen, immer als Zweiter ‚an der Reihe‘ zu sein. Er gerät damit zu Beginn des Interviews zwangsläufig in die Situation, den reaktionären Gesprächspart zu übernehmen. Im weiteren Verlauf des Gespräches entwickeln sich langphasige Momente, in denen eine Gesprächsstruktur und Antwortreihenfolge fast vollständig aufgelöst scheint. Die beiden Choreografen verschränken sich in ihren Detaillierungs- und Korrekturvornahmen im gegenseitigen Bezug aufeinander derartig chiasmisch, dass aus der Sicht der Forscherin die Interviewsituation kurzzeitig zu eskalieren scheint. Ich werde zur Zuschauerin und Zuhörerin eines Fachdiskurses. Für Marius und Amit ist diese interaktive Form der Gesprächsführung aber Alltag. Dadurch ist es ihnen möglich, die Diskussion in einen Konsens zu überführen und so kann ich den Frageleitfaden wieder aufgreifen. Für die Explikation von Wissenshorizonten,

Orientierungen und Handlungsbezügen der Akteure sind die diskursiven Gesprächsabschnitte von unschätzbarem Wert.

In der Gesprächssituation zeigt sich, dass Amit der geduldigere Zuhörer ist. Marius spricht schnell und vermittelt durch seinen Antwortmodus den Eindruck, als ob er rasch fertig werden möchte. Ebenso fällt es ihm schwer, Amit den Raum zur Beantwortung seiner Fragen zu geben. Er hört ihm anfangs zu, doch dann macht sich eine körperliche Unruhe in ihm breit. Er beginnt seine Sitzpositionen ständig zu verändern, mit den Fingern auf der Tischplatte zu spielen oder Dinge von A nach B zu schieben. Er vermittelt den Eindruck von Langeweile und Unkonzentriertsein bzw. Ausstieg aus der Gesprächssituation. Amit scheint das nicht zu stören. Erst durch erneute, eigene Redebeiträge kann Marius zur Ruhe kommen und wieder am Interviewgeschehen teilhaben.

Marius nimmt im Interview auf eine Tanzproduktion Bezug. Das Tanzstück sowie Programmhefte von anderen Produktionen stellt er mir als Kontextmaterial zur Verfügung. Ebenso verweist Marius auf die Webseite der Company, wo mehrere Stückausschnitte als audiovisuelles Format archiviert sind.

Marius ist zum Zeitpunkt der Interviewführung 43 Jahre alt. Er ist als Ballettdirektor an einem Vier-Sparten-Theater in Deutschland tätig. Seine tänzerische Sozialisation erfährt er in der DDR. Marius hat Berufserfahrungen als Tänzer und Choreograf sowohl in der Freien Kulturszene (im internationalen Raum) wie an Theatern sammeln können.

4.1.2 Berufsbiografischer Weg: Lebensraumerweiternde Wege in die Kunst

Marius eröffnet den Erzählabschnitt, der sich mit der Darstellung seiner tänzerischen Entwicklung beschäftigt, mit der Feststellung, „*dass er eigentlich [an sich selbst] musikalische Talente entdeckt hat*“ (vgl. EI9: Z.5¹⁶). Beim Herumstöbern auf dem Dachboden der Großeltern entdeckt er ein Bandoneon und bringt sich das Spiel auf dem Instrument selbst bei. Mit dieser Aussage wählt er intuitiv den Einstieg in die Interviewsituation sowie für den ersten Erzählabschnitt zur berufsbiografischen Formung. Marius benennt, dass sein Zugang zur Kunst bereits in jungen Jahren über die Musik hergestellt wird. Diese Aussage ist insofern richtungsweisend, da im weiteren Verlauf des Interviews kontinuierlich die enge Verbindung

¹⁶ Zur besseren Lesbarkeit wird die Angabe für die Interviewzeile im Folgenden ausschließlich als Zahl angegeben.

zur Musik bzw. zwischen Tanz und Musik durch Marius expliziert wird und damit letztlich auch der konstitutive Charakter des Mediums für die Entwicklung seines spezifischen Artikulationsverständnisses nachvollziehbar wird. Vor diesem Hintergrund versteht sich dann auch der – zuerst verwirrende Sachverhalt – dass er eigentlich musikalische Talente in sich trägt mit der potenzierenden Bemerkung: „*Ich hätte eigentlich Musik machen müssen.*“ (EI9: 294). Da, wo die musikalische Förderung von außen fehlt, wendet er die Neigung und überführt sie in eine ähnlich strukturierte künstlerische Artikulationsform, den Tanz, und entwickelt für sich sinnvolle Verbindungen und eine Integration von Musik in den Tanz.

Nach diesem Intervieweinstieg berichtet Marius, erzählend und Details beschreibend, wie er zum Tanzen gekommen ist. Da seine Eltern seine Neigung und sein musikalisches Talent scheinbar nicht wahrnehmen, kann es auch nicht gefördert werden. Seine Mutter ist noch sehr jung und sein Elternhaus erlebt Marius als einen unkünstlerischen, unharmonischen und einengenden Ort. Diesen Zustand argumentiert er zum einen mit der beruflichen Ausrichtung der Eltern als Bankangestellte und Ökonomen. Er fühlt sich als einziger (unverstandener) Künstler in der Familie. Und er berichtet, dass die Ehe der Eltern nicht gut läuft und er das Zuhause als Ort der Konflikte und Auseinandersetzungen erlebt. Er fühlt sich dort nicht wohl, eingeengt und unverstanden. Während seiner gesamten Kindheit und Jugend nutzt er Möglichkeiten, um sich im Wohnumfeld Freiräume zu schaffen. Neben den Beschäftigungsfeldern im Tanz gelingt ihm der Aufbau eines sozial-künstlerischen Netzwerkes. Sei es die Flucht zu den Großeltern am Stadtrand oder der enge Kontakt zu einer Schauspielerfamilie während der Jugend – es sind Orte, an denen er gelebte Freiheit und Kreativität erfährt. Und es sind die Orte, an denen er seiner musikalischen Neigung durch Klavier spielen nachgehen kann.

Zum Tanzen gelangt er über eine Sichtungsempfehlung¹⁷ während seiner Grundschulzeit in der DDR. Er besucht den Tanzunterricht in der Musikschule, allerdings ohne große Kontinuität, da er sich im Reigen der ganzen Mädchen nicht wohlfühlt. Er sagt selbst, dass ihm dafür damals der nötige Ernst gefehlt hat. Die Motivation zur Teilnahme beruht ursprünglich auf dem Missverständnis, dass er als Kind der Annahme ist, zum Musikunterricht gehen zu können. Das Vorhandensein eines Klaviers im Tanzsaal stimmt ihn

¹⁷ Sogenannte Talente-Sichtungen wurden in der DDR im künstlerischen, sportlichen und naturwissenschaftlichen Bereich durchgeführt. Sie waren zentral organisiert und rekurrerten vorrangig auf das flächendeckende Testen und Aufspüren von Talenten als förderwürdige Kandidaten im Kindergarten- und Grundschulalter.

zunächst milde. Allerdings nimmt er nur noch unregelmäßig am Tanzunterricht teil, als ihm der Trugschluss bewusst wird.

Der nötige Ernst und ein ehrliches Interesse am Tanzen stellen sich erst ein, als er nach bestandener Aufnahmeprüfung mit der 5. Klasse an der Palucca Schule in Dresden eine professionelle Tanzausbildung aufnimmt. Er bezeichnet es als einen „*richtigen*“ Anfang (EI9: 23) mit dem Tanzen aufgrund der professionell-institutionellen Verortung. Er wird von den Lehrkräften als guter Schüler eingeschätzt und hat Spaß an der professionellen Förderung:

*„Wie soll ich sagen? Man weiß ja nicht, wo das Leben einen hinführt. Für mich war das einfach ein Schritt in eine völlig neue Richtung. Was ganz Anderes. Ein neuer Ort. Und als Kind nimmt man das glaub ich nicht so wahr, dass das jetzt so was Besonderes ist. Na ja oder dass man da speziell ausgebildet wird. Und es war einfach nur ne ganz tolle Zeit. **Vier Jahre lang da plötzlich richtig zu tanzen und gefordert und gefördert zu werden. Das war einfach (...) ja das war eigentlich ganz fantastisch. Ne ganz schöne Zeit.** [Anm.: Hervorhebung für Interpretation]“ (EI9: 175ff.)*

Aufgrund politisch-familiärer Hintergründe wird ihm ein Beenden seines Studiums mit dem Berufsabschluss als Tänzer verwehrt. Mit einem gesundheitlichen und medizinisch diagnostizierten Vorwand wird er als nicht mehr ‚förderwürdig‘ eingestuft und muss nach vier Jahren Ausbildungszeit die Schule verlassen. Eine Schulärztin prognostiziert ihm, dass er seine Gesundheit gefährden würde, wenn er weitertanzte und eine professionelle Tänzerlaufbahn anstrebt. Die Exmatrikulation erfolgt nicht freiwillig. Dies wird in der Aussage „*aus der Schule befördert*“ (EI9: 58) werden besonders deutlich. Da er das Wort *befördert* metaphorisch benutzt, erfüllt die Aussage für Marius fast eine karikaturistische Funktion. Zum einen verweist er auf die institutionelle Ausbildungsförderung, die er bis zu seiner Exmatrikulation erfährt. Zum anderen nutzt er die Aussage, um zu verdeutlichen, dass die Exmatrikulation durch externe Umstände – und nicht von ihm selbst – initiiert wurde. Die Situation muss er als ein Erleben von Ohnmacht und Hilflosigkeit erfahren haben.

Marius verlässt die Tanzhochschule und zieht zurück in seine Heimatstadt zu seinen Eltern. Er setzt seine Schullaufbahn an einer POS¹⁸ und daran anschließend an der EOS¹⁹ mit Ablegen des Abiturs fort. Im Anschluss an seine EOS-Zeit beginnt er Deutsch und Musik auf Lehramt zu studieren. Warum er diese Fächerkombination und nicht Sport und Musik wählt, was man eher vermuten könnte, ist dem Umstand der prognostizierten gesundheitlichen Gefährdung

¹⁸ Polytechnische Oberschule

¹⁹ Erweiterte Polytechnische Oberschule

bei körperlicher und sportlicher Aktivität geschuldet. Die Studienfachentscheidung macht deutlich, dass Marius die Umstände seiner Exmatrikulation zwar zwielichtig empfand, den gesundheitlichen Gefährdungsaspekt aber dennoch ernst genommen hat. Vermuten lässt sich, dass die Forcierung der Exmatrikulation von Marius erst im Nachgang, zu einem späteren Zeitpunkt in seinem Leben, als Kondensierung und biografischer Gestaltschließungszwang korrigiert wurde. So lebt Marius zwar mit einer Einschränkung seiner tänzerischen Möglichkeiten. Das hindert ihn aber nicht daran, während seiner gesamten Schul- und Studienzzeit dem Tanzen auf Hobbyniveau in verschiedenen Tanzgruppen nachzugehen.

Während seines Lehramtsstudiums erlebt Marius die Grenzöffnung. Er nutzt die politische Wende und nimmt Einsicht in seine Akte bei der ehemaligen Staatssicherheitsbehörde der DDR, um die Umstände seiner Entlassung von der Palucca Schule zu klären. Als ihm der Zusammenhang des initiierten Studienabbruchs bewusst wird, lässt er sich von einem Arzt untersuchen. Die Diagnose bescheinigt ihm, dass er kerngesund und in vollem Besitz seiner körperlichen Kräfte ist. Daraufhin bricht er das Lehramtsstudium ab und nimmt einen Studienwechsel an eine Kunsthochschule zur Fachrichtung Tanzpädagogik und Choreografie vor.

Während dieser Zeit lernt er verschiedene Persönlichkeiten der Tanzwelt in Deutschland kennen. Er nutzt ein Engagementsangebot als Tänzer und steigt vorzeitig aus dem Studium aus. Den Plan, das Studium zu einem späteren Zeitpunkt und nach Ende seiner aktiven Tänzerlaufbahn, fortzusetzen und zu beenden, wird er nicht realisieren. Zu eng werden später seine Berufsjahre sein und als Choreograf ist er bis heute ohne Unterbrechung gefragt.

Seine aktive Zeit als Tänzer erlebt er bei einer Company, die von einem israelischstämmigen Choreografen geleitet wird. Er tanzt dort mehrere Jahre. Während dieser Zeit lernt er seinen späteren Kollegen und choreografischen Partner Amit kennen.

Aus seiner Tänzerzeit und den Erfahrungen heraus entsteht der Wunsch, eine eigene Company zu gründen und sich selbst als Choreograf auszuprobieren. Als Abschluss seiner berufsbiografischen Darstellung berichtet Marius von der Gründung einer eigenen Company. Da die Company des Israelis, in der er getanzt hatte, aufgelöst werden musste, nutzt er die Möglichkeit, gemeinsam mit seinem Kollegen Amit etwas Eigenes aufzubauen. Als Gründe benennt er die Unlust, weiterhin für andere (Choreografen) mit den eigenen Ideen und dem

selbstständig entwickelten Bewegungsmaterial tätig zu sein. Er möchte gestalterisch agieren können und mit seiner Arbeit auch namentlich in einen Zusammenhang gebracht werden.

„[...] und dann ham wir uns einfach sozusagen zusammengeschlossen und ham gesagt, wir ham eh keinen Bock mehr, so sehr nach der Pfeife von irgendwelchen anderen Choreografen zu tanzen, und die meisten Choreografen, zumindest damals war es so, ham die Tänzer eigentlich fast alles entwickeln lassen. Also man hat wirklich das Material völlig selbstständig entwickelt und die ham das dann n bissel zusammengestellt, vielleicht n bissel poliert, n bisschen verändert und dann wurde das als ihre Choreografie geschimpft. Da war`n wir eh so n bisschen, verstanden die Welt nicht mehr und dachten das können wir auch oder oftmals, das war dann glaub ich der größte Schritt, dass wir gedacht haben, warum macht der jetzt das? Warum? Warum (...) äh. Es ist doch offensichtlich. Nee? Also auch so n Generationsunterschied.“ (EI9: 82ff.)

Er ist mit den Mitgliedern und Tänzern zunächst in der Freien Kulturszene tätig. In Deutschland hat die Company ihren festen Standort und begibt sich von da aus regelmäßig auf Tourneen in die ganze Welt.

Abschließend kann man feststellen, dass die Entscheidung fürs Tanzen bei Marius nicht vordergründig einem tiefen intrinsischen Bedürfnis entspringt, wie das bei anderen Tanzakteur/-innen und Teilnehmer/-innen der Untersuchung der Fall ist. Er nutzt eher das Genre Kunst als einen Entfaltungsraum. Inwiefern der Artikulationsvollzug einem elementaren Bedürfnis entspringt oder als Reaktion auf ein einengendes Lebensumfeld zu werten ist, kann auf der Grundlage des vorliegenden Interviews nicht vollumfänglich herausgearbeitet werden. Es ist aber offensichtlich, dass starke biografische Anteile ursächlich sind für die Berufskarriere.

4.1.3 Prägungserfahrungen: Die Etablierung eines Tänzerhabitus

Marius benennt seine Schul- und Ausbildungszeit an der Palucca Schule als prägendes Gesamterlebnis. Sowohl der Ortswechsel, und die damit einhergehende Trennung von seiner nicht künstlerischen und unharmonischen Familie, sowie die Besonderheit der Schulform einer Kunsthochschule haben ihn beeindruckt und letztlich die Tanzausbildung unterstützt. Das Leben in der Gemeinschaft eines Klassenkollektivs mit gemeinsamen Internats-

erfahrungen wie auch die Freude an künstlerisch-ästhetischen Lernformen und Lernfortschritten des Einzelnen kann er dabei an konkreten Beispielen illustrieren.

„Und dann hab ich halt angefangen. Richtig. Und dann hab ichs auch ernster genommen. Weil das war natürlich spannend, in nem Internat und an ner anderen, an ner richtigen Schule. Ja so kam das damals.“ (EI9: 23ff.)

„Es war, also ich war zehn Jahre alt. Da denkt man natürlich nicht, da hat man noch nicht so ne Flauseln im Kopf, Kreativität oder Künstler. Gar nicht. Das war einfach nur weg von zu Hause. So n Internat, das hatte für mich so was wie Ferienlager. Wir hatten ganz tolle Lehrer. Also für mich war das einfach diese Art der Schule. Und was unglaublich Tolles. So n Ortswechsel. Und eigentlich weg von den Eltern. Was für die Meisten oder viele ein Trauma war. Für mich war das ganz okay.“ (EI9: 132ff.)

„Und das war ne tolle Truppe. Wie gesagt, die Lehrer waren toll. Und auch in der Schule, dass man nicht so an den Bänken sitzt und die Tische mehr so u-förmig standen. Das warn mehr so Diskussionsrunden. Und man wollte, man hat zusammen Hausaufgaben gemacht. Und ich weiß noch, wenn man Gedichte gelernt hat, dann ham wir das einfach zusammen gemacht.“ (EI9: 156ff.)

„Also es war eher so der Ortswechsel, die Leute, die sozusagen mein Leben dann so verändert haben. Und ich hab das gar nicht so:/ Wie soll ich sagen? Man weiß ja nicht, wo das Leben einen hinführt. Für mich war das einfach ein Schritt in eine völlig neue Richtung. Was ganz Anderes. Ein neuer Ort.“ (EI9: 174ff.)

Vor diesem Hintergrund muss er die von außen initiierte Beendigung seiner Studienzeit als einschneidenden und Leben verändernden Bruch erlebt haben. Allerdings geht er darauf im Interview nicht ein. Obwohl es sich um einen Zeitraum von ca. sechs Jahren handelt, kondensieren diese sich scheinbar auf ein (Erfahrungs-)Minimum, was sich auch in einer sprachlich kondensierten Darstellung bei Marius widerspiegelt.

„Dann bin ich zurück nach R-Stadt, hab studiert. Aber das war nix.“ (EI9: 404f.)

Als prägend benennt er während seiner Studienzeit die Arbeit mit einem Tanzpädagogen und Choreografen aus Israel. Er unterrichtete Marius Seminargruppe im Fach Moderner Tanz. Durch ihn erhält er erst eine Definition und einen Zugang zu seinem eigenen Tänzerdasein und der Etablierung einer Tänzerpersönlichkeit.

„Also der, ich sag immer heute, dass der im Prinzip erst einen Tänzer aus mir gemacht hat. Der hat mir ein völlig anderes Körperbewusstsein gegeben.“ (EI9: 420ff.)

Der israelische Tanzlehrer bringt Marius bei, mit den eigenen (körperlichen und mentalen) Grenzen spielerisch umzugehen, diese wahrzunehmen, zu übersteigen und zu durchbrechen, um Neues entdecken zu können. Von ihm lernt er, Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten zu entwickeln, wodurch der Mut und die Zuversicht sich als Tänzer zu definieren, wachsen. Er lernt, dass es hinter einer scheinbaren Grenze einen weiteren und größeren Möglichkeitsraum geben kann. Die Aneignung der Methoden und Kompetenzen erfolgt ausschließlich auf tanzpädagogischem Weg mit einer Übertragung der Inhalte in die choreografische Praxis. Marius lernt bei dem Lehrer ein pädagogisches und ein choreografisches Konzept kennen. Er erschließt sich die Konzepte auf mimetische Weise und integriert sie in die Etablierung eines eigenen Professionshorizontes.

Im weiteren Verlauf seiner Berufslaufbahn als Tänzer benennt Marius noch eine weitere Bekanntschaft mit einer Tänzerpersönlichkeit, die ihn für seinen Berufsweg sehr beeinflusst und geprägt hat: den Leiter der Batsheva Dance Company aus Tel Aviv, Ohad Naharin. Marius ist selbst nie aktiver Tänzer der Company, pflegt aber mit vielen ‚Batsheva-Tänzern‘ berufliche Kontakte. Marius nimmt Ohad Naharin aus der Sichtweise des Rezipienten wahr und erfährt auch auf rezeptorischer Ebene die Prägung. Er bezeichnet die Wahrnehmung und das Erleben der Tanzstücke Naharins als ein körperliches Berührtwerden.

„Und bis heute, auch wenn ich Stücke von ihm sehe, das ist das, wo ich am meisten mittanze im Publikum. Ich sag immer, nach so einer Vorstellung bin ich völlig verschwitzt, weil ich einfach zu sehr dran bin. Weil mich das wirklich körperlich berührt.“ (EI9: 434ff.)

Naharin prägt ihn durch seine kompositorische Arbeit. Er erlebt sie als einheitliches Konzept aus den Körperbewegungen der Tänzer, deren Arrangements im (Bühnen-)Raum sowie der Verbindung zur Musik. Marius empfindet Naharins Arbeiten als innovativ und von Genialität durchdrungen. Er begründet diese Qualitätsmerkmale mit dem Mut des Choreografen, Dinge tänzerisch zu benennen, zu zeigen und auf der Bühne zu einer Darstellungsgestalt zu bringen.

Wenn man sich Marius Prägungserfahrungen in bilanzierender Weise vergegenwärtigt, kann man einen stufenförmigen Aufbau erkennen. Über eine Schichtung der Prägungserlebnisse in drei Phasen bildet sich bei Marius – unbewusst – ein professioneller Habitus heraus. Auf der ersten Stufe erlebt er die Tanzhochschule als kreativen und gemeinschaftlichen Raum. Das Erlebnis bildet das Fundament, auf welchem sich die nachfolgenden, habituell formenden Erlebnisse situieren können. Auf der zweiten Stufe lernt er ein pädagogisches und choreografisches Konzept kennen. Beide Konzepte bewirken bei ihm die Identifizierung mit einer Rolle als Tänzer. Auf Stufe drei löst das Erleben vor allem eine Formung seines kompositorischen Verständnisses aus. Heute ist Marius, im Alter von nunmehr über vierzig Jahren, immer noch als Tänzer und als Choreograf tätig. Er identifiziert sich mit diesen Rollen sehr stark. Das habituelle, berufspersonelle Verständnis von Marius wird über das gesamte Interview abgebildet und strukturiert dieses.

4.1.4 Tanzphilosophie: Ein kulturell geprägter Tanzbegriff

Das mediale Artikulationsverständnis von Marius lässt sich im Interview überwiegend aus dem Erzählabschnitt zur Bedeutung des Tanzes für ihn herausarbeiten. Darüber hinaus erschließt es sich auch aus seiner beruflichen Entwicklung und aus den Prägungserfahrungen. Auf die Frage, was Tanz für ihn bedeutet oder welche Funktion das Medium für ihn hat, antwortet er mit der Gegenfrage: „*Warum tanzt man?*“ (EI9: 755) Für ihn stellt das Vorhandensein von Tanz und das Nachgehen einer Tanzaktivität eine Sinnhaftigkeit dar. „*Wenn ich s erklären könnte, müsst ich s nicht tanzen.*“ (EI9: 757f.) Vor diesem Hintergrund schlägt er auch das Angebot der Interviewerin, seine Auffassung von dem Medium Tanz durch eine bildlich-metaphorische Anleihe zu illustrieren, aus.

„[...]also das Alleinstellungsmerkmal ist: ich kann es nicht erzählen.“ (EI9: 759)

„Tanz ist für mich eben genau diese eine, die körperliche Ausdrucksform der Sachen, die man nicht benennen, zeichnen, hören kann.“ (EI9: 766f.)

Für Marius ist Tanz eine Ausdrucks- und Mitteilungsform, die sich über die Bewegungen der Tanzdarsteller mitteilt. Es sind die Bewegungen des Körpers im Raum oder die Arrangements von mehreren Bewegungskörpern. Für Marius ist es zweitrangig, ob das technisch geformte und codierte Tanzbewegungen sind, die der Tänzerkörper ausführt. Oder ob natürliche, dem

Lebensalltag entlehnte Bewegungen, für tänzerische Artikulationen benutzt werden. Sein Verständnis von Tanz stellt Marius in einem logischen Aufbau dar. Als Erstes macht er deutlich, dass die Existenz von Tanz einen Grund hat und sich aus einer Sinnhaftigkeit begründet. An zweiter Stelle seiner Darstellung benennt er die Gründe, die er gleichsam als Alleinstellungsmerkmale des Mediums markiert. Nach seiner Auffassung gibt es den Tanz, weil es im Leben von Menschen Dinge gibt, die nicht benannt werden können. Es sind die Erscheinungen, Phänomene und Situationen, die Menschen scheinbar innerlich bewegen und sich dann unmittelbar einen Weg in eine äußerlich sichtbare Artikulation bahnen. Marius bezeichnet sie als Zustände, Seelenzustände und Emotionen. (vgl. EI9: 764f.) Es ist der Bereich, der sich über die Sprache nicht ohne inhaltliche oder emotionale Verluste transportieren lässt und sich auch über andere sinnliche Ausdrucksformen und künstlerische Artikulationsgestalten nicht ohne Reduktionsverluste vermittelt. Marius kondensiert den Gedanken in der Auffassung, dass es Tanz gibt, weil Dinge ausgedrückt werden müssen und wollen, „[...] was ich mit anderen Kunstformen, anderen Ausdrucksformen nicht darstellen kann.“ (EI9: 764ff.)

Interpretieren lässt sich die Auffassung zum einen mit der Mitteilungsnotwendigkeit über den menschlichen Leibkörper, welche einen Rekurs auf Plessners Explikationsthese zulässt wie auch auf das Leibverständnis bei Merleau-Ponty verweist. Zum anderen kann die Aussage von Marius mit der Perspektive von Jung gerahmt werden: eine Erfahrung muss sich einen sichtbaren Weg als mediale Gestalt über den Körper bahnen. (vgl. Jung 2005) Der Anspruch der Einzigartigkeit von Tanzartikulationen lässt sich darüber hinaus mit Cassirers Auffassung der symbolischen Prägnanz (im Kunstgenre) erklären. Den Gedanken des Artikulationsverlustes findet man auch bei ihm vertreten. Cassirer konstatiert, die Besonderheit der Kunst bestehe darin, einen Artikulationsraum zur ‚Verfügung‘ zu stellen, in welchem Dinge mitgeteilt werden, die an spezifische Medien – die materialen Zeichenkörper – gebunden sind und sich nur in und durch diese artikulieren lassen. (vgl. Cassirer 2007) Aufgrund seiner Leibgebundenheit kann der Tanz emotionale oder seelische Intentionen zum Ausdruck bringen. Allerdings – so die Auffassung von Marius – sind die tänzerischen Artikulationen inhaltlich unkonkret. Der Tanz kann keine Geschichten erzählen. Wenn dies von Choreografen favorisiert und realisiert wird, dann ist dies nur durch eine Verbindung mit anderen Medien möglich.

Ein zweites Interpretationsangebot möchte den scheinbaren Widerspruch aufklären, warum Marius beim Tanz ‚landet‘ und diesen über viele Hindernisse hinweg in einen Professionshabitus überführt, obwohl er eigentlich ein musikalisches Talent hat und dieses hätte realisieren sollen. („*Ich hätte eigentlich Musik machen müssen.*“ (EI9: 294))

Die Musik ist in ihrer Gestalt, Struktur und Motivwahl dem Tanz sehr ähnlich. Beide Medien zeichnen sich durch eine nonverbale Erscheinungsweise aus. Der Tanz teilt sich über die Bewegungen des menschlichen Körpers, welche von den Tanzinterpret/-innen ausgeführt werden, mit. Der Zu-Schauer kann diese visuell und leiblich vermittelt wahrnehmen. Die Musik vollzieht den Transport ‚ihrer‘ Artikulationsformen über Töne und die Verbindung dieser zu tonalen musikalischen Gebilden. Um die Töne, die im „universellen Reich der Formen“ angesiedelt und von jeher existent sind (vgl. Cassirer 2007, Schwemmer 2005) zum Klingen zu bringen, nutzt der Musiker ein Instrument. Der Zu-Hörer nimmt die Musik auditiv wahr. Das inhaltliche Motiv und die medialen Strukturen, also das, was über das jeweilige Medium mitgeteilt werden soll, sind bei beiden Medien gleich. Auch die Musik transportiert emotionale oder seelische Inhalte – scheinbar unkonkrete Inhalte. Sie teilt sich weder sprachlich noch bildhaft mit. Das Medium Musik kann maximal sprachlich situierte Reflexionen und bildhafte Interpretationen und Reflexionen bei Rezipienten auslösen.

Vor diesem Verständnishintergrund muss Marius den Kompromiss eingegangen sein, sich dem Tanz zu widmen. Was anfangs aufgrund von Machtlosigkeit gegenüber der Autorität und Argumentationshoheit der Mutter als Hobby in der städtischen Musikschule mehr schlecht als recht ausgeübt wird, wandelt sich, unter ebenso anderen Vorzeichen der freiheitlichen Raumeröffnung, mit Aufnahme der professionellen Tanzausbildung. Als Weg begleitende Konstante erfährt er die Musik, charmanterweise meist in der Verdinglichung eines Klaviers. In der Musikschule ist es das Instrument, was ihn im Tanzsaal zwischen den ganzen Mädchen milde, versöhnlich und zum Bleiben stimmt. An der Palucca Schule wird es von ihm selbst – als Musiker – entdeckt und erprobt. Das Klavier begleitet ihn auch über die erzwungene Exmatrikulation hinaus. Während im Tanz Ausbildungsangebote von außen an ihn herangetragen werden, erfolgt die musikalische Beschäftigung aufgrund von Eigenmotivation und Eigeninitiative. Bei Marius stellt sich die (lebens-)notwendige Artikulation von Nonverbalem als ein dualistisches Verhältnis dar. Der Tanz ist institutionell gebunden und verortet, während er die Musik aus Eigenantrieb in sein Leben integriert und entfaltet. Da er sich für ein (Berufs-)Leben mit dem Tanz entschieden hat, trägt er die Musik in diesen Gestaltungsraum hinein. Es verwundert also nicht, dass sein Zugang zum dem Medium (Tanz)

im Kompositionsprozess ebenso als „*extrem Musik bezogen*“ (EI9: 513ff.) von ihm bezeichnet wird. Häufig komponiert oder arrangiert er die Musik für die Tanzstücke der Company auch selbst.

Die Darstellung seiner Tanzphilosophie mündet in der Aussage über die visuelle Erscheinungsweise. Für Marius ist Tanz die Bewegung des Körpers. Bewegungen sind das Element des Tanzes und machen ihn letztlich dadurch lebendig. Tanz ist für ihn ein beständig sich in Bewegung befindliches Medium. Auch – optische – Momente der Ruhe und Stille enthalten einen Bewegungsmodus. Für ihn ist ständig alles in Bewegung und dies macht die Idee des Tanzes aus.

„Für mich ist eben Tanz genau das Gegenteil von ner Position. Also wenn ich unterrichte auch ist es mir immer wichtig, egal was, es gibt ja Positionen im Tanz²⁰. Dass ich immer versuche zu sagen ‚Nie das als Position wahrnehmen, sondern immer als Bewegung.‘ Nee, also Tanz ist natürlich Bewegung. Bewegung des Körpers im Raum. Auch die Nichtbewegung. Natürlich kann auch die Stille sich bewegen. Also wenn ein Körper sich nicht bewegt, ist trotzdem alles in Bewegung. Das ist jetzt, das geht jetzt n bisschen zu weit. Aber genau. Für mich geht s darum, [...]. Natürlich kann man jede Bewegung in nem Moment festhalten. Das ist dann wirklich nur ein Moment. Aber an sich widerspricht es der ganzen Idee des Tanzes. Ein Photo! Oder was kann ich dadurch ausdrücken? Also Tanz lebt von der Bewegung!“ (EI9: 779ff.)

4.1.5 Körperkonzept: Der Körper als Arbeitsinstrument des Tänzers

Das Körperkonzept von Marius entwickelt sich als Körperbewusstsein auf der Grundlage seines Tänzerdaseins. Aus seinen ‚Kinderjahren‘ und Anfängen im Tanz erfährt man, dass sein Körper für tänzerische Bewegungen und eine kontinuierliche, körperintensive (sportive) Ausbildung geeignet ist. In der Regel zeichnet sich die Eignung durch eine gute Beweglichkeit und Dehnbarkeit des Körpers, optimale Stellungen der Schulter-, Hüft-, Knie- und Fußgelenke sowie eine muskulär kräftige Ausbildung der Beimgelenke aus. Ebenso sind eine rhythmische und musikalische Begabung notwendig für eine tänzerische Eignung. Seine Ausgangssituation stellt sich also als Diagnose einer körperlichen Eignung und tänzerischen Begabung dar, die während einer Sichtung erfasst wird. Er wird für das Tanzen als ‚geeignet‘ ausgewählt.

²⁰ Arm- u. Beinpositionen in Form von codierten Tanztechniken.

Während seiner Zeit an der Palucca Schule lernt er verschiedene, etablierte Tanztechniken und Bewegungsstile kennen. Neben einer Ausbildung im Klassischen Tanz erlernt er den Modernen Tanz und im Grundschulalter vor allem die Beschäftigung mit folkloristischen Tanzformen. Ein besonderes, und zu DDR-Zeiten ein Alleinstellungsmerkmal der Palucca Schule ist die improvisatorische und tanzgestalterische Ausbildung der Schüler. Durch das Ausbildungsprofil der Tanzhochschule erfährt Marius eine erste habituelle Einschreibung und Formung seines Körpers. Er inkorporiert ein normativ vorgegebenes, stilistisch und methodisch codiertes Bewegungsvokabular, was eine entsprechende Formung in der Anatomie des Körpers (Muskulatur) nach sich zieht. Allerdings kann er das im Interview nicht explizieren. Er beschreibt es eher als ein inspirierendes künstlerisches Gesamterlebnis an einem besonderen Ort. Sowohl Lehrkräfte wie Mitschüler zeichneten sich durch eine hohe Eigenmotivation aus, was zu einem sehr produktiven und dynamischen Klima an der Ausbildungseinrichtung geführt hat. Marius benennt es als eine Identifikation mit dem Habitus der *Darstellung*.

„[...] es war einfach ne ganz nette Atmosphäre. Und dann, wenn man in den Unterricht kam und dann hieß es, also nur so als ganz extremes Beispiel, wer möchte das Gedicht vortragen? Dann wollten wir alle als Erster. Also man war schon, man wollte schon darstellen. Und man hat dran gearbeitet und man hat mitgefiebert [...].“ (E19: 165ff.)

„Also wie gesagt, die Ballettschule einfach nur Ortswechsel und völlig andere Menschen und diese ganze Tanzwelt. Das war natürlich schon sehr prägend.“ (E19: 401ff.)

Eine von ihm wahrgenommene Formung seines Körperverständnisses benennt er als Prägungserfahrungen durch zwei Tänzerpersönlichkeiten. Durch seinen Modern-Lehrer während des Choreografiestudiums erfährt er eine bewusste Wahrnehmung seines gesamten Körpers. Über verschiedene Methoden und Unterrichtspraktiken nimmt er sich als Tänzer in seinem Körper wahr und lernt mit diesem Instrument vielfältig und flexibel umzugehen. Ihm werden verschiedene Möglichkeiten eröffnet, um mit seinem Körper so arbeiten zu können, dass er den tänzerischen Artikulationsraum beständig erweitern kann. Er erfährt und entdeckt sich und seinen Körper als einen unendlichen Raum an Möglichkeiten, in dem es keine Grenzen gibt bzw. die Wahrnehmung von Begrenzung als Ausgang dient, um diese Grenze überwinden und in weitere körperlich manifestierte Bewegungsräume vergrößern zu können. Die Grenze ist scheinbar ein ständiger Begleiter des Tänzers in der Arbeit mit seinem

Arbeitsinstrument, dem eigenen Körper. Der Pädagoge lehrt ihn, damit und mit sich selbst zu arbeiten und dies als Quelle für Eigenmotivation und als intrinsischen Antrieb zu nutzen.

„Und das war für mich schon sehr prägend. Also der, ich sag immer heute, dass der im Prinzip erst einen Tänzer aus mir gemacht hat. So. Der hat mir ein völlig anderes Körperbewusstsein gegeben. Der hat mir beigebracht, was man im Prinzip immer so schön sagt, man kennt seine Grenzen und man geht einfach drüber hinaus. Also bei dem hab ich das wirklich gelernt. Da geht s noch viel viel weiter. Also die Grenze, die man hat, das ist erst mal gar nichts. Genau darum geht s, diese Grenze zu brechen. Und dann sich zu entdecken. Und das hat dieser Mann auf jeden Fall extrem getan bei mir. Also bis heute bin ich von ihm beeinflusst.“ (EI9: 420ff.)

Er nimmt den Körper als ein physisch Gegebenes mit einer funktionalen Fähigkeit (Bewegungsaktivität der einzelnen Körperteile) wahr, die dazu dient, den Artikulationsraum zu gestalten. Dafür lernt er auch Methoden kennen, um mentale Inputs zu nutzen. Das bedeutet, dass er für die Bewegungsarbeit und zur Bewegungsmaterialgenerierung eine bildhafte Visualisierung integriert.

„Während bei Ohad ständig am Körper, ständig entdeckt man neu, Gelenke öffnen sich und solche Bilder gibt er. Also manchmal ganz profane Bilder werden gegeben, die einem aber total helfen können den Körper zu verstehen. Und nicht nur den Körper. Als Tänzer ist es ja, ich muss ja nicht meinen Körper verstehen. Sondern ich muss ja die Funktionsweise meines Körpers, Muskulatur, Knochen. Was ist da möglich? Was sehe ich dann nach außen? Ich hab nen Bild im Kopf und versuch das umzusetzen und nach außen entsteht ja was völlig anderes. Aber es entsteht was! Aus dem Tänzer.“ (EI9: 716ff.)

Eine solche, kreativ ausgerichtete Umgangsweise mit dem Körper, erfährt er allerdings verstärkter bei Ohad Naharin. Bei dem israelischen Modern-Lehrer während seines Studiums durchläuft er eine professionelle, tanztechnische und damit körperlich fundierte Ausbildung. Sie führt zur Etablierung eines instrumentell ausgerichteten Tänzerhabitus. Das bedeutet, dass der Tänzerkörper als ein Arbeitsinstrument begriffen wird, der sich über tanztechnisch codierte Bewegungen entfalten kann. Bei Naharin macht Marius hingegen die Erfahrung, mit den körperlichen Grenzen kreativ umzugehen, um diese übersteigen und erweitern zu können. Naharin verwendet dafür die von ihm entwickelte Unterrichtsmethode *Gaga*. Naharin vertritt die Auffassung, dass Tänzer durch einen Ausbildungshabitus körperlich geformt und überformt sind und mit tanz- und bewegungstechnischen Codes und Selbstverständlichkeiten an das eigene Körpertraining und die gestalterische Bewegungsarbeit herangehen. Um aber beständig neue und authentische Bewegungen generieren zu können, braucht es

Möglichkeiten und Methoden, um die institutionell entstandenen und habituell manifestierten (tänzerischen) Selbstverständlichkeiten zu überwinden. Marius lernt bei Naharin den kreativen Umgang mit Begrenzungen und Grenzüberschreitungen als eine Herausforderung zu verstehen. Es geht darum, von einem bestimmten, körperlich manifestierten (codierten) Bewegungsraum in einen neuen, noch unbestimmten Raum aufzubrechen.

„Wir²¹ ham wirklich mit Gaga eigentlich angefangen. Ne zu sehen, wie können die Leute, wie raffiniert sind sie mit ihrem Körper, wenn sie ganz allein gelassen werden eigentlich. Und das ist schon ausschlaggebend für uns. Da sind wir einfach geprägt jetzt.“ (EI9: 741ff.)

Marius erfährt die Grenzausbildung des menschlichen Körpers, welche letztlich physisch-anatomisch bedingt ist, als ein Strukturmerkmal des Mediums Tanz. Die Grenze ist ständig präsent und fordert heraus, sie zu überwinden. Sie kann quasi wie eine Tür verstanden werden, durch die der Tänzer sich hindurchbewegen muss, um an neue und größere Bewegungsräume zu gelangen.

Die beiden Prägungserfahrungen markieren das Körperverständnis von Marius und geben Auskunft darüber, wie er mit dem Körper in tänzerischen und kompositorischen Prozessen umgeht. Ihm ist bewusst, dass der Mensch sowohl einen physischen, tanztechnisch ausgerichteten und naturwissenschaftlich markier- und bestimmbar Körper hat. Demgegenüber besitzt der Mensch auch einen Leib, mit dem er fühlt. Im Tanz fokussiert er vor allem den Körper als Arbeitsinstrument des Tänzers. Das Arbeitsinstrument ist trainierbar. Marius entscheidet sich für eine Methodenwahl, die eine Bewegungserweiterung durch einen kreativen Umgang evoziert. Eine leibliche Verbindung und Integration wählt er als Inspirationsvariante, indem er das Körpersein von Tänzern über eine Erfahrungsaktivierung der individuellen und subjektiven lebensweltlichen Aufschichtungen im Archivort ‚Leib‘ anspricht.

²¹ Er verwendet den Plural, da er sich in seiner Aussage auf eine Trainingsarbeit bezieht, die er gemeinsam mit Amit angeleitet hat.

4.1.6 Kompositorische Arbeitsweise: Komponieren im Baustein-Prinzip

Marius sagt von sich selbst, dass er intuitiv arbeitet. Er verlässt sich auf seine eigenen Eingebungen und Stimmungen und diese leiten ihn durch den Arbeitsprozess. Gekoppelt ist der intuitive Zugang an eine ausgeprägte Visualisierungsfähigkeit. Wenn er Tanzstücke erarbeitet, kann er sich die Komposition zu Beginn als räumliche Anordnung vorstellen. Dies ist sein erster Zugang und Arbeitsschritt. Er spürt, wie die Körper der Tanzdarsteller/-innen im Raum wirken und wie sie (unter einer zeitlichen Strukturierung) als Arrangements von mehreren Tänzerkörpern angeordnet werden können.

Im nächsten Arbeitsschritt widmet sich Marius bereits der Bewegungserforschung und Materialgenerierung. Da er während der intuitiven Raumvisualisierung auch Bewegungen der Tanzdarsteller/-innen assoziieren kann, folgt der zweite Arbeitsschritt einer strukturierungslogischen Abfolge. Er spürt in den Momenten der Eingebung bereits eine instinktgeleitete motorische Intuition, die er unmittelbar im anschließenden Probenprozess überprüfen kann. Die Bewegungsfindung für seine Tanzstücke realisiert er über unterschiedliche Wege und Methoden. Es ist ein Erforschen der Bewegungsmöglichkeiten des Tänzerkörpers, die er immer über eine improvisatorische Art und Weise vollzieht. Marius nutzt die ihm bekannten Wege und Möglichkeiten, die ihn sowohl als Tanzschüler und Tänzer wie auch als Rezipient geprägt haben. Er nutzt sie, weil sie ihn grundlegend überzeugen und er damit bereits gute Erfahrungen in Erarbeitungsprozessen gemacht hat. Wenn er mit sich allein arbeitet, nutzt er die Kameraaufzeichnung, um die Bewegungen zu einem späteren Zeitpunkt sichten und auswählen zu können. Er nutzt aber ebenso die Möglichkeit, mit den Tänzern gemeinsam tänzerische Bewegungsabfolgen zu entwickeln. Auf diesem Wege integriert er sie in den Kompositionsprozess und lässt sie zu einem aktiven Teil des Tanzproduktes werden. Dies ist eine Arbeitsweise, die sich in den letzten Jahren im zeitgenössischen Tanzbereich sehr etabliert hat und von vielen Choreograf/-innen ähnlich gehandhabt wird. In der Freien Tanzszene spricht man vor diesem Hintergrund häufig von *Choreografischen Kollektiven*. Aber auch an Theatern hat sich diese Arbeitsweise inzwischen etablieren können. Während bei vielen Companys die kompositorische und ideelle Mitarbeiterschaft – so es sich nicht um ein Choreografisches Kollektiv handelt – nach außen hin nicht gewürdigt wird, wählt Marius diesen Weg. Es ist bei seinen Tanzstücken nicht unüblich, dass die Namen der Companymitglieder unter der Rubrik des Choreografen im Programmheft zu finden sind. Dies

ist ein unmittelbares Reagieren von Marius auf seine eigenen, negativ erlebten Erfahrungen als Tänzer im Companybetrieb.

Egal, ob er allein, zu zweit oder mit mehreren Tänzern improvisatorisch arbeitet, prinzipiell ist die Phase der Bewegungsforschung durch eine unmittelbare, spontane Aktivität gekennzeichnet. Es gibt die Idee für ein Tanzstück, worauf die Visualisierungs- und motorische Intuitionsphase folgt. Im direkten Anschluss erfolgt die tänzerische Erarbeitung und Materialsuche im Trainingssaal. Es ist ein direktes Loslegen und körperlich Aktivwerden. Als Antrieb und Motivation gibt Marius Improvisationsaufgaben vor oder er nutzt die inspirative Wirkung und rhythmische Beeinflussung durch eine entsprechende Musik.

„Für mich ist in der Regel ne Musik auch wichtig. Bei unseren eigenen Stücken. Dass ich mir irgendwas rein lege in den CD-Player. Und sei s irgendwas mit nem starken Bass. Einfach nur, dass ich ne (...):/ Ich will da so n bisschen (..) beeinflusst von der Musik. Ich muss ne Musik toll finden und dann kommt einfach, dann kommen die Sachen. Es dauert ein bisschen länger manchmal. Aber man findet Sachen. Oder man arbeitet einfach atmosphärisch mit Geräuschen. So was geht auch. Nee? Also je nachdem, wie konkret die Szene im Kopf ist.“ (EI9: 1383ff.)

Die enge Verbindung, die sich zwischen Tanz und Musik bei Marius darstellt, zieht sich als kontinuierlicher roter Faden durch seine berufliche Laufbahn. Es verwundert also nicht, dass sie sowohl im Probenprozess wie im Tanzstück einen zentralen Raum einnimmt. Die Musik ist einmal das Bewegungen unterstützende und motivierende Medium und im Endprodukt das Stimmungen und Situationen unterstützende, verstärkende und transportierende Medium.

Zu einem sehr frühen Zeitpunkt innerhalb des Kompositionsprozesses beginnt Marius kompositorisch zu arbeiten. Es stellt sich als eine Verzahnung der beiden Arbeitsabschnitte *improvisatorische Bewegungsgenerierung* und *Kompositionsarrangement* dar. Sobald er Bewegungsmaterial ‚in den Händen hält‘, beginnt er dieses nach kompositorischen Regeln und Aspekten zu arrangieren. Die kompositorischen Regeln hat Marius als Ergebnis seiner Reflexionen über Rezeptionserlebnisse, schwerpunktmäßig bei Tanzstücken der beiden prägenden israelischen Choreografen, entwickelt.

Die Erarbeitung eines Tanzsolos betrachtet er ausschließlich unter Integration von Tanzbewegungen, dem *Material* des Tänzers. (vgl. EI9: 1376) Sobald mindestens ein weiterer Tänzer in ein Stück involviert wird, arrangiert, verbindet und koppelt er diese. Bei einem

Tanz-Duett ist er in seinen gestalterischen und kompositorischen Möglichkeiten immer noch eingeschränkter gegenüber einer größeren, aus mehreren Tänzern bestehenden Besetzung. Deshalb nutzt er für diese Tanzstückform verstärkt die Aktion miteinander – das Arbeiten und Agieren der Tänzer über die Form des *Partnerings*. (vgl. EI9: 1377) Kommen noch mehr (als zwei) Darsteller hinzu, kann er die Tänzer stärker als Körper im Raum arrangieren und räumliche Gebilde formen. Er hat aus der Phase der Bewegungserforschung und Improvisation mehrere Bausteine, die Bewegungsmaterial enthalten, zur Verfügung. Und er hat die kompositorischen Regeln, die ihm gleichsam wie eine Spielvariante zur Verfügung stehen. Da gibt es den Baustein *Tanz-Solo*, welcher ausschließlich Material als tänzerische Körperbewegungsform enthält. Dann gibt es den Baustein *Tanz-Duett*, welcher Bewegungsaktionsmaterial im Miteinander, schwerpunktmäßig über die Form des *Partnerings*, enthält. Und dann gibt es unzählige Bausteine, bestehend aus einzelnen Bewegungen und Bewegungsfolgen, die Marius miteinander oder gegeneinander – kontrapunktisch – komponiert und konstruiert.

„Dann geht s hin Trio oder wenn s mehr Leute sind. Wie komponiert man das dann? Also wird das als unisono getanzt? Also alle das Gleiche. Oder gibt s vielleicht motivisch Gegenüberstellungen. Nee? Wie nutzt man das? Oder hat man n Trio und en Solo? Also da setzt dann die kompositorische Arbeit ein. Und das (...) wie gesagt, jede Szene. Je nachdem wie ne Szene aussieht, ist die Herangehensweise völlig anders.“ (EI9: 1378ff.)

Seine Begeisterung für die choreografische Arbeit Ohad Naharins lässt er direkt in seine eigenen Arbeiten einfließen. Die Inspiration, die er durch die Rezeption der Tanzstücke erfährt, wandelt er und nutzt sie für die Weiterentwicklung und Formung seiner eigenen kompositorischen Arbeitsweise. Da auch er über einen motorischen Geist verfügt, kann er die choreografische Handschrift Naharins wahrnehmen, lesen und analysieren. Er besitzt auch das Auffassungsvermögen, in einer mehrschichtigen Anordnung von verschiedenen Tänzerformationen im Raum, den Überblick nicht zu verlieren. Dies macht ihm erst ein mehrdimensionales Denken und Planen – wie er es handhabt – möglich. Er hat die Komponenten Raum, Zeit und Bewegungsbausteine zur Verfügung und aus diesen drei Komponenten bildet er Gestaltungsarrangements. Tanztheoretisch betrachtet wendet er die grundlegenden Aspekte aus der Bewegungslehre Rudolf von Labans²² an. Spannungen und Stückintensität erzeugt er

²² Rudolf von Laban (1879-1958) war ein Tänzer, Choreograf und Tanztheoretiker. Er hat als Erster eine umfassende Bewegungstheorie entwickelt, die die Parameter Raum, Zeit und Kraft in ein Verhältnis zur (tänzerischen) Körperbewegung setzt. Anhand der Bewegungstheorie ist es möglich, mit Bewegungen in reflektierender und vorausschauend gestaltender Weise umzugehen. Die Labansche Bewegungstheorie findet heute weltweit seine Anwendung, sowohl in tänzerischen, tanzpädagogischen, tanztherapeutischen als auch

durch die abwechslungsreiche Konstruktion der drei Komponenten. Da sowohl ein Raum wie auch der Umgang mit Zeit zu den elementaren Strukturelementen des Tanzes gehören, kann man Marius` kompositorische Arbeitsweise als eine kulturell-normative Kompositionsform bezeichnen.

„Wenn wir ein Tanzstück machen, dann geht es in dem Stück um die Körper. Die Körper, die sich bewegen und alles was der Körper vermitteln kann dadurch. Alles andere kommt dazu, ist aber nicht der Hauptmittel.“ (EI9: 866ff.)

Der Tanz als (tanztechnisch geformte) Bewegung des menschlichen Körpers steht im Zentrum von Tanzproduktionen und kann in dieser Formgestalt auch vom Zuschauer erkannt werden. Als ‚Nebenmittel‘ integriert Marius in seine Produktionen Musik, Licht, Kostüme und Requisiten. Die Musik nimmt allerdings eine Sonderstellung ein und rangiert unmittelbar neben dem Hauptmedium Tanz. Musik und Tanz bilden quasi eine Artikulationseinheit. Sie treten in gestaltender Dynamik miteinander in Kontakt und beziehen sich stets aufeinander. Der Bezug kann harmonische Parallelitäten oder kontrapunktische Formgestalten hervorbringen.

Als ein ‚Markenzeichen‘ und als Marius` kompositorische Handschrift kann man eine Form von *kompositionalem Minimalismus* markieren. Er nutzt sehr reduziert den Umgang und Einsatz von Requisiten, Licht und Kostümen der Tanzdarsteller/-innen. Die Kostüme werden in den meisten Tanzproduktionen so gewählt, dass sie eine Assoziation zu Alltagskleidung herstellen. Die Tänzer haben Hosen, T-Shirts, Kleider oder Röcke mit einem gedeckten Farbton und einfarbig an. Die Kostüme lassen die kompositorische Nähe zur Batshevacompany und zum Vorbild Naharin erkennen. Ebenso reduziert geht Marius mit der Integration von Licht um. Er spricht von der Existenz eines *Lichtkonzeptes*. (vgl. EI9: 1501ff.) Das Licht soll unterstützend für tänzerisch und musikalisch evozierende Stückaussagen wirken. Er entwirft das Lichtkonzept selbst. Diese Tatsache lässt sich mit zwei Argumenten erklären. Zum einen ist er als Choreograf zunächst in der Freien Kulturszene tätig. Das bedeutet, dass er über kein festes Produktionsbudget verfügt, wie es an einem festen Haus, wie dem Theater, üblich ist. Marius musste für jede Produktion neu einen Förderantrag bei Stiftungen oder Kulturämtern und -institutionen stellen. In der Regel fällt die Förderung geringer aus, als es das Finanzkonzept des Produktionsantrages vorsieht. Der Rotstift muss also angesetzt werden und häufig stellt sich die Frage: Was können wir selberrmachen? Und

choreografischen Kontexten. Von Labans bewegungstheoretischen Überlegungen gingen wertvolle und motivierende Impulse für die Etablierung des Deutschen Ausdruckstanzes aus.

wofür brauchen wir unverzichtbar fachliche und kollegiale Unterstützung? Ein Lichtdesigner stellt unter diesen beruflichen Bedingungen einen Luxus dar, den sich die wenigsten Freien (Tanz-)Companies leisten können. Die zweite Erklärungsstrategie für Marius` selbst gewählte nebenberufliche Tätigkeit als Lichtdesigner ergibt sich indirekt aus der ersten Argumentation. Da er als Choreograf (oder begleitender Assistenz bei Amits Produktionen) die Produktion aus einer Innenperspektive heraus begleitet und kennt, kann er ein Lichtkonzept kreieren, welches seinen Anforderungen und Erwartungen als Choreograf des Stückes gerecht wird. Er ist quasi so nah an dem Stück dran, dass er genau einschätzen kann, wo sich gestalterische und atmosphärische Licht-Räume ergeben. Für einen externen Lichtgestalter wäre dies nicht sofort erkennbar und es müsste Zeit für die gemeinsame Erarbeitung der visuellen Stimmungen investiert werden, die in Freien Produktionen nicht vorhanden ist (weil sie nicht bezahlt werden kann).

„Aber der Ursprung war damals: Wir tanzen! Im Gegensatz zur Entwicklung der Tanzszene in N-Stadt. Nee? Wir wollten uns wirklich so nennen. Wir tanzen! Weil das unser Programm war. Und das wollten wir noch mal unterstreichen in nem Stück und wurden uns ziemlich:/ Also ja genau. Wir waren uns ziemlich einig: Wir machen ein reines Tanzstück. Ohne alle anderen Mittel und und (...) Bedürfnisse auf der Bühne, sagen wir mal. Und ham das auch wirklich geschafft. Ein einstündiges Tanzstück zu schaffen, was ohne Sprache, ohne Gesang, ohne Bühnenbild, ohne Requisiten, Video. Hab ich alles genannt? Genau. Es gibt im Prinzip Leute, wir ham alle ganz normale alltägliche Klamotten an. Das heisst, es gibt auch nicht wirklich:/ Kein verfremdendes Kostümkonzept. Musik, wir ham am Anfang überlegt `Wollen wir sogar ohne Musik arbeiten?` Aber dann dachten wir `Hach! Es muss ja nicht wirklich anstrengend sein. Es kann ja trotzdem noch:/ Also die Musik gibt es, ein Lichtkonzept gibt es. Was für mich natürlich auch immer, der ich s Licht mache, Bühnenbildfunktion hat. Sehr oft. Also ganz ganz wichtig, die Atmosphäre.“ (EI9: 1489ff.)

„Und so ist dann dieses Stück mehr oder weniger entstanden. Neuzeit. Und ich glaube, das ist für uns unsere wichtigste Produktion. Die mögen wir am meisten. Und es war auch eine sehr sehr sorgfältige, von Marius` Seite, Beleuchtung, also ein Lichtdesign. Das er sehr sehr fein und raffiniert und aufmerksam zusammengebaut hat. [...] Das heißt, es ist wirklich ein Stück, was sehr sorgfältig und harmonisch, [...]. Wir ham schon sehr sehr viel Wert drauf gelegt, dass die Beleuchtung und die Musik sehr stark zusammen funktionieren mit dem, was auf der Bühne passiert.“ (EI9: 1585ff.)

Requisiten setzt Marius ebenfalls minimalistisch ein. Er bezeichnet sie als Objekte und sagt von sich selbst, dass er *gern Objekttheater* macht. (vgl. EI9: 1394) Ihn interessiert dabei der technische Aspekt des Objektes bzw. die Handhabungsmöglichkeiten der Requisite im Zusammenspiel mit dem Tänzerkörper.

„Genau. Also das war mal ne ganz andere Herangehensweise. Wir sind technisch rangegangen. Was kann man mit Stuhl und Tisch machen? Haben es kompositorisch zusammengefügt.“ (EI9: 1415ff.)

In Bezug auf den kompositorischen Arbeitsprozess berichtet Marius, dass er die Zusammenarbeit mit seinem Kollegen Amit sehr schätzt. Er nimmt die gemeinsame Arbeit als einen Gewinn und als gegenseitige künstlerische Bereicherung wahr. Durch Amit erfährt er einen kritischen Blick von außen, der ihn zum Nachdenken und Überdenken der Bewegungsarrangements anregt. Da Marius und Amit schon seit vielen Jahren choreografisch gemeinsam tätig sind, kann sich die Reflexion von außen als konstruktive Kritik entfalten, die dann als Bereicherung und Befruchtung erlebt wird, weil sie ein gestaltendes, dynamisches Moment in sich trägt.

„Also so arbeiten wir eigentlich sehr oft. Intuitiv. Ich arbeite sehr intuitiv. D. geht eher kompositorisch ran, was ich so erlebe. Eher analytisch. Ich eher intuitiv. Und so entstehen Szenen auch. Nee? Wir arbeiten ja zusammen ganz unterschiedlich. Oftmals mach ich irgendwas. Dann kommt D. und sagt: ‚Mhm. Versuch:/ äh.‘ Und dann komm ich auch und sag: ‚Brrrr! Äh!‘ (lachen) Nee? Aber ich glaub, das ist auch das Fruchtbare daran. Nee? An der Beziehung sozusagen. Dass man da Sachen, dass man sich auf die Finger guckt und sich das zeigt und ich auch gleich sag ‚Du. Äh! Lass mal weg!‘ oder D. sagt: ‚Brrrr! Nee! So geht das gar nicht. Musste was anderes finden.‘ Na das ist einfach so ein Auge von außen. Es ist auch immer schwierig, wenn man selber tanzt auch. Nee? Wir ham das ja jetzt viele viele Jahre gemacht. Machen das auch hier. In den Tanzstücken Sachen zu entwickeln und dann selber drin zu sein.“ (EI9: 1418ff.)

Bilanzierend kann man zusammenfassen, dass sich die Tanzstücke von Marius durch eine kompositorische Essenz auszeichnen. Die Essenz kann als der Kern des Tanzstückes begriffen werden. Aufgrund der sorgfältigen und inhaltlich wie formgestalterisch präzise angelegten Identität des Stückes, ist dieses wandel- und veränderbar und kann an neue Aufführungsanforderungen angepasst werden. Die Stücke, die ursprünglich für eine kleinere Tanzbesetzung in der Freien Kulturszene erarbeitet wurden, kann Marius für die größere

Companybesetzung am Theater öffnen und erweitern. Aufgrund des Vorhandenseins einer essenziellen Identität eines Tanzproduktes zeichnet sich dieses durch die Fähigkeit zur Veränderung und personellen Erweiterung aus. Die Stücke sind kompositorisch so angelegt, dass die Darsteller als *Sprachrohr für die tänzerische Bewegung* implementiert werden. Durch die Wahl einer zeitgenössischen Tanzsprache und einer Kollegialität im Kompositionsprozess, wird den Tänzern eine aktive Beteiligung und persönliche, individuelle Identifikation mit dem Tanzprodukt ermöglicht.

4.2 Fallporträt Hanna: „Körpergeschichten. [...] Was erzählt der Körper?“ (EI14:50)

4.2.1 Expertenzugang und Kontextwissen

Das Interview mit Hanna wird als zweiter Eckfall der Untersuchung vorgestellt. Hanna`s Arbeiten sind mir seit mehreren Jahren in der ‚Branche‘ bekannt, allerdings habe ich noch nie ein Tanzstück von ihr live gesehen. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass sie, als Choreografin der Freien Tanzszene, überall in Deutschland inszeniert und die Wege zu ihren Stückaufführungen eben so weit sind. Produktionen, die sie an ihrem Wohnort entwickelt, versucht sie in der Regel als Tourneebeitrag zu verpflichten. Privat ist Hanna in Kolleg(innen)kreisen kaum bekannt. Sie arbeitet größtenteils allein oder in Kooperation mit Kolleg/-innen anderer Kunst- und Darstellergenres. Somit entsteht der Eindruck, dass sie sich Fachkreisen entzieht oder zumindest regional nicht verortet ist. Dies erklärt sich aber möglicherweise durch ihre rege Inszenierungstätigkeit außerhalb ihres Wohnortes. Damit wird ihr zuhause zu einem Rückzugsraum, wo sie Ruhe und Entspannung erfährt, Kraft gewinnen und auftanken möchte, um für die nächste Arbeitsphase gut gerüstet zu sein. Man nimmt sie in der Presse und über ihre Homepage ausschließlich mit ihrer kompositorischen Arbeit wahr.

Die Kontaktaufnahme und Anfrage zur Interviewteilnahme erfolgt per E-Mail über ein Kontaktformular auf ihrer Homepage. Sie sagt mir sofort für eine Beteiligung zu. Auch die anschließende Terminfindung gestaltete sich zeitnah und unkompliziert.

Das Interview wird in Hanna`s Wohnung geführt. Am Klingelschild wird erkennbar, dass sie von ihrer Wohnung aus auch ihre Freiberuflichkeit als Choreografin ausübt. Innerhalb der Wohnung befindet sich ihr Arbeitsbüro wie auch ein großer Raum, der sowohl privat wie beruflich genutzt wird. Hauptsächlich dient er ihr als Probenraum für ihre Inszenierungen. Wir führen dort, an einem kleinen Tisch, das Interview. Es ist ein Frühlingstag und das Zimmer ist aufgrund großer Fenster von Licht durchflutet. Ihre Wohnung grenzt unmittelbar an einen Park und so verbringen wir die Interviewzeit gefühlt ‚im Grünen‘. Es herrscht eine angenehm ruhige und konzentrierte Atmosphäre. Ihre Wohnung erscheint aufgrund einer minimalistischen Einrichtung und der Nähe zum Park wie eine Insel in einer pulsierenden Großstadt und wie ein idealer und Kraft spendender Rückzugsort.

Hanna empfängt mich an der Tür und führt mich durch die Wohnung ins Interviewzimmer. Es entwickelt sich ein Vorgespräch von 1 Stunde. Innerhalb dessen unterhalten wir uns über Berufliches wie private Themen. Sie erkundigt sich nach meinem beruflichen Hintergrund und interessiert sich für die Inhalte und Motivationen des Forschungsprojektes. Daraus ergibt

sich der Wechsel in einen kollegialen Austausch. Wir verständigen uns über Arbeitsstrategien und Schwierigkeiten als freie Tanzschaffende. Einen großen Raum innerhalb des Vorgesprächs nimmt die Realisierung eines zeitlich und räumlich unbeständigen Arbeitsalltages in Abhängigkeit und Nähe zu der Realisierung eines intakten Familienlebens ein. Dabei wirft Hanna die Frage auf, ob sich freischaffende Künstler denn wirklich ein solches Arbeitsleben eigenverantwortlich ausgesucht haben. Oder ob es sie nicht vielmehr aussucht. Hanna nimmt diese Sichtweise für sich in Anspruch und detailliert sie an einer bildlichen Metapher. Sie hat das Gefühl, dass sie wie eine Glocke agiert. Ein Stückthema findet sie und suggeriert ihr, dass es wichtig und notwendig ist, als artikulatives und darstellerisches Werk auf die Bühne gestellt zu werden. Die Glocke kommt zum Schwingen und verstärkt über die Dauer der Produktion, Premiere und Tournee ihre Pendelamplitude. Danach pendelt sie langsam aus, kommt zur Ruhe und auch Hanna kann wieder zur Ruhe kommen. Sie sagt, sie bekommt „*Land unter die Füße*“ (vgl. Feldprotokoll EI14) und kann sich entspannen, um dann wieder aufnahmefähig zu sein für neue Themen, die sie finden und ihr mitteilen, produktionsrelevant und -notwendig zu sein.

Da sich im Vorgespräch abzeichnet, dass Hanna die Inhalte des Interviews bereits erzählt, schlage ich den Start des Interviews vor. Ich benenne noch einmal kurz Inhalt und Ablauf der Situation und stelle das Aufnahmegerät an. Leider ergibt sich durch den ‚offiziellen‘ Wechsel in unsere Berufs- wie Interviewrollen ein Bruch. Da Hanna in der Vergangenheit schon häufig zu ihrer Stückerarbeit interviewt worden ist, scheint dieser Umstand aber unumgänglich. Er äußert sich darin, dass Hanna ihre Worte bewusster auswählt und sich dadurch ein distanziert wirkender Sprachmodus einstellt. Im Vorgespräch habe ich den Menschen in der Berufsperson direkt kennen lernen können.

Schon im ersten Teil des Frageleitfadens wird deutlich, dass Hanna einer eigenen Erzähl- und Antwortlogik folgt. Es zeichnet sich eine Interviewform und Antwortstrategie ab, die von Hanna initiiert wird und die sie konsequent über die Dauer des gesamten Interviews beibehält. Hanna reagiert direkt auf die Fragen und berichtet dazu. Über den Drang zur Kondensation und Detaillierung führt sie Beispiele an, denen sie folgt und die sie dann auf ein anderes Themenfeld führen. So entsteht der Eindruck, dass sie in der Beantwortung und in ihren Erzählungen hin und her springt. Dies ist zunächst verwirrend. Sie reflektiert diesen Umstand selbst und fragt nach, ob sie vom Thema abgekommen sei. Da in der Interviewanfrage ein konkretes Interesse an ihrer kompositorischen Arbeitsweise als Motivationsgrund angegeben worden war, scheint Hanna alle Fragen unter dieser Fokussierung zu beantworten. Ihr waren

die Handhabung des Leitfadens sowie die Logik der Teilfragen in Bezug zum Kerninteresse des Forschungsanliegens (im Vorgespräch) erläutert worden. Dennoch scheinen die Antworten einer Ausrichtung zu folgen. Sie konturiert ihre Aussagen an aktuellen Produktionsbeispielen. Im ersten Interviewteil wird versucht, die Leitfadenstruktur wieder aufzugreifen. Nachdem aber bewusst wird, dass es eine von Hanna unbewusst gewählte Erzählform ist und durch ein ‚Zurückholen‘ zu den Leitfragen die Dynamik des Interviews gefährden werden könnte, entscheide ich mich für einen Wechsel in eine dialogische Form. Hanna ist die Regisseurin des Gesprächs und ich versuche an passenden Momenten durch Nachfragen und Aufforderung zur Detaillierung einzuhaken, das Gespräch am Laufen zu halten und quasi durch die Hintertür Detailinformationen und Kontextwissen über ihren beruflichen Werdegang, Prägungserlebnisse und ihr Tanzverständnis zu erhalten.

Das Interview hat eine Dauer von 75 Minuten. Bei der Verabschiedung übergibt mir Hanna noch Presse- und Informationsmaterial zu ihren Tanzstücken. Ebenso erhalte ich DVDs und Stückmitschnitte.

4.2.2 Berufsbiografischer Weg: Die Erfahrung von essenziellen Bewegungsmomenten

Hanna wählt den Einstieg in die Darstellung ihrer tänzerischen Entwicklung im Modus von Erklärung und Beschreibung einer Prozessgestalt, die ihren Endpunkt in der Selbstattribution einer für sie markanten und charakteristischen Bewegungsgestalt findet. *„Dieses Bewegungsmoment – am Boden rollen“* (EI14: 11f.) begleitet sie seit ihren ersten Fortbewegungsversuchen im Babyalter und behält sie bis heute, sei es als Trainingsform und Arbeitsweise im Kompositionsprozess oder als Material in einem Tanzstück, bei. Dabei reflektiert sie den Umstand, dass sie als Choreografin im Kleinkindalter nicht oder erst sehr spät laufen gelernt hat, als amüsant aber auch widersprüchlich. Hanna machte aus der Not eine Tugend und wählte die Form der horizontalen Bewegung, indem sie zuhause rollend über den Boden ihren Standort verändern konnte.

„Ohhh, das is ja wirklich sehr lange her. Eigentlich hab ich die ersten Tanzschritte, also sag mer mal so, ich bin lange nicht gelaufen. Ich bin immer wieder umgefallen. Meine Mutter hat mich an die Wand gestellt bei uns zuhause und ich wollte einfach nicht laufen. Es gibt lustige Fotos, wie ich immer wieder umplautze. Ich bin halt gerollt. [...] Ich glaub, ich hab erst mit anderthalb Jahren laufen gelernt. Oder zwei. Äh und hab dann eigentlich dieses Bewegungsmoment – am Boden rollen – immer schon beibehalten.“ (EI14: 4ff.)

Auffällig (und einzigartig im Sample) ist die entwicklungsgeschichtlich frühzeitige Markierung ihrer tänzerischen Entwicklung mit dem Babyalter. Alle Tanzexpert/-innen der Untersuchung sagen aus, dass sie im Kleinkindalter, zwischen Kindergarten- und Grundschulzeit, mit dem Tanzen begonnen haben. Hanna rahmt als Einzige ihren Tanzstart als einen Bewegungsstart ins Leben. Aufgrund dieser Akzentuierung lassen sich an späterer Stelle des Fallporträts ihr Tanzverständnis sowie ihr Körperkonzept als eine ganzheitliche Auffassung interpretieren und darstellen. Ebenfalls auffällig ist die von Hanna formulierte Erzähleröffnung: *„Ohhh, das is ja wirklich sehr lange her.“* (E114: 4) Die Wahl dieser gängigen Umgangssprachform vermittelt die Nähe zu einer biografisch induzierten Sichtweise und markiert den Zusammenhang zwischen ihrer beruflich gewählten Artikulationsform und ihrer persönlichen Einbettung als körperlich existentes Individuum in diesen Sinnhorizont. Hanna berichtet im gleichen Erzählsegment, dass sie – ebenfalls im frühen Kleinkindalter – ihre Affinität für Gestaltung entdeckt hat und entfalten konnte. Sie nutzte das Interieur des häuslichen Wohnzimmers, um Bühnenbilder zu bauen und sich in diesen bewegend und tanzend auszuleben. Als Untermalung diente ihr die Hintergrundmusik aus dem Fernseher.

Abschließend bilanziert sie den Inhalt des Erzählsegmentes mit der Aussage:

„Also ich würde sagen, so kam meine Liebe zum Tanzen, vielleicht mit zwei. Oder schon mit null, weil ich mich ja so auch schon gern in dieser Ebene bewegt habe.“ (E114: 17ff.)

Hanna berichtet über ihren weiteren beruflichen Werdegang fragmentarisch. Sie folgt in ihrer Erzählung keiner chronologischen Reihenfolge, sondern springt von Erlebnis zu Erlebnis und lässt sich von der Dynamik des Erlebten selbst leiten. Dadurch verliert sie – scheinbar – den Faden, berichtet von anderen Dingen und stellt am Ende einer Erzähleinheit fest, dass sie von der Beantwortung der ursprünglichen Frage abgekommen ist. Aufgrund dieser erzählerischen Triebkraft überschneiden sich im Interview von Hanna die ersten beiden Fragenkomplexe. Sie berichtet von ihrer berufsbiografischen tänzerischen Entwicklung bis in den Abschnitt der Prägungserfahrungen hinein. Zur besseren Orientierung im Fallporträt und um eine reale Vorstellung von Hanna gewinnen zu können, wird der berufsbiografische Weg in der zeitlichen Abfolge rekonstruiert.

Über die Entfaltungsräume und Realisierungsmöglichkeiten des Hobbys Tanz während ihrer Kindheit und Jugend berichtet Hanna kaum etwas. In der Interviewsituation ist diese Lücke als ein blinder Fleck nicht bewusst geworden. Dadurch ergeben sich auch keine Nachfragen

durch die Interviewerin. Erst während der Datenanalyse und -interpretation wird dieser Umstand bewusst und durch die Forscherin reflektiert. Als Erklärung erscheint die geschlossene Erzählform von Hanna plausibel. Sie wählt, so wie es für biografisch induzierte Interviews mit einem hohen Narrationsanteil typisch und gewünscht ist, die Erzähllogik selbst. Ob sie während ihrer Kindheit und Jugend also ein Tanzhobby ausgeübt hat, bleibt offen. So wie Hanna ihre tänzerische Entwicklungs- und Entfaltungslinie darstellt, macht es für sie Sinn und stellt sich als eine geschlossene Form dar. Sie eröffnet das Interview mit der Darstellung ihrer Auffassung von Tanz und dem gewählten intrinsischen Zugang im Kleinkindalter. Scheinbar reicht das für sie aus, um damit als Tänzerin und Choreografin erkannt und angesprochen zu werden. Danach konzentriert sie sich in ihrer Erzählung auf die für sie wesentlichen Stationen ihrer beruflichen Laufbahn und lässt die Erlebnisse – quasi aus sich selbst heraus – berichten und lebendig werden.

Hanna erzählt, dass sie während ihres Lebens in der DDR ein Gastspiel der Choreografin Pina Bausch erlebt hat. In der Form, wie sie es berichtet, kann es als Schlüsselerlebnis diagnostiziert werden. Sie beschreibt dieses Erlebnis als absolute Beeindruckung und als richtungsweisend für ihre eigene berufliche Laufbahn:

„[...] ich hab dann, in der DDR aufwachsend, auch Pina Bausch mal erlebt. Die hatte ein Gastspiel. Und da war sofort klar, so was will ich machen! Da war ich dann sprachlos, erstmal. Und das war genau die Richtung, die ich einschlagen wollte.“ (E114: 42ff.)

Sie erlebt die Rezeption als eine Intention von Tanzmöglichkeiten und als ein Erkennen ihrer eigenen Intentionen im Tanz. Während dieser Zeit geht sie zum Klassischen Balletttraining und hat Unterricht in Improvisation. Ob das Ausüben dieser Hobbys als Folge des Gastspielbesuches initiiert wurde oder diese schon zuvor bestanden, wird aus dem Interview nicht deutlich. Klar ist, dass Hanna beide Tanzstile als Kompromissvarianten begreift. Sie ermöglichen ihr in Bewegung zu sein und mit dem Medium Tanz umgehen zu können.

„Und hab dann hier, Deutsch-Sowjetische-Freundschaft bei Fred Petzold auch Klassisches Ballett gehabt und viel Improvisation. Das ging schon immer mal in diese Richtung. Aber hatte hier eigentlich nicht so das Richtige gefunden.“ (E114: 45ff.)

Vor dem Hintergrund – und an dieser Stelle schon vorweg gegriffen –, dass Hanna sich später auf Kontaktimprovisation spezialisieren wird, erscheint die praktische Antwort *Teilnehmen am Improvisationstraining* als Reaktion auf den Gastspielbesuch als logische Schlussfolgerung. Allerdings scheint die Wahrnehmung des Ballettunterrichtes nicht so recht

in das Bild zu passen. Da Hanna das Training aber personalisiert, indem sie den Tanzpädagogen sowie das Tanzensemble namentlich benennt, verweist sie auf den Kompromissauslöser. Fred Petzold muss vermutlich ein guter Pädagoge gewesen sein, mit Geschick in der Vermittlung des Klassischen Tanzvokabulars. Der strenge klassisch-methodische Tanzterminus mutet mitunter sportiv an, wenn er nicht mit Liebe, Ästhetik, Sensibilität und einem Verständnis für die Logik der Methode vermittelt wird. Der Improvisationsunterricht wird nach ‚ihrem Geschmack‘ gewesen sein, was die quantitative Sprachform „*viel Improvisation*“ (EI4: 46) markiert. Klassischer Tanz in Kombination mit ausreichend Improvisationsunterricht sind für Hanna der Weg und die Möglichkeiten, um während ihres jungen Erwachsenenalters in der DDR ihrem Artikulationsdrang nachzugehen.

Erst durch ihre Ausreise in die BRD eröffnen sich Hanna neue Wege und Möglichkeiten, die sie nutzt. So berichtet sie, dass sie verschiedene Bewegungsstile und Tanzvarianten kennen lernt, die sie alle unter dem vereinheitlichenden Begriff *Körpergeschichten* (vgl. EI14: 50) zusammenfasst und als die praktische Realisierung ihrer Auffassung von Bewegung und Tanz (als elementarer und ganzheitlicher Teil im Leben eines jeden Menschen) vollzieht. Sie absolviert eine Ausbildung in Body Mind Centering in Berlin und vertieft für sich den Umgang mit Improvisationstechniken. Außerdem nimmt sie an Contact-Jams²³ teil. Ihr Weg führt sie über die BRD nach Amerika, wo sie eine Choreografieausbildung absolviert. Sie kommt später wieder nach Deutschland zurück und zieht im Zuge der Grenzöffnung in ihre Heimatstadt zurück.

Abschließend kann man feststellen, dass sich der berufsbiografische Weg bei Hanna nicht als eine zeitliche Aneinanderreihung von Tanzereignissen darstellt, sondern als eine Ansammlung von verschiedenen Stationen und Erlebnissen, die sich alle einem grundsätzlichen Verständnis und Zugang zu Bewegung als Modus eines aktiven Lebens verschreiben. Dieses Element spürt sie quasi von Lebensbeginn an als ein essenzielles Bedürfnis und als ein intrinsisches Gestimmtsein auf das Medium.

²³ Contact-Jams sind Tanztreffen und Tanzfeste, wo mehrere (hunderte) Menschen an einem Ort zusammenkommen, um gemeinsam in der Stilistik und Technik der Kontaktimprovisation miteinander in Bewegung und zum Tanzen zu kommen.

4.2.3 Prägungserfahrungen: Zugang zu unkonventionellen Tanzformen

Hanna berichtet auf die Frage nach prägenden Erfahrungen und Schlüsselmomenten in ihrem Leben als Tanzschaffende von zwei Erlebnissen. Sie kann auf die Frage, ohne großes Nachdenken, sofort antworten.

Das erste Erlebnis, was sie benennt, ermöglicht für die Interpretationsleistung einen vertiefenden Einblick in ihren Verständnishorizont und Umgang mit Improvisation. Hanna spezifiziert die Bewegungsform auf den Umgang mit Kontaktimprovisation. Sie lernt diese Bewegungsweise bereits während ihrer DDR-Zeit in Form einer Publikation kennen. Der Vollständigkeit halber muss man anmerken, dass dieses Buch zwar als DDR-Bürgerin gelesen wurde, allerdings ein Import aus dem westlichen Ausland gewesen sein muss. Zu sozialistischen Zeiten ist kein Buch über Kontaktimprovisation sowie seinen Begründer, den Amerikaner Steve Paxton, in Verlagen der DDR erschienen.

„Also einfach, ich hatte in der DDR halt so ein Buch über Kontaktimprovisation gelesen. Was da ja völlig unbekannt war. Und Steve Paxton.“ (EI14: 80f.)

Die von Hanna gewählte sprachliche Darstellungsform stellt sich als sprachlicher Aufzeigemarkierer dar und verweist auf eine Unverhältnishaftigkeit. Hanna interessiert sich für eine experimentelle, scheinbar unstrukturierte Tanzform, die in den Tanzgruppen und tänzerischen Angeboten der DDR keine Anwendung und Daseinsberechtigung findet. Sie erlebt die Kontaktimprovisation als das Wahrnehmen einer anderen, fremden – möglicherweise mit Indikatoren der Freiheit belegten – Welt. Da Hanna bereits Erfahrungen in Bewegungsimprovisation machen konnte (Tanzensemble bei F. Petzold), war die Lektüre des Buches scheinbar ausreichend, um eine reale Vorstellung von den individuellen und kreativen Möglichkeiten der Kontaktimprovisation zu erlangen. In der Gegenüberstellung von Freiheit und Einengung sowie Innovation und politischer Akzeptanz stellt sich nun die Prägungserfahrung dar, in dem Hanna mit Steve Paxton und anderen Improvisationskollegen während ihrer Zeit in Amerika tanzen kann.

„Und mit denen durft ich dann tanzen. Ich bin ja dann ausgereist und hab dann bei so ner Jam mit diesen Größen tanzen dürfen. Und hab gedacht: Wahnsinn! Also jetzt, das war auch wo mein Körper jubelierte. Wo ich dachte: Jetzt bin ich in L-City und tanz mit diesen Leuten. Das war sehr prägend.“ (EI14: 82ff.)

„Aber (...) also mich hat das sehr geprägt, diese riesen Jams. Ich hab das in R-Stadt erlebt. Bin da ein großer Fan gewesen. In L-City. Diese ganze Ära von diesen Massen, Massen-Contact-Jams, das ist meine Welt gewesen.“ (EI14: 99ff.)

Mehrere Aspekte benennt Hanna in diesen Erzählpassagen. Zum Ersten die Erfahrung, mit scheinbar unerreichbaren Pionieren einer für sie zentralen Tanzform diese gemeinsam ausüben zu können. Durch die direkte unmittelbare Erfahrung werden die Akteur/-innen lebendig und leibhaftig. Ebenso unterstützt es die Authentizität einer Philosophie, die jeder Tanzstil enthält, die geistigen ‚Köpfe‘ persönlich in Aktion und im Vollzug der Tanzform erleben zu können. Sie unterstreicht mit der Aussage des *jubelierenden Körpers* das Ausmaß der Freude und bringt das Besondere dieses Ausnahmeerlebnisses zum Ausdruck.

Der zweite Textauszug bringt Hanna's Einstellung zu der Erlebnisform der Kontaktimprovisation zum Ausdruck. Es ist eine Bewegungsform, ‚ne freie Art zu Tanzen‘, die man mindestens zu zweit, aber auch in größeren Gruppen ausführen kann. Zentral geht es um das Finden und Ausloten permanent neuer Bewegungsmöglichkeiten und um das Spiel mit der Schwerkraft. Die Bewegungsarbeit mit einem Partner, das Miteinander-in-Kontakt-kommen, steigert die Improvisationsarbeit um den Aspekt der Verantwortungsübernahme für einen anderen Tänzer. In der Partnerarbeit geht es zentral um das Abgeben von Gewicht, indem man seinen Körper in der Bewegungsaktion einem anderen Tänzer anvertraut. Die elementare Basis bildet eine Vertraulichkeit zwischen den Tänzern. Man muss den eigenen Körper sowie den Körper des Tanzpartners gut kennen, um miteinander körpernah und intensiv zu arbeiten. Letztlich wird durch eine aufmerksame und verantwortungsbewusste Kontaktarbeit die Verletzungsgefahr minimiert, die bei komplizierten Hebungen und akrobatischen Bewegungsvarianten auftritt. Da die Kontaktimprovisation vor allem aus dem Moment heraus entwickelt wird, können sich Tänzer schnell in einen unvorhergesehenen Risikoraum begeben. Dennoch gibt es auch bei der Kontaktimprovisation eine Technik und Spielregeln, die man innerhalb eines Trainingssettings erlernen kann. Beliebte Kennenlern- und Trainingsformen sind Workshops mit unterschiedlichen zeitlichen Umfängen. Die Jams stellen den Höhepunkt dar. Man kommt miteinander zusammen, zu einer Art Fest, und zelebriert das Tanzen, das Improvisieren und das miteinander bewegend In-Kontakt-kommen. Hinter der Kontaktimprovisation steht vor allem auch eine Lebenseinstellung bzw. zeichnen sich Contact Dancers besonders dadurch aus, dass sie die zentralen Ideen von *Vernetzung* und *Bewegung* auch in ihren Lebensalltag integrieren.

Im weiteren Verlauf des Interviews reflektiert Hanna das Prägungserlebnis *Contact-Jams* in Verbindung mit ihrem Kompositionsverständnis. Für sie stellt die Kontaktimprovisation eine Arbeitsmethode und körperbezogene Darstellungsform in ihren Tanzstücken dar, die ihren Anfang im eigenen Ausüben der Bewegungsform als Tänzerin genommen hat. Aufgrund

dessen, dass sie sich (Ausreise bedingt) frühzeitig in der Bewegungsform schulen konnte, hat sie die Methode im Verlauf vieler Jahre für sich professionalisiert und bis zur Bühnentauglichkeit absorbiert. Für sie stellte der Bewegungsstil quasi eine Selbstverständlichkeit in ihrem Arbeitsschaffen dar. Erst mit ihrem Rückzug in ihre Heimatstadt wurde ihr bewusst, dass ihre Kompositionsmethode ein Gütesiegel und Alleinstellungsmerkmal von ihr geworden waren.

„Dass ich damit wirklich mal so choreografisch arbeite, das hat mich auch erfreut und erst später so im Nachgang von Kollegen, wo ich dachte ‚Wow‘, als ich dann hier wieder nach Deutschland kam, wusste ich erst nicht so richtig, wo mich da hin bewegen. Als ich dann begann so auf die Bühne zu gehen und das, es kam erst paar Jahre später, dass man sagte, also dass man feststellte, dass ich eigentlich schon weiter bin mit dem sozusagen. Dass das hier noch gar nicht so gab.“ (EI14: 101ff.)

Abschließend rahmt sie das Prägungserlebnis mit der Feststellung, dass die *physikalische Herangehensweise* sie geprägt hat. (vgl. EI14: 107f.) Hanna meint damit das Verinnerlichen der zentralen Methode der Kontaktimprovisation: Es gibt Spielregeln und eine Technik, deren Handhabung man beherrschen muss, um experimentieren zu können. Der Gewinn sind ein Optimum an Bewegungsvielfalt, Bewegungsgröße und das Erlangen eines harmonischen Bewegungsflusses.

Als zweites prägendes Erlebnis benennt sie die Wahrnehmung einer Lehrperson. Es handelt sich um das Kind ihrer Tanzlehrerin in Amerika, dass – von der Mutter initiiert – zum Teil den Unterricht mitgestaltete. Das Kind ist im Babyalter. Die Bezeichnung Lehrer wählt Hanna selbst. Sie steigert ihre Aussage sogar, indem sie das Baby als besten Lehrer, den sie je hatte, bezeichnet.

„Und meine Lehrer dort in L-City, der beste Lehrer war eigentlich ein Baby. Weil unsere Direktorin, die Myrthe Eddie, die hatte ein Baby. Und das Baby wurde immer vor uns gelegt und wir sollten schauen, wie das Baby kriecht, um es nachzumachen.“ (EI14: 108ff.)

„Also ich würde sagen, das ist mit mein bester Lehrer gewesen.“ (EI14. 113f.)

Hanna begreift die Bewegungen von Babys als Urzustand. Sie gehen vom Körperzentrum, der Körpermitte, aus und entfalten sich mit Geschmeidigkeit und Harmonie. Hanna bezeichnet sie auch als organische Einheit, ursprünglich, Leichtigkeit sowie als mühelose Eleganz. (vgl. EI14: 115-119) Was sich aus diesem Erlebnis ebenso offenbart, ist der Umgang Hanna`s mit

unkonventionellen Trainingsmethoden. Sowohl in der Kontaktimprovisation wie auch im Beispiel der Babylehrerschaft (Aneignung von ursprünglichen Tanzformen) geht es um das Eröffnen und Manifestieren eines ganzheitlich ausgerichteten und ur-leiblich initiierten Bewegungszugangs. Der Stil und die implizite Bewegungs- bzw. Körperphilosophie ziehen die Etablierung einer entsprechenden Methode nach sich. Beide Bewegungsformen grenzen sich zu herkömmlichen, methodisch-didaktisch strukturierten Tanztechniken, wie dem Klassischen Ballett oder klassisch modernen Tanzformen wie der Horton-, Limon und Graham Technik ab und integrieren spielerisch-experimentelle Arbeitsweisen. Sie brechen mit traditionellen Tanztechnikhierarchien.

Beide Prägungserlebnisse kann man als konsistent in Verbindung mit Hanna`s biografischem Bewegungszugang begreifen. Die Bewegungsformen integrieren alle zentral den Boden – Hanna`s beliebteste räumliche Bewegungsebene – in das Tanzgeschehen. Ebenso zentral zeichnen sie sich durch die Aspekte Ganzheitlichkeit, Bewegung als physisches Erleben und Bewegung als ein Kennenlernen von Körpergeschichten aus. Dies sind In-vivo-Kodes von Hanna aus dem ersten Interviewabschnitt. Sie lassen sich auf die Prägungserlebnisse übertragen und helfen, ein umfassendes Verständnis von Hanna`s Tanzphilosophie zu erlangen.

4.2.4 Tanzphilosophie: Tanz als genussvoller Ausdruck des Lebens

Hanna betrachtet Tanzen als eine Ur-form. Sie setzt Tanzen mit Bewegen gleich und erklärt anhand einer Aneinanderreihung mehrerer Begriffe, was sie unter Tanz versteht und in welchen gedanklichen Rahmen sie den Tanz einbindet. Tanz und Bewegung setzt sie mit Leben gleich und das Leben begreift sie als *Lebenslust*, *Genuss* und *Vielfalt*. Die Gleichsetzung mit dem Leben bedeutet, dass Hanna die Bewegung des Menschen als ein elementares Element und als Lebensnotwendigkeit versteht – eben als Ur-Form – und diese fest im und mit dem Leben verankert ist. Da sie in ihrer Gedankenkette quasi eine Verhältnishaftigkeit etabliert, versteht sie also auch das Tanzen als *genussvolle* und *vielfältige* Beschäftigung.

„Mhm. Is mit die Ur-Form. Also ich hab das Gefühl, Bewegung is, also Tanzen ist bewegen und bewegen (..) also ist so für mich hm ja Leben, ganz pragmatisch und ganz:/ (.) Und Lust. Lebenslust. Genuss. Ja. Genuss is so, find ich so n, ich finds einfach genussvoll selber zu tanzen. Ich tanz total selber gerne.“ (EI14: 491ff.)

Hanna rahmt und detailliert am Beispiel des Volkstanzes ihr Tanzverständnis und wie Genuss im Kontext von Tanz von ihr verstanden wird. Dieser Tanzstil verkörpert für sie ein abwechslungsreiches und vielfältiges Miteinander-in-Kontakt-kommen und Miteinander-tanzen. Es macht Spaß, die verschiedenen Figuren und Formen in Gruppentänzen auszuführen. Tanzbar wird die Vielfalt der Formationen durch das Ausführen verschiedener Kreis- und Linienformen, in Handfassungen, durch gegenseitige Hebungen und Paar- wie auch Gruppendrehungen. In dieser Vielfalt sieht sie den Tanz verankert und in Kompositionsprozessen will sie dieser Vielfalt gerecht werden. Der Volkstanz lässt sich – ähnlich wie die Kontaktimprovisation – in Veranstaltungen mit vielen Tänzern als fröhliches gemeinsames Tanzfest realisieren. Im schwungvollen Kreistanz und als ein herzliches miteinander-lachen wird die Bewegungslust präsent:

„Ich hab auch so ein großes Volkstanzprojekt gemacht, wo ich Volkstänze untersucht hab und zeitgenössischen Tanz. Und da war, also Volkstanz, natürlich auch so große Ketten [Anm.: Gruppenfassung in langen Reihen] bilden und och da war auch so viel Lachen im Raum. Und dieses Vergnügte daran.“ (E114: 500ff.)

Es wurde bereits eingeführt, dass Hanna eine Vorliebe für Kontaktimprovisation hat. Auch in dieser Bewegungs- und Tanzform lassen sich die grundlegenden Aspekte *Bewegungslust*, *Genuss* und *Vielfalt* erkennen. Im Vergleich zum Volkstanz, der vor allem als lustvolles Erlebnis in der Gemeinschaft vollzogen wird, stellt sich der Bewegungsgenuss bei der Kontaktimprovisation als ein individuell wahrgenommenes, verinnerlichtes Erlebnis dar. Dieser Umstand erklärt sich vor dem Hintergrund der geforderten Konzentration auf die Bewegungsaktion, ausgelöst durch einen hohen Spiel- und Zufallsmoment im Improvisationssetting. Ein weiterer gemeinsamer Aspekt bei der Kontaktimprovisation und dem Volkstanz stellt der Vollzug von Körperkontakt zwischen den Tanzpartnern während der Bewegungsaktionen dar. Allerdings gibt es qualitative Unterschiede. Während sich der Körperkontakt im Volkstanz darauf beschränkt, gemeinsam (als Tanzpaar) den Vollzug einer Tanztechnik (Fassungen, Drehungen, Hebungen) zu ‚meistern‘, fordert die Kontaktimprovisation einerspüren und Hineinfühlen in den Körper des anderen. Diese Aufgabe ist nur zu lösen durch einen sehr engen Kontakt mit dem Körper des Partners. Diese Enge existiert im Volkstanz nicht. Die räumliche Distanz zueinander ist größer.

„Nee, das ist en anderer Körperkontakt. Ne, man fasst, hat fast immer bei den Händen. Aber nicht so nah.“ (E114: 516f.)

Über den Umweg des Volkstanzes kann Hanna deutlich machen, dass sie die vielseitigen Formen des Tanzes als menschliches und lebensverbindendes Element empfindet. Durch das Realisieren verschiedener Tanzgenres, sei es im Volkstanz, in der Kontaktimprovisation, im zeitgenössischen Tanz, Break Dance etc., können Menschen ein aktives Miteinander erleben. Für sie bedeuten Bewegung und Tanz aber auch, in einen energetischen Zustand versetzt zu werden. Sie favorisiert weniger das Erreichen einer tanztechnischen Bewegungskomplexion. Wenn sie sich neuen, unbekannteren Tanzformen widmet, dann mit dem Motiv, diese erlernen zu wollen. Die Techniken und Regeln der neu erlernten Tanzstile subsumiert sie dann später in ihr eigenes Bewegungsvokabular und verbindet diese mit improvisatorischen Formen.

4.2.5 Körperkonzept: Ganzheitliche Körpergeschichten

Das Körperkonzept von Hanna lässt sich über drei Perspektiven darstellen:

1. Bewegung als ein ganzheitlicher Vollzug
2. Bewegung als ein In-Verbindung-bringendes Medium
3. Kontaktimprovisation: ein Bewegungsstil mit Fluss und Harmonie

Die drei Interpretationsperspektiven werden nacheinander vorgestellt. Die Reihenfolge der Darstellung bildet zugleich eine hierarchische Struktur ab. Die erste Perspektive, und unterste Ebene im Aufbau von Hanna`s Körperkonzept bildet ihre elementare Auffassung von Bewegung. Auf dieser Auffassung aufbauend definiert sie Bewegung als ein verbindendes Element. Die Verbindung kann Hanna weit entfalten und einen Zugang zu ihrem gestalterischen Tätigsein herstellen. Die Verbindung spiegelt sich in Hanna`s kompositorischem Arbeiten als Exploration einer körperlich fundierten Artikulationsform wider. Als dritte Ebene (und Perspektive) stellt sich die Realisierung ihrer körperlichen und gestalterischen Auffassung in einer konkreten Tanzform dar. In dieser Reihenfolge soll nun das Körperkonzept von Hanna vorgestellt werden.

1. Bewegung als ein ganzheitlicher Vollzug

Hanna begreift Bewegung und Tanz als einen elementaren und ganzheitlichen Teil im Leben eines jeden Menschen. In das ganzheitliche Verständnis integriert sie die Existenz von Körper und Geist als zwei Teile einer Ganzheit. Der Körper ist ein sich bewegender Körper, der sich aus einer Materialität begründet. Er ist für sie grundsätzlich an einen Bewegungsmodus gebunden und stellt damit zugleich den philosophischen Kontext des In-Bewegung-sein eines Menschen dar. Diese Auffassung spiegelt sich in ihrem Sprachgebrauch wider. Der Sprachmodus zeichnet sich durch die Annahme einer körperlich fundierten Existenz des Menschen in der Welt aus und prägt damit ihr Denken, Handeln und Kommunizieren. Sie ist sich dieses Umstandes bewusst und bezeichnet es als ein markantes Merkmal ihrer Persönlichkeit wie auch ihrer Arbeitsweise.

„Und dadurch, dass ich physisch herangehe und physisch denke sozusagen, ergeben sich dann immer gute Bilder.“ (EI14: 560ff.)

Für die Bezeichnung der Materialität verwendet Hanna den Begriff *Physis*. Die Verwendung dieses Begriffes führt zunächst zu der Annahme, dass es sich um einen naturwissenschaftlichen Terminus handelt. *Physis* als der anatomische und physiologische Anteil des Körpers im medizinischen Sprachgebrauch. In dieser Annahme situiert Hanna auch ihr Verständnis von einer physischen Körperlichkeit des Menschen durch die Existenz von Sehnen, Muskeln und Organen. Allerdings vollzieht sie eine direkte Verbindung zum leiblich-emotionalen Bereich des Körpers, quasi als körperlich manifestierte fühlende menschliche Existenz.

„Also ich hab dann bei Jens Johansen ne Ausbildung [Anm.: in Body Mind Centering²⁴] in Berlin gemacht. Ja, das hat mich immer interessiert, was meine Muskeln, meine Zellen, meine Organe, also das, was so abstrakt klang, wirklich in die Praxis zu bringen. Wenn ich die berühre, was passiert dann? Diese inneren Zustände ins Äußere gehen, in das Gestalten.“ (EI14: 52ff.)

Hanna diagnostiziert die physische Ausstattung des Körpers nicht als Materialität. Sie vertritt die Auffassung, dass die anatomische und physiologische Beschaffenheit zum Inneren des menschlichen Körpers gehören und damit zum Menschen selbst. Sie verwendet dafür auch den Begriff *„Körpergeschichten“* (EI14: 50). Von dieser inneren Ebene und seiner physiologisch erklärbaren Aktivität erfährt der Mensch eine Beeinflussung auf emotionaler Ebene.

²⁴Body Mind Centering ist eine Bewegungsform mit therapeutischem Ansatz.

Die Aktivität, die durch eine Beweglichkeit und Veränderungen des biologisch-physikalischen Zustandes erzeugt wird, wird vom Individuum als eine körperliche und leibliche Bewegung und Lebendigkeit wahrgenommen. Sie wird gefühlt. Und als solche erzeugt sie eine Beeinflussung des Menschen auf der mental-psychischen Ebene, die von der körperlich-leiblich-physischen Ebene ausgeht. Ein Hypertonus wird so beispielsweise als erhöhte Muskelspannung wahrgenommen und äußert sich in einem angespannten körperlichen Zustand, der sich bei langanhaltendem Zeitraum auf die Konstitution des Menschen als einen angespannt wirkenden Mitbürger überträgt.

Hanna ist sich also einer Existenz eines fühlenden Körperleibes bewusst. Sie verwendet dafür den etwas irreführenden Begriff der Physis. Tatsächlich stellt der leibliche Zugang des Menschen zur Welt aber ihr grundsätzliches Verständnis dar und bildet die basale Ebene ihres Körperkonzeptes.

„Ich finde den idealen Zuschauer, der, der - ich hatte einen - (lachen) der hat gelacht, gestöhnt, geweint, der hat sich vorgebeugt, der hat sich den Schweiß abgewischt, der war so physisch dabei, dass ich dachte, das ist mein idealer Zuschauer.“ (E114: 706ff.)²⁵

Aus ihrem ganzheitlichen Ansatz heraus erklärt sich, dass ein perfektes Beherrschen einer Tanz- oder Bewegungstechnik für sie unwichtig ist. Dies ist insofern logisch, da sie mit Fokussierung einer tanztechnischen Perfektion leibliche Vorgänge als Hindernisse ausblenden müsste. Professionelle tänzerische Arbeitsfelder, die eine tanztechnische Perfektion favorisieren, können im Bereich des Leistungssports angesiedelt und gedacht werden. Das Ziel ist das Erreichen eines hohen tänzerischen Niveaus, welches durch das Beherrschen von umfangreichen tanztechnischen, sportiven Fähigkeiten und Fertigkeiten erreicht wird. Solch ein Vorhaben impliziert das Übersteigen von körperlichen Grenzen, die häufig im Schmerzerleben präsent werden. Das Übersteigen der Grenzen kann als ein Übergehen und Ausblenden von Schmerzen begriffen werden. Für Hanna wäre ein solches Verhalten undenkbar, da es bedeuten würde, sie müsste sich selbst ‚übergehen‘ und ausblenden. Das widerspricht ihrer ganzheitlichen Auffassung von Körper und Geist als zwei Teile einer Ganzheit. Sie vertritt die Auffassung, dass sich Körper und Geist aufeinander beziehen und in diesem Sinne zusammenarbeiten. Hanna`s Auffassung kann durch ein Interviewbeispiel gerahmt werden. Sie wählt zur Detaillierung eine Gegenüberstellung mit einer ‚Perfektionistin‘ – eine Balletttänzerin –, mit der Hanna eine gemeinsame Projektarbeit verbindet.

²⁵ Hanna berichtet an dieser Stelle des Interviews von ihrem Umgang mit dem Publikum. Sie definiert den „idealen Zuschauer“ als einen leiblich wahrnehmenden und mitfühlenden Menschen.

„Also sie war auch krank dann und ich dachte, sie kann heute nicht auf die Bühne gehen. Aber so ne Disziplin hab ich selten dann noch kennen gelernt. Weil die große Uhr, der Zeiger rückte auf acht. Sie wusste 3SAT steht draußen mit den Kameras. Und die Barbara (quietscht), aufgestanden, rausgegangen und hat getanzt. Also wenn man die Verwandlung nicht gesehen hätte. Da gibt s noch mehr als den Körper. Da gibt s die Seele, das magische Sein, die ihr irgendwas einhaucht, dass sie das überwindet und dass sie dann tanzen kann. Vielleicht hat das dann auch was mit Disziplin zu tun, dass sie gewöhnt war durch das Klassische Ballett. Weil sie hatten Schmerzen. Alle vier [Anm.: Balletttänzer] glaub ich. Aber die Freude am Tanzen war irgendwie immer viel größer als der Schmerz. Und des Zusammenseins. [...] Ich nehme an, diese Mischung zwischen dieser Disziplin und der Lust des Zusammenseins und der Freude sozusagen über den Körper zu erzählen. So kann ich s mir irgendwie nur erklären. Weil sonst, wie überlistet man sich sonst, jeden Tag da, trotz Rückenweh und och im Gebälk sozusagen, so lange es eigentlich geht, da dabei zu sein? [...] Jaaa, das war eine große Leidenschaft, [...] Aber ich selbst hab nicht so en strenges Maß. Ich bin da nicht so ‚Orrr!‘ Sondern bin da so fließend. Also craniosakral. [Anm.: Begriff aus der Alternativmedizin] Also in so nem Zustand, wo ich nicht den Perfektionismus anstrebe. Sondern eher einen energetischen Zustand möchte, der stimmt.“ (EI14: 331ff.)

In Hanna`s Auffassung von einem Sich-bewegenden-Körper gibt es Beeinflussungstendenzen in zwei Richtungen: vom Leib ausgehend als Wahrnehmung auf emotional-geistiger Ebene und umgekehrt. Ein berührter Körper ist gleichzeitig ein gesehener und wahrgenommener Leib und als solcher ein erkannter Mensch. Dies unterstreicht die Kontinuität zwischen Hanna`s körperkonzeptioneller Auffassung und der Wahl der Tanztechnik. Sie startet ihre Professionalisierung mit einer Ausbildung in Body Mind Centering. Ohne die Inhalte der Ausbildung an dieser Stelle auszuführen, reicht es schon aus, den Begriff wortwörtlich zu übersetzen: Körper-Geist-Zentrierung. D.h. beide Teile, Körper und Geist, zu einer ganzheitlichen Einheit zusammenzuführen und in einer zentralen Einheit, im Körperzentrum, zu zentrieren.

2. Bewegung als ein In-Verbindung-bringendes Medium

Ein entscheidender Aspekt für Hanna – und in der Bewegungsarbeit des Body Mind Centering fest verankert – ist der Aspekt des Berührens und Berührt-werdens. Sie verwendet dafür den Begriff der *Berührungsarbeit*. (vgl. EI14: 59 ff.) Sich selbst oder andere in der Partnerarbeit zu berühren, erzeugt zum einen ein Wahrnehmen der körperleiblichen Aktivität und Lebendigkeit. Zum anderen hat das Berühren von anderen gleichzeitig etwas

Verbindendes. Es ist die Haut mit einer darunter liegenden anatomischen und physiologischen Struktur, die ich berühre und die der eigenen sehr ähnlich ist. Mit dem Verständnishintergrund eines Body Mind Centering verschiebt sich die Hemmschwelle der Berührung eines anderen. Ich erkenne ihn in mir und mich in ihm. Die Kausalität verbindet. Und gleichzeitig erzeugt sie eine Verantwortungsbereitschaft und eine Form des Mitgefühls. Eine solche Sichtachse erklärt das unverändert anhaltende große Interesse an derartigen Bewegungsangeboten (BMC, Yoga, Feldenkrais etc.), die sich an der Grenze zwischen Bewegungsstil und Therapieform einordnen lassen. Das, was eine Gesellschaft an Formen und Arenen des Miteinanders und der Begegnung nicht mehr bereitstellt, verlagert sich in den privaten Bereich als Konsumierung von Wellness-, Erholungs- und Entspannungsangeboten.

Für Hanna haben Tanz und Bewegung grundsätzlich etwas Verbindendes. Sie findet das Element ursprünglich im Medium angelegt und initiiert es ebenso in ihren Erarbeitungs- und Produktionsprozessen. Diese Auffassung wird an verschiedenen Stellen des Interviews deutlich:

„Das ist beim Volkstanz ja noch ganz stark, ja so diese Formationen, die Kreise, Linien, Tore. Dieses wirklich Verbindende. Das ist es am meisten.“ (E114: 504f.)

„Ja, das hat mich immer interessiert, was meine Muskeln, meine Zellen, meine Organe, also das, was so abstrakt klang, wirklich in die Praxis zu bringen. Wenn ich die berühre, was passiert dann? Diese inneren Zustände ins Äußere gehen, in das Gestalten. Und das hab ich mein Leben lang jetzt fortgeführt. Es war immer interessant, mit so ganz verschiedenen Menschen das dann weiter auszuprobieren. Wie mit den älteren Tänzern, die auch am Anfang gesagt haben: ‚Was soll denn das?‘.“ (E114: 53ff.)

„Und da hab ich eben das Orchester und die Sänger und die Tänzer als einen Corpus gesehen. Und habe alle 24 auf der Bühne in Bewegung gesetzt.“ (E114: 132ff.)

„Aber wir ham auch immer vorher, also bei Helèna gab s so eine Stunde Körpertraining mit allen. Und das ist eben auch so, die meinten, die spielen [Anm.: die Musiker] einfach besser. Weil sie zusammen atmen. Wir ham ganz wenig gezählt, sondern viel über Atmung. Ja, und das hat gut funktioniert. Da kommt so dieses ganzheitliche Körper, mein Ansatz sozusagen ganz gut, also viel auch mit Berührung arbeiten und miteinander sein.“ (E114: 399ff.)

3. Kontaktimprovisation: ein Bewegungsstil mit Fluss und Harmonie

Als dritte Perspektive kann die synchrone Verbindung zu einer, für Hanna markanten, Tanzform dargestellt werden. Ihre zentrale tänzerische Artikulationsform ist die Kontaktimprovisation. Man kann sie sowohl als Bewegungsweise wie auch als Tanzstil begreifen. Die Kontaktimprovisation vertritt die Philosophie, eine Form des freien Bewegens und Tanzens zu sein. Es geht um einen kommunikativen, bewegt-tänzerischen Austausch und um das Erreichen eines harmonischen und energetischen Körperzustandes. Dieser wird durch einen im-Fluss-befindlichen Körper erreicht. Die fließende Dynamik kann im übertragenen Sinne verstanden werden, da sie sowohl die optische Erscheinungsweise von Tanzbewegungen wie auch den physischen Körperzustand meint. Ihre Auffassung kann Hanna durch den Vergleich mit der harmonischen Beweglichkeit bei Babys zum Ausdruck bringen.

„Also ich würde sagen, das ist mit mein bester Lehrer gewesen. Also überhaupt wieder in so nen Urzustand zu kommen, in so ne Ur-Bewegungen, in diese Geschmeidigkeit. Also wir ham jetzt auch grad viele Babys in der Familie und ich denk: Herrlich! Diese Bewegungen. Wenn die sich drehen, vom Zentrum so leicht. Also das ist schon, die würd ich sagen, die prägen mich immer. Die Tochter von Myrthe Eddie. Weil das so ne organische Einheit bildete, die wir, also die ich im Tanz immer noch suche. Diese Leichtigkeit da drin. Diese mühelose Eleganz vielleicht auch. Ursprünglich.“ (E114: 113ff.)

„Ich hab die auch sehr beobachtet [Anm.: ihre eigenen Kinder], als die aufgewachsen sind. Grade mit dem BMC-Hintergrund [Anm.: Body Mind Centering]. Wie sich Babys bewegen. Das war für mich natürlich ganz toll.“ (E114: 216ff.)

4.2.6 Kompositorische Arbeitsweise: Eine Dramaturgie mit Vermischungsstrategien

Hanna antwortet auf die Bitte der Darstellung und Detaillierung eines beispielhaften Produktionsablaufes mit der Aussage, dass diese Prozesse verschieden sind. Sie antwortet damit im Modus aller Tanzschaffenden dieser Untersuchung. Allerdings stellt sie darauf folgend einen Produktionsablauf dar, der sich in allen Stückerarbeitungen zu wiederholen scheint. Für Hanna ist die Unterschiedlichkeit im Produktionsablauf darauf zurückzuführen, ob sie eine Auftragsarbeit für ein Theater inszeniert oder eine eigene, von ihr selbst gewählte und initiierte Produktion umsetzt. Es sind unterschiedliche Ausgangspunkte. Dem gegenüber steht ihre Arbeitsweise, die durch klare Schritte gekennzeichnet ist, die nacheinander

vollzogen werden. Als weitere Unterscheidung von Arbeitsweisen, die durch unterschiedliche Ausgangspunkte erzeugt werden, benennt Hanna die zeitliche Realisierung von Produktionen. Wenn sie am Theater arbeitet, steht ihr ein umfangreicheres Probenbudget zur Verfügung als bei Freien Produktionen. Dadurch kann sie mehr Zeit für die Erarbeitungsphase mit den Darstellern planen. Im Kompositionsprozess stellt die verfügbare Probenzeit einen wichtigen Faktor dar und entscheidet häufig über die qualitative Ausrichtung eines Tanzstückes. Nach der vorhandenen (und finanzierten) Zeit richtet sich die Anzahl und Auswahl der Darsteller/-innen. Ebenso ist die Entscheidung über den Umfang der inhaltlichen Bearbeitung abhängig von der verfügbaren Probenzeit. Hanna hat für sich Strategien entwickelt, um auf solche Situationen reagieren zu können. So erlebt sie ein geringes Probenzeitbudget nicht mehr als kompositorische Einschränkung. Die – scheinbar – unterschiedlichen Arbeitsweisen markiert sie sprachlich durch das Wort *ähnlich*. (vgl. EI14: 602) Das, was zu Produktionsbeginn als unterschiedliche Ausgangspunkte erlebt wird, gleicht Hanna durch eine kontinuierliche Arbeitsweise aus und kann dadurch die Produktionsprozesse bei eigenständigen Inszenierungen denen am Theater angleichen und ähnlich realisieren. Hanna ist der Widerspruch ihrer Aussage in der Interviewsituation nicht bewusst. Erst in der Phase der Datenanalyse wird dieser Umstand deutlich.

Nachfolgend soll die Arbeitsweise von Hanna über eine Darstellung von verschiedenen, nacheinander ablaufenden, Arbeitsphasen rekonstruiert werden.

1. Themenanlass/-motivation als Arbeitsstart

Hanna's kompositorisches Arbeiten stellt sich als ein mehrphasiger Arbeitsprozess dar. Den Produktionsanlass und Arbeitsstart bildet die Entscheidung für ein Thema, welches artikulatorisch transportiert werden soll. Man kann es als eine Themenmotivation definieren. Hanna bezeichnet die Themenmotivation und -auswahl für ein Tanzstück als zentral in ihrem kompositorischen Schaffen. Die Themenmotivation bildet den zentralen Bezug der gesamten kompositorischen Arbeit und strukturiert diese. „*Immer das Thema ist der Mittelpunkt.*“ (EI14: 155) Die Themenmotivation stellt sich letztlich als signifikant für das gesamte Artikulationsmuster dar, welchem Hanna als Eckfallpräsentation zuzuordnen ist.

2. Intuitive Themenexplikation und Arbeitsprozessstrukturierung

Nachdem die Entscheidung für eine bestimmte Themenerarbeitung getroffen worden ist, lässt sich Hanna auf dem Pfad ihrer Intuitionen zu diesem Thema, den Arbeitsprozess strukturierend, leiten. Sie führt eine Art Brainstorming und schriftliche Sammlung der ersten

intuitiven Ideen zu dem Thema durch. Sie verlässt sich in dieser Phase auf ihre spontanen Eingebungen und folgt den ‚Gedanken aus dem Bauch‘ und denen, die aus ihr selbst heraus entstehen.

„Das ist so ne, die Dramaturgie entwickelt sich mit dem Denken und was in mir ist. [...] Und dann kommen die ganzen Fachkräfte dazu. Bühnenbild, Kostüme, die wirkliche Dramaturgin und natürlich die Spieler, die es dann machen. Aber so dieses Urgebilde, ja das bildet sich in mir heraus. (lacht) Hat bis jetzt standgehalten.“ (EI14: 192ff.)

Es ist das Wahrnehmen und Herausfiltern der Möglichkeiten, über und durch den darstellenden Körper Dinge zu erzählen. Als Leitmotiv und Auswahlkriterium dient das Thema, das optimal artikuliert werden soll. Hanna sucht und forscht nach Körperaktionen und Körperartikulationsmöglichkeiten zu dem gestellten Thema.

„Ich versuche das sozusagen immer thematisch zu sehen. Crystalia [Anm.: Tanzstück zu Drogen- und Suchthematik] war Rausch, war das große Thema. Und dann: Was ist der physische Zustand? Was ist der seelische Zustand? Was muss man benennen? Wo muss man die Sprache einsetzen? Wo spricht der Körper? Grade bei Rausch ist das, den kann man ja kaum beschreiben. Wir ham dann so ne Art Kriegszustand. Weil Chrystal Meth die [Anm.: thematisierte Droge in dem Stück] versetzt den Körper in einen Krieg. Es ist Körperkrieg, was das auslöst. Und da kann man kaum drüber reden. Und deswegen explodieren dort alle sechs Leute physisch. Das ist meine Suche irgendwie. Immer das Thema ist der Mittelpunkt. Also nicht mehr der Tanz und die Form. Sondern immer mehr in den letzten zwölf Jahren steht immer das Thema im Mittelpunkt. Und was dient dem Thema am besten?“ (EI14: 146ff.)

Aufgrund ihres stark ausgeprägten leiblichen Empfindens und ihres leiblich-physischen Zugangs zur Welt, ist diese intuitive Herangehensweise markant für Hanna`s Tätigsein. Sie hat diese Form und Qualität des Arbeitens über mehrere Jahre erfolgreich entwickelt.

Weitere signifikante Merkmale in dieser Arbeitsphase sind die inhaltliche Clusterung ihrer Intuitionen und eine sich daran anschließende Entwicklung einer szenischen und dramaturgischen Struktur. Hanna verwendet dafür die Bezeichnung *Grundgerüst* (EI14: 183). An diesem Grundgerüst orientiert sich der gesamte Kompositionsprozess.

„Und die Dramaturgie, das entwickle ich meistens selbst. Also jetzt hatt ich ne tolle Dramaturgin. Aber das Grundgerüst entsteht ziemlich schnell, wenn ich das Thema hab. Es gibt so nen Moment, wo ich mich hinsetze und dann aufschreibe. Interessanterweise bleibt es meistens das. Es war jetzt auch wieder, bei Crystalia, hab ich vor anderthalb Jahren das Thema gehabt und habs irgendwie so intuitiv aufgeschrieben vom Verlauf.“ (EI14: 182ff.)

Neben dem Begriff Grundgerüst verwendet Hanna auch den Begriff der „Grundkonstellation“ (EI14: 599). Der Begriff verweist auf eine implizite Dynamik. Etwas Inhaltliches wird in einer entsprechenden Form und Reihenfolge arrangiert. Hanna wird zur Architektin und Regisseurin des Themenarrangements. Aufgrund der Wahrnehmung und aktiven Integration ihrer – körperlich motivierten – Intuitionen ist es ihr möglich, inhaltliche Konstellationen zu erschaffen, die tragfähig sind für einen szenischen und dramaturgischen Proben- und Stückaufbau.

3. Kollegialer Arbeitsprozessvollzug

Nachdem die inhaltlich-dramaturgische Grundkonstellation von Hanna skizziert ist, trifft sie sich mit Vertreter/-innen und Fachkräften anderer Kunstgenres und bespricht ein gemeinsames Stück- und Aufführungskonzept. (vgl. EI14: 192ff., 599ff.) Fast zeitgleich führt sie Auditions durch und entscheidet sich für die zu beteiligenden Darsteller/-innen. Die Auswahl der einzelnen Genres Tanz, Schauspiel, Musik (Gesang und Instrumentalisten) Rezitatoren, Bewegungsakteure etc. wird während der Entwicklung der *Grundkonstellation* getroffen.

4. Der Probenprozess

Der Probenprozess lässt sich in zwei Arbeitsschritten darstellen:

1. Vermischen der beteiligten Darstellungsgenres
2. Entwickeln eines einheitlichen Corpus

Der eigentliche Probenprozess gestaltet sich über Solo-, Gruppen- und Gesamtproben. Sie führt eine intensive Probenarbeit in den einzelnen Darstellungsgenres durch. Je nachdem wieviel Zeit ihr zur Verfügung steht, kann sie den Erforschungs- und Experimentierraum dabei enger oder weiter gestalten. Wenn sie nur eine begrenzte Probenzeit zur Verfügung hat, reagiert sie bereits in der vorhergehenden Arbeitsphase strategisch darauf. Sie schaut bei der Auswahl der Akteur/-innen sehr genau auf ihre Fähigkeiten und Fertigkeiten und entscheidet sich nur für die Besten Ihres Faches, die sie – als Choreografin der Freien Szene – bekommen kann. Mit dieser Strategie löst sie zugleich zwei Aufgaben. Zum einen kann sie durch ein Agieren mit Profis ein Erarbeitungsprodukt entwickeln, welches sich durch artikulative

Qualität auszeichnet und als solches wahr- und ernstgenommen wird. Es empfiehlt sich damit quasi selbst für nachfolgende Produktionsförderungen, sowohl als Projektfinanzierung wie auch als Tourneebeitrag. Zum anderen kann Hanna aber auch durch ein ‚Proben auf Profiniveau‘ mit weniger Zeit auskommen. Allen am Prozess Beteiligten sind die Spielregeln bekannt und es wird von Anbeginn eine eigenverantwortliche und effiziente Erarbeitungsstrategie verfolgt.

4.1 Vermischen der beteiligten Darstellungsgenres

Hanna überführt ihr Körperverständnis in einen gestalterischen Artikulationsvollzug. Sie verfolgt die Strategie, „*innere Zustände, ins Äußere [...], in das Gestalten*“ zu bringen. (vgl. EI14: 56) Mit dieser Denk- und Arbeitsweise ermöglicht sie Darsteller/-innen anderer Genres einen – oft erstmaligen – Zugang zum Bewegungsmedium. Die grundlegende Dynamik in dieser Arbeitsphase stellt die Strategie des *Vermischens* dar. Hanna verwendet den Begriff an mehreren Stellen im Interview. (vgl. EI14: 389; 526) Sie führt ihn in der sprachlichen Form einer Selbstattribution ein. Die Integration dieser Sprachfigur macht deutlich, dass es sich bei der Arbeitsmethode des *Vermischens* nicht um ein von außen angelerntes oder abgeschautes Instrumentarium handelt, sondern als Selbstäußerungsform der Choreografin in Erscheinung tritt. Indem Hanna sagt, dass dieses Vermischen eigentlich charakteristisch für sie ist (vgl. EI14: 388ff.), lässt sie auch Rückschlüsse auf ihre Persönlichkeit zu. Am Ende des Interviews bilanziert sie sogar, dass es ihr gelungen ist, einem Beruf als Profession und Berufung nachgehen zu können, in welchem sie für sich Strukturen, Methoden und Arbeitsweisen entwickelt hat, die elementar durch ihre Einstellungen und ihre Persönlichkeit gestaltet wurden und diese heute repräsentieren. Sie kann sich mit allen Arbeiten (Tanzstücken) identifizieren und sie sind Ausdruck von Hanna`s Persönlichkeit.

„Ähm, eigentlich genau diese Mischung, die mich glaube ich ausmacht. Diese verschiedenen, also dieses Sprudelnde, Wirbelnde, nicht Eindeutige, sondern Vielfältige. Also nich, also ich mag nie in Genren denken und das auch so weitergeben.“ (EI14: 838ff.)

„Also schon immer versuch ich eben, eben nicht nur beim Tanz, sondern eben auch schon da, das zu mischen. Das ist eigentlich, würd ich sagen, mit das Haupt-charakteristikum. Nachdem ich Tanzepochen gemacht hab, ist es voll in diese Richtung gegangen, diese Interaktion zwischen Tänzern, Musikern, Schauspielern. Ich würde sagen, das ist so mein Spezifisches. Also Leute, die eigentlich nicht so zusammenkommen würden, wie die Crumber oder die Break Dancer und die Hip Hoper mit so nem ganz straff organisierten Barockensemble.“ (EI14: 388ff.)

Hanna`s Methode des Vermischens spiegelt ihre Tanzphilosophie wider und lässt eine Kontinuität zwischen der Ansicht des Mischens in Produktionen und ihrem Verständnis eines vielfältigen Tanzmediums erkennen. Um die Vielfalt innerhalb eines einzigen Mediums, des Tanzes, zu erreichen, mischt sie auch hier verschiedene Stilistiken und Formen. Ihre favorisierten Bewegungsformen sind bodennahe Tanzarten wie Break Dance, Hip Hop, Kontaktimprovisation und Zeitgenössischer Tanz. Die Auswahl der Stilistiken ist durch Hanna`s Körperverständnis kontaminiert.

Hanna integriert und mischt verschiedene Kunstgenres, um die Mitteilungsgelände des Erarbeitungs- und Produktionsthemas optimal und so eindrücklich wie möglich mitteilen zu können. Die Basis des Vermischens stellt die Etablierung von genuin gemeinsamen physischen Mitteilungsgeländen dar. Das Körperliche wird sozusagen zum alle Medien Verbindenden. Und auch hier verzahnt sich bereits die Strategie des Vermischens mit dem nächsten Arbeitsschritt.

4.2 Entwickeln eines einheitlichen Corpus

Hanna entwickelt auf der Basis des Vermischens einen Corpus aus allen Darsteller/-innen und Genres. Zum einen führt sie das „*physisch*“ Verbindende (EI14: 149ff.) als Artikulationsform ein, um den themenmotivierten Körperbezug darzustellen und „*Körpergeschichten*“ (EI14: 50) erzählen zu können. Zum anderen etabliert sie das *physisch Verbindende* als Erarbeitungsweise, um einen geschlossenen Stückcorpus zu entwickeln. Dafür initiiert sie ein gemeinsames Training mit allen Darsteller/-innen und integriert in dieses zentrale Anteile aus dem Body Mind Centering, der Kontaktimprovisation und dem Zeitgenössischen Tanz.

„Wir ham dann auch immer Training für alle gemacht. Also crumben oder Break Dance. (lachen) (unv.) Also ne und da immer wieder so zu gucken, was geht denn da? Sich selber zu überlisten und n bisschen das auch ausprobieren. Die (Musiker) ham dann einfach immer nur gestaunt, was die Jungs gemacht ham. Man staunt so und so. Aber wenn du das einmal selber ausprobiert hast, staunt man noch mehr. Aber wir ham auch immer vorher, also bei Helèna gab s so eine Stunde Körpertraining mit allen. Und das ist eben auch so, die meinten, die spielen einfach besser. Weil sie zusammen atmen. Wir ham ganz wenig gezählt, sondern viel über Atmung. Ja, und das hat gut funktioniert. Da kommt so dieses ganzheitliche Körper-/, mein Ansatz sozusagen ganz gut, also viel auch mit Berührung arbeiten und miteinander sein.“ (EI14: 394ff.)

„Also ich will jetzt auch mit Schauspielern arbeiten. Hab jetzt Musiker choreografiert. Ein Orchester choreografiert. Sänger choreografiert. Also eigentlich immer so Brüche oder nicht Brüche, sondern versucht, Menschen, die sonst eher mit nem Instrument auf der Bühne, äh die kommen auf die Bühne und spielen das Instrument. Sondern, was können die noch mit ihrem Körper machen? Also nicht mehr diese Trennlinien zu ziehen. Und hab jetzt zwei Opern gemacht, für Friedrich Händel. Und da hab ich eben das Orchester und die Sänger und die Tänzer als einen Corpus gesehen. Und habe alle 24 auf der Bühne in Bewegung gesetzt. In manchen Szenen. In manchen Szenen geht es separiert. Aber versucht eigentlich, bei Helèna, ein körperliches, sehr physisches Gebet, wo alle so mit dem Rücken zum Publikum stehen und eine Gesamtstruktur zu finden, die allen gerecht wird.“ (E114: 126ff.)

Wenn Hanna berichtet, wie sie ihre Stücke gestaltet, fällt auf, dass sie dabei Grenzen überschreitet und Brüche herbeiführt. Warum sie das tut, folgt einer inneren Logik und macht Sinn. Die Sinnhaftigkeit kann sie auch Dritten gegenüber, möglichen finanziellen Förderern oder Theaterintendanten, vertreten. Dadurch hat sie sich über viele Jahre im Berufsfeld der Freien Tanzszene etabliert und ihren eigenen Stil entwickelt. Als Alleinstellungsmerkmal und choreografische Handschrift kann das thematische Arbeiten, gekoppelt an eine Transformation in physische Artikulationsformen und *Körpergeschichten*, markiert werden.

Abschließend kann man feststellen, dass sich Hanna`s Arbeitsweise über mehrere, nacheinander vollzogene, Arbeitsschritte darstellt. Es ist ein Arbeiten in einem Schritt-für-Schritt-Verfahren. Für den Zuschauer wird die schrittweise Vorgehensweise nicht mehr ersichtlich. Er kann in einer Aufführung Tanzstücke wahrnehmen, die über eine Themenbearbeitung eine Botschaft vermitteln wollen. Der Thementransport wird vorrangig über körperliche Darstellungsform, in die auch andere Genres eingebunden werden, vollzogen. Die einheitliche Stückgestalt der verschiedenen Genres entsteht aufgrund der gewählten Körperartikulativität.

4.3 Fallporträt Kordula: *„ Tanz und Bewegung und Körper [ist] für mich ein Mittel, die Welt, mich und andere Menschen auch zu verstehen.“* (EI11: 903ff.)

4.3.1 Expertenzugang und Kontextwissen

Das Interview mit Kordula wird als dritter Eckfall der Untersuchung vorgestellt. Kordula ist zum Zeitpunkt der Interviewerhebung 51 Jahre alt. Sie ist verheiratet und hat ein Kind. Kordula hat ein Studium zur Diplom-Tanzpädagogin absolviert. Sie ist in diesem Arbeitsbereich freiberuflich tätig. Darüber hinaus ist sie als Tänzerin und Choreografin aktiv. Die Akteurin ist der Forscherin bereits aus der Fachöffentlichkeit bekannt. Sie wurde vor allem durch ihre choreografischen und pädagogisch motivierten Tanzprojekte wahrgenommen. Durch die Recherche wurde deutlich, dass Kordula auch als Tänzerin aktiv ist. Die Kombination aus Tänzerdasein und choreografischem Schaffen hat sich in zuvor geführten Interviews als sehr ergiebig erwiesen. Die Aussagen der Akteur/-innen zeichneten sich durch vielfältige, komplexe Informationen aus. Vor diesem Erfahrungshintergrund ist die Entscheidung zur Interviewanfrage an Kordula getroffen worden.

Die Kontaktaufnahme erfolgte per E-Mail. Kordula signalisierte ein grundsätzliches Interesse und verabredete einen Telefontermin, um Genaueres über das Forschungsanliegen wie auch den Interviewablauf zu erfahren. Während des Telefonats wurde der Termin abgestimmt. Dieser wurde für mehrere Wochen im Voraus vereinbart, da sie zum Zeitpunkt der Anfrage in mehrere Arbeitsprojekte involviert war und diese erst beenden wollte. Sie sagte, dass sie im Moment für ein solches Interview nicht die entsprechende Aufmerksamkeit einräumen könnte. Für den Termin schlug sie einen halben Tag vor. Ebenso bot sie an, als Einstimmung auf das Interview, Videomaterial von ihren Tanzstücken zur Verfügung zu stellen. Während des Telefonats ergab sich ein Gesprächsraum, in welchem Kordula kurz von ihrer choreografischen Arbeit berichtete und die Gründe benannte, warum sie fast ausschließlich solistische Arbeiten für sich selbst kreiert. Insgesamt hinterließ sie, durch die Vorgehensweise und Kommunikationsart bei der Forschungszusage, einen äußerst professionellen Eindruck. Sie wirkte klar strukturiert und artikuliert sich in konkreten und verbindlichen Aussagen. Professionell wirkte sie vor allem durch den Umstand, dass sie sich Zeit nahm, Projektinformationen einzuholen und einen passenden Zeitpunkt für den Interviewtermin zu finden. Das Interview erhielt von ihr viel Raum und wurde nicht zwischen andere

Verpflichtungen dazwischen geschoben. Ihre professionelle Art ist darauf zurückzuführen, dass sie sich zum einen sehr gut kennt und zum anderen weiß, unter welchen Bedingungen gute (Arbeits-)Ergebnisse von ihr zugesichert werden können.

Zwei Monate später findet das Interview statt. Es wird in ihrem Arbeitsbüro geführt. Nach einem kurzen Vorgespräch über die Anreise starten wir das Interview. So, wie Kordula dem Termin viel Zeit eingeräumt hat, nimmt sie sich auch ausreichend Zeit und Raum zur Beantwortung der Fragen. Für sie scheint es absolut logisch und naheliegend, dass ein Interview, welches sich zentral für ihre Kompositionsweise interessiert, mit der Frage zu ihrer tänzerischen Entwicklung eröffnet wird. Das Interview mit Kordula ist geradezu ein Paradebeispiel für das Auslösen von Narrationsschleifen und ein Hineinerzählen und Vertiefen von Experten in ihre biografischen und beruflichen Sinnhorizonte. So habe ich scheinbar nichts zu tun, außer aufmerksam zuhören zu dürfen. Wenn sich Pausen ergeben, in denen ich einhaken möchte, eröffnet Kordula bereits ein nächstes Erzählsegment. Die von Schütze benannten drei „Zugzwänge des Erzählens“ – der Drang eine Erzählgestalt zu schließen, zu kondensieren und zu detaillieren – ist bei Kordula besonders ausgeprägt. (vgl. Kleemann/Krähnke/Matuschek 2013: 66ff.) Den ersten Interviewabschnitt beantwortet sie fast ausschließlich in ihrer Rolle als Tanzpädagogin. Dies ist sicher darauf zurückzuführen, dass sie in dieser Rolle von der Öffentlichkeit wahrgenommen und angesprochen wird. Zum Ende des Interviews ergibt sich noch ein Nachgespräch, welches als kollegialer Erfahrungsaustausch über das Berufsfeld und im Interview benannte Details abläuft.

Kordula antwortet sehr ausführlich auf die verschiedenen Fragen des Interviewleitfadens. Sie nimmt sich Zeit und überlegt lange, bevor sie antwortet. Sie scheint ein genaues Antworten abzuwägen. Auffällig ist ihr intensiver Körpereinsatz beim Erzählen. Er wirkt unterstützend und wie eine zweite Artikulationsebene. Sie rutscht auf ihrem Stuhl hin und her, dehnt sich oder stützt sich seitlich an der Wand ab. Vor allem emotionale Aussagen scheinen ihr im Moment des Aussprechens noch einmal durch ‚Mark und Bein‘ zu gehen. Aufgrund dieser zweifachen Artikulativität erhalten ihre Aussagen ein hohes Maß an Authentizität. Es macht Spaß, ihr beim Erzählen zuzuhören und zuzuschauen. Ihre Stimme hat einen weichen und ruhigen Tonfall, gewürzt mit dem regionalen Akzent, wodurch sich beim Zuhören so mancher Schmunzler ergibt. Sie ist ein sympathisch wirkender Mensch.

Am Ende des Interviews bedankt sich Kordula für die Möglichkeit, so ausgiebig über ihre Arbeit hat sprechen und reflektieren zu können. Sie hat das Gespräch als sehr angenehm erlebt.

Sie bekundet auch ein prinzipielles Interesse an einer (tanz-)wissenschaftlichen Arbeit ihrerseits und würde sich diesen Tätigkeitsraum – bei fortschreitendem Alter mit einhergehender Abnahme der eigenen Tanzaktivität – gern eröffnen. Allerdings sieht sie für sich Probleme im Umgang mit der Schriftsprache und diagnostiziert sich eher als Praktikerin. Das Interview hat eine Dauer von zwei Stunden und vierundvierzig Minuten. Mit Vor- und Nachgespräch verabschieden wir uns nach mehr als vier Stunden voneinander.

4.3.2 Berufsbiografischer Weg: Eine Professionsnotwendigkeit etabliert sich

Kordula beschreibt sich als ein Kind, was sich sehr gerne bewegt hat. Es war für sie ein Drang und eine Notwendigkeit in Bewegung zu sein und bereitete ihr gleichzeitig viel Freude und Genuss. Ihren Zugang zum Tanzen bezeichnet sie als *Herzenswunsch*. (vgl. EI11: 6) „*Es gab eigentlich gar keine andere Möglichkeit.*“ (EI11: 7) Mit dem Begriff des Herzenswunsches führt sie eine metaphorische Sprachgestalt ein, die zum Ausdruck bringt, dass Tanzen die Sache ist, die ihr am Herzen liegt und aus einem intrinsischen Bedürfnis erwächst. Beim Versuch der Detaillierung bindet sie die Aussage an eine Notwendigkeit (vgl. EI11: 7) und konturiert dies an Beispielen. Kordula eröffnet das Erzählsegment ihrer berufsbiografischen Entwicklung mit der Etablierung einer grundlegenden Gestalt, welche der Tanz für sie darstellt. Sie exploriert auf diese Art und Weise ihren ursprünglichen und individuellen Zugang zum Tanz, da alle benannten Erlebnisse in ihrer Kindheit angesiedelt sind und außerhalb von Ausbildungszusammenhängen benannt werden. „*Bewegen war einfach ein schönes Gefühl.*“ (EI11: 21), was sie von innen, *voller Inbrunst* (vgl. EI11: 20) erfüllte. In ihr war Tanz und sie bestand aus Tanz. Von daher ist es eine logische Schlussfolgerung, dass Kordula frühzeitig, bereits im Grundschulalter, den Wunsch Tänzerin werden zu wollen, entwickelt. Es ist der scheinbar naive Wunsch, wie er in dem Alter bei vielen Mädchen exploriert wird. Da sich bei Kordula der Wunsch aus einer elementaren Notwendigkeit ergibt, bildet er ein Fundament, auf dem sie ihren berufsbiografischen Werdegang aufbaut. Neben der Markierung des bewegungsaktiven Kindes benennt Kordula die Eigenschaft des *Denkens in Bewegungen* (vgl. EI11: 11f.), welche ihr als leibliche Fähigkeit gegeben ist. Die Fähigkeit steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit einem weiteren Medium: der Musik. Beide Medien stellen für Kordula seit ihrer Kindheit elementar notwendige Artikulationsformen dar. Sie erlebt die Musik in unmittelbarer Nähe zur Bewegung und als Auslöser für das

Wahrnehmen von bewegten Bildern mit verschiedenen Inhalten. Durch die Musik wird sie scheinbar in eine andere Wahrnehmungssphäre, in eine andere Welt – eine Traumwelt – versetzt.

„Und ich kann mich erinnern, dass ich ganz früh zu Musik das Gefühl hatte, ich sehe bewegte Bilder. Ich seh irgendwie Farben. Oder ich sehe Leute, die sich bewegen oder so:/ Ja, so bewegte Szenen irgendwie hatt ich vor Augen. Das war immer n ganz tolles:/ Hatte immer so was sehr Entspannendes irgendwie. Und was Ergreifendes.“ (E111: 10ff.)

Ihre musikalische und rhythmisch-tänzerische Begabung werden bereits in der Kindheit von geschulten Pädagog/-innen erkannt. Sie besucht während ihrer Grundschulzeit die musikalische Früherziehung in der städtischen Musikschule. Der Unterricht wird von einer älteren Tänzerin durchgeführt. Sie erkennt Kordulas musikalisches und tänzerisches Talent und empfiehlt den Eltern, durch Tanz- und Instrumentalunterricht die Begabung ihrer Tochter zu fördern. Aufgrund wirtschaftlicher Nöte muss sich Kordula aber für eine Sache entscheiden und so startet sie mit ihrer tänzerischen Ausbildung. Heute ärgert sie sich, dass sie kein Instrument spielen kann.

Die Begabung für die Musik scheint in der Familie zu liegen und Kordula von ihrer Mutter geerbt zu haben. Sie beschreibt ihre Mutter als eine hervorragende Sängerin. Allerdings wird die Gesangsbegabung der Mutter zum Maßstab und scheint unerreichbar für Kordula. Dies führt dazu, dass sie sich von ihrem zweiten Berufswunsch, Sängerin werden zu wollen, frühzeitig verabschiedet, da dieses Feld bereits auf hohem Niveau durch die Mutter repräsentiert ist.

*„So da hatt ich sofort so n, ja, es musste irgendwie sein! Was willst du werden? Sängerin und Tänzerin! Bums! Das war irgendwie so von dem an, wo man Kinder fragt: Was möchtest du denn später mal werden? Ne so Grundschulalter, war das irgendwie klar. Ähm. (..) Das Singen ist dann irgendwie so weggefallen und war, glaub ich, en bisschen auch besetzt durch meine Mutter, die ne ganz tolle Stimme hatte. Aber deren Eltern ne Ausbildung nicht erlaubt haben. (..) Ähm (...) also man hörte sie so, wenn ich mich daran erinner, in der Kirche, und es wurde gesungen, dann hörte ich meine Mutter sofort. Also es war ne ganz tolle Stimme. **Das war dann irgendwie, ja so auch besetzt. Ne? Der Bereich war besetzt. Da musste dann irgendwas anderes passieren.**“ (E111: 20ff.)*

Möglicherweise hat Kordula aufgrund der familiären Befangenheit der Wahrnehmung ihrer eigenen Stimme nicht genügend Aufmerksamkeit eingeräumt, wodurch sich ein heute ambivalentes Verhältnis zu ihrer Stimme, wie sie sagt, erklärt. In späteren

Interviewabschnitten benennt Kordula mehrfach ihre Panik, wenn sie berufsbedingt vor einer größeren Menschenmenge, wie einem Publikum oder Tagungsteilnehmern, sprechen muss.

Am Erlebnis der musikalischen Früherziehung konturiert Kordula noch ein weiteres wichtiges Artikulationsmerkmal, das sie direkt mit dem Tanz verbindet.

„Und dann gabs, weiß ich, in E-Stadt damals eine ehemalige Tänzerin, die dann so etwas wie Rhythmik anbot. [...] Und diese Frau hat mich total fasziniert. Weil es war eben eine ehemalige Tänzerin. Und die hatte so ganz weiße Hände mit so blauen Adern. Und da drin war eine Qualität in ihren Händen, wo ich immer schon so ‚Ahhhh!‘ Ne? Völlig fasziniert drauf starrte.“ (EI11: 32ff.)

Kordula benennt in diesem Erzählsegment den Aspekt der Qualität, den sie als Artikulationsmerkmal in Bewegungen und im Tanz erfährt. Menschliche Bewegungen können durch eine Bewegungsqualität verkörpert und zum Ausdruck gebracht werden. Sie begreift den Tanz nicht nur als sportives Element, sondern intergiert für sich einen Gestaltungsaspekt, der sich als qualitative Erscheinung darstellt. Im Grunde benennt Kordula diesen Aspekt schon anhand der Darstellung der *bewegten Traumwelten* (EI11: 11ff.). Der Tanz hat eine Qualität, die sich einmal als artikulative Bewegungsqualität mitteilt und zum Zweiten die Integration von weiteren Wahrnehmungs- und Erfahrungsebenen begreift. Der Tanz steht in Verbindung zu etwas anderem, außerhalb seiner selbst Liegendem.

Kordula entscheidet sich für das Tanzen und beginnt mit der fünften Klasse mit Ballettunterricht. Bis dahin besucht sie die musikalische Früherziehung in der Musikschule, wo sowohl ihre musikalischen wie tänzerischen Talente gefördert werden. Das Balletttraining beendet sie mit Einsetzen der Pubertät, weil ihr im Jugendalter die Motivation dafür fehlt. Das Training ist ihr aufgrund der geordneten Klassischen Methodik und Übungsdidaktik zu eintönig und vermittelt Langeweile.

„Und dann bin ich, glaub ich, ganz tapfer ins Ballett gegangen. Und fand das ganz toll. Bis ich in die Pubertät kam. Und in der Pubertät fand ich das dann nicht mehr so cool. Bzw. fand ich dann diese immer gleichen Übungen im Klassischen Ballett langweilig.“ (EI11: 62ff.)

In diesem Erzählsegment kommt zum Ausdruck, dass das Klassischtraining Kordula's Lebensgefühl während ihrer Pubertät nicht entspricht und sie sich in diesem wechselhaften Alter, mit all seinen Sorgen und Nöten, in dieser Stilik nicht wiederfinden kann. Da das Tanzen aber eine elementare Notwendigkeit in ihrem Leben darstellt, hört sie nicht einfach

auf zu tanzen. Sie wechselt also lediglich die Stilistik und probiert sich über die Teilnahme an verschiedenen Kursen u.a. in Jazztanz, Modern Dance und Pantomime aus. Auffällig ist, dass sich das Wahrnehmen von verschiedenen Tanzkursen wie eine Suchbewegung darstellt. Gegenüber der Ausübung des Balletthobbys, was als kontinuierliche Trainingsteilnahme in der Tanzabteilung der Musikschule bei einer Tanzpädagogin realisiert wird, besucht sie die Tanzkurse an einer Institution in der Freien Kulturszene. Sie kann sich dort individuell ausprobieren und ausleben. Die Bindung an den jeweiligen Kursleiter ist nicht stark, so dass sie auch unproblematisch von einem Kurs zum nächsten wechseln kann. Das Angebot an der Tanzinstitution ist groß und geprägt von neuen, innovativen und durch den Zeitgeist geprägten Angeboten. Kordula fühlt sich dort wohl. Die Dynamik und Vorgehensweise der Freizeitgestaltung entsprechen ihrer Stimmung während ihrer Pubertät.

„Und hab mich dann aber in der Bude e.V., heute Theaterfabrik, aus einem besetzten Haus hervorgegangen. Die so was ganz anderes machten. Mit Kursen und Modernem Tanz. Und da hatt ich dann total Feuer gefangen. Und bin dann da in verschiedene Kurse gegangen.“ (EI11: 65ff.)

Ebenso in dieser Zeit sieht sie zum ersten Mal Tanztheateraufführungen von Pina Bausch und Reinhild Hoffmann, die ihren weiteren Lebensweg entscheidend prägen werden. Sie bezeichnet die Erfahrung an späterer Stelle im Interview als das Infiziert-werden mit dem Tanztheatervirus. (vgl. EI11: 649ff.)

Im Alter von ca. sechzehn Jahren setzt sich Kordula, aufgrund des bevorstehenden Schulabschlusses und einer anschließenden Berufsausbildung, noch einmal intensiv mit dem Berufswunsch, Tänzerin werden zu wollen, auseinander. Ihr wird bewusst, dass sie für eine professionelle Berufsausbildung die klassische Tanztechnik zwingend benötigt. So nimmt sie im Alter von siebzehn Jahren wieder intensiv Ballettunterricht mit dem Ziel, sich auf die Aufnahmeprüfungen an Tanzhochschulen vorzubereiten. Ebenfalls in dieser Zeit trifft sie die Entscheidung, weiter das Gymnasium zu besuchen und mit dem Erreichen der Hochschulreife zu beenden. Dafür benennt Kordula zwei Gründe. Zum einen möchte sie sich durch das Ablegen des Abiturs Studienoptionen offenhalten, falls sie ihre Berufswahl perspektivisch noch ändern muss. Und zum anderen möchte sie noch die gemeinsame Schulzeit mit ihrem Freundeskreis am Gymnasium verbringen. In der Oberstufe belegt sie als viertes Abiturfach Sport mit Schwerpunkt Tanz und legt sozusagen ein ‚Tanz-Abi‘ ab. Sie nimmt ab der 11. Klasse am Förderkurs teil und lernt in diesem Rahmen zum ersten Mal den Elementaren Tanz kennen.

Kordula absolviert mehrere Aufnahmeprüfungen an Tanzhochschulen in Deutschland. Allerdings wird sie mehrfach abgelehnt mit dem Hinweis, dass sie im Alter von nunmehr neunzehn Jahren für ein Studium zur Berufstänzerin zu alt sei. Die Ablehnungen stoßen bei ihr auf Unverständnis. Da sie den Wunsch, Tänzerin zu werden, seit frühester Kindheit hegt und vor allem während ihrer Jugend mit Effizienz, Hingabe und Opferbereitschaft realisiert, ist es für sie nicht nachvollziehbar, dass dies nicht erkannt wird und in dem Bestehen der Aufnahmeprüfungen mündet. Allerdings verkennt sie in dem Alter, dass die Ausbildungsinstitutionen Prüfungsparameter und -schwerpunkte festlegen, die sich nicht mit ihren decken. Zu ihrer Ausbildungszeit, Ende der 80er Jahre, folgten die Tanzhochschulen noch einem streng klassisch-akademischen Kodex. Der klassisch-akademische Balletttanz stand im Zentrum der Ausbildungen und die curricular angelegten Schwerpunkte sahen die Etablierung eines hochprofessionellen tanztechnischen Bewegungskodes vor. Vor diesem Hintergrund lag auch der Schwerpunkt bei den Aufnahmeprüfungen auf der Sichtung der körperlich-physischen Kompetenzen und Fertigkeiten. Die zukünftige Tanzstudentin sollte vor allem körperlich flexibel, dehnbar und beweglich sein, über eine optimale Weite in der Außenrotation der Hüftgelenke verfügen und einen ausgesprochen hohen, dehnbaren Fußspann besitzen. Nach diesen Kriterien erfolgt auch Kordula's Sichtung an den Tanzhochschulen, die konträr zu ihren eigenen Schwerpunkten lagen.

„Und war auch völlig entsetzt nach der ersten Aufnahmeprüfung, dass die mich nicht genommen haben. Total schockiert. Geradezu paralyziert. Weil ich, das kann ich doch gar nicht verstehen. ‚Was sie verpassen! Mensch!‘ (lacht) Aber auch ganz verletzt darüber, dass die das nicht erkannt haben, wie inbrünstig ich da dran war. Und fleißig sein wollte. Und alles geben.“ (EIII: 93ff.)

Nach mehreren Absagen entschließt sich Kordula zu einer Eignungsprüfung für Tanzpädagogik an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover und besteht diese erfolgreich. Das Studium der Tanzpädagogik ist zwar ein Kompromiss, stellt aber für Kordula die Möglichkeit dar, ihrem Berufswunsch in abgeänderter Form nachgehen zu können.

Das Studium in Hannover beschreibt sie als verschult und veraltet. Sie fühlt sich dort nicht wohl und auch nicht gut aufgehoben. Sie erlebt ein Lehrsystem, welches den Studierenden ausschließlich auf seine Defizite, gemessen an einem körperlichen und tanztechnisch-codiertem Ideal, reduziert. Ihr fehlen Motivation und Kooperationsbereitschaft vonseiten des Lehrkörpers. Aufgrund ihrer probierintensiven Jugendjahre in der Kulturszene kannte sie bereits verschiedene moderne und zeitgenössische Tanzformen, was dazu geführt hat, dass

sich ihr (Tanz-)Horizont um ein Verständnis von Bewegungsqualität, welche vor allem die tanzende Person integriert, erweitert hatte. Möglicherweise hätte eine stärkere Präsenz von modernen und zeitgenössischen Stilikonen (mit Etablierung der Werte und Normen) ihre Einstellung zum Studium positiv verändert. Doch so erlebt sie die Tanzausbildung als Drama, welches sie schwerfällig durchläuft.

„Und dann hat es bei einer Schule geklappt. Mit der war ich dann nicht so sehr zufrieden. Ich musste mich für Tanzpädagogik einschreiben, [...].“ (EIII: 105ff.)

„Dann hab da die Aufnahmeprüfung gemacht, hat auch geklappt. Und bin dann da irgendwie, ne das hat mir schon auch ne gute Grundlage gegeben. Aber ich hab dann ein Auslandssemester in London gemacht. Im fünften Semester. Und hatte damals auch nicht vor zurückzukommen. Es war aber dann in London einfach so: ich war an einer sehr sehr sehr sehr guten Schule in London. Und dieses halbe Jahr hat mich gerettet, glaub ich, für meinen Abschluss in Hannover.“ (EIII: 110ff.)

Die Lösung scheint ein Auslandssemester in London. Sie bewirbt sich an der Central School of Ballet und erhält für ein Trimester ein Stipendium. Da die Ausbildungsinstitutionen in England Studiengebühren erheben, ist ihr ein Aufenthalt über ein weiteres Trimester hinaus finanziell nicht möglich. Dennoch reicht diese Zeit aus, um bei ihr prägende Spuren für ihren gesamten weiteren Berufsweg zu hinterlassen. Sie lernt verschiedene Lehrpersönlichkeiten wie auch verschiedene Unterrichtssysteme kennen. Außerdem nutzt sie das vielfältige kulturelle Angebot und schaut sich viele, unterschiedliche Tanz- und Theaterstücke an. Der Auslandsaufenthalt gibt ihr Kraft und Motivation für ihre Studienwahl und so kann sie nach Deutschland zurückkommen und die Zeit bis zum Studienabschluss in Hannover bestehen. Heute ist sie froh, dass sie das Diplom abgelegt hat und über einen vollwertigen akademischen Abschluss als Diplom-Tanzpädagogin verfügt.

„Und das hab ich mir mit so viel Tränen und Blut erkämpft (lacht), diesen Abschluss, dass ich heut darauf bestehe Diplom-Tanzpädagogin zu sein. Weil Tanzpädagoge natürlich auch kein geschützter Begriff ist. Jetzt dieses Hochschulzeugnis gold wert ist auf ne gewisse Art und Weise. So.“ (EIII: 133ff.)

Nach ihrem Studium weiß Kordula erst nicht so recht, in welche Richtung es weiter gehen soll und wie die nächsten Schritte aussehen können. Da sie Tanzpädagogik studiert hat, will die Hochschule sie an städtische Tanzschulen vermitteln. Das ist aber ganz und gar nicht in ihrem Sinn. Sie entschließt sich bei Freien Tanzcompanys vorzutanzten. Obwohl sie eine

Bühnenreifeprüfung in Folklore und Modernem Tanz abgelegt hat, erscheint ihr der Gang an ein Stadttheater aussichtslos. Sie hat das Empfinden, den Anforderungen in einem solchen Haus nicht gerecht zu werden.

Sie entschließt sich zum Vortanzen bei Companys in der Freien Kulturszene. Das Vortanzen verläuft äußerst erfolgreich. Bereits die erste Audition besteht sie und erhält ein Engagement bei einem Freien Tanztheater, welches sich vor allem durch einen regen Tourneebetrieb auszeichnet. Bei dem Tanztheater ist sie sieben Jahre engagiert und erlebt die Zeit als „*sehr intensive Lehrjahre*“ (vgl. EI11: 233). Die Company zeichnet sich durch eine basisdemokratische Organisationsstruktur aus. Es gibt eine Chefin. Darüber hinaus sind die Hierarchien flach angelegt. Alle Mitglieder sind neben ihrer Rolle als Tänzer/-innen ebenso in den Companiebetrieb involviert und übernehmen verschiedene Aufgaben wie Probenleitung, Stückeinarbeitung, Kostüm- und Requisitenverantwortung, Tourneeplanung etc.. Sowohl als Tänzerin wie auch als gestaltendes Companiemitglied kann Kordula umfangreich Erfahrungen sammeln. Die Zeit bei der Freien Tanztheatercompany wertet sie als intensiv (vgl. EI11: 233) und geprägt von ständig neuen Herausforderungen und Lernerfahrungen. Nach sieben Jahren Tourneeensemble hat sie das Empfinden, alles gelernt zu haben, was der Erfahrungsraum ihr bieten konnte, und entschließt sich das Engagement zu beenden.

„Und als ich das Gefühl hatte, so, ich hab jetzt alles gelernt, bin ich auch weggegangen.“ (EI11: 219f.)

„[...] Ähm (4) aber hatte das Gefühl ich habe in dieser Zeit einfach unheimlich viel gelernt. Das waren so sehr intensive Lehrjahre. Und als ich das Gefühl hatt:/ In diesem Zeitraum war das okay, so wenig Geld zu verdienen, weil ich das Gefühl hatt, ich kriech noch was anderes. Ich kriech nen riesigen Erfahrungsschatz durch dieses ständig unterwegs sein, neue Stücke entwickeln, eigene Stücke entwickeln.“ (EI11: 232ff.)

Nach vielen Jahren als Tänzerin in der Freien Szene fühlt sie sich gereift und in ihrer Profession gewachsen, so dass sie sich zum Vortanzen an einem Stadttheater entschließt. Sie besteht auch da die erste Audition und erhält einen Bühnenvertrag als Solistin an einem Vier-Sparten-Theater. Das Tanzensemble des Hauses widmet sich ausschließlich der Sparte Tanztheater. D.h. Kordula hat als Solistin keinerlei Verpflichtungen, in Musicals oder Operetten mitwirken zu müssen. Sie bleibt an dem Theater allerdings nur ein Jahr. Die Zeit dort beschreibt sie als schwerfällig und langatmig. Da sie als Solistin engagiert ist, genießt sie Sonderprivilegien und verfügt über relativ viel Freizeit. Für sie zu viel, so dass sie sich nicht

gefordert fühlt und ihr langweilig ist. Außerdem fühlt sie sich künstlerisch nicht wohl. Der Kompositionsstil der Ballettchefin sowie ihre menschliche Art entsprechen nicht Kordula's Ansichten und die Zusammenarbeit wird als reibungsvoll erlebt. So wie Kordula ergeht es vielen Ballettmitgliedern und dies führt zu einer zusätzlich unangenehmen Arbeitsatmosphäre innerhalb des Corp de Ballet. Sie beschreibt die Situation wie auch ihre Tänzerkollegenschaft als unglücklich. Aber aufgrund eines wirtschaftlich gesicherten Engagements traut sich niemand, die Probleme anzusprechen und eine Veränderung der Situation zu fordern. Die scheinbar festgefahrene und stagnierende Situation veranlasst Kordula das Theater zu verlassen.

Sie zieht zunächst zu ihrem Mann, der als Schauspieler in einer anderen Stadt an einem Theater tätig ist. Das Ballettensemble des Theaters kennt sie bereits aus zurückliegenden Besuchsaufhalten. Kordula plant bei diesem Ballett anzufangen und erhält auch bereits eine Einladung zum Vortanzen. Zeitgleich erfährt sie, dass sie schwanger ist und ein Kind erwartet. Die Situation scheint mehr als verfahren, da das Vortanzen schon im Vorfeld als aussichtsreiche Engagementbewerbung eingestuft werden kann. Nach reichlicher Überlegung entschließt sich Kordula, das Engagement nicht anzutreten. Sie bespricht aber mit dem Ballettdirektor die Situation und vereinbart, als Gasttänzerin kontinuierlich in Produktionen integriert und beteiligt zu werden.

In den darauf folgenden Jahren entwickelt sich eine befruchtende Zusammenarbeit zwischen ihr und dem Tanzensemble des Theaters. Sie wird sowohl als Tänzerin in Produktionen integriert wie auch als Choreografin eingeladen. Parallel dazu baut sie sich eine Selbstständigkeit als freischaffende Tänzerin und Tanzpädagogin auf. Der Modus der Selbstständigkeit gewährt ihr die Möglichkeiten und Freiräume, ein Familienleben mit einem Berufsleben in der Kunst zu vereinbaren. Aufgrund ihres Studienabschlusses und tanzpädagogischer Erfahrungen während ihres Engagements bei der Freien Tanztheatercompany hat sie mittlerweile für sich einen Weg zum Unterrichten gefunden und baut dies an ihrem neuen Lebensort als zentralen Schwerpunkt ihrer Selbstständigkeit aus.

Neben ihrem Gastengagement am Theater erarbeitet sie auch Tanzabende für sich selbst. Zu Beginn ihrer Selbstständigkeit choreografiert sie auch noch für andere Tänzer. Doch in dem Maße, wie sie ihre Kompositionsweise etabliert und professionalisiert, fokussiert sie sich zunehmend auf die solistische Arbeit für sich selbst.

Zum Zeitpunkt des Interviews befindet sich Kordula an einem Entscheidungspunkt in ihrem Leben. Sie merkt, dass sie, aufgrund des Älterwerdens, ihren Tätigkeitsbereich als Tänzerin überdenken und neu arrangieren muss. Die Realisierung eines selbst strukturierten Trainings verlangt ihr zunehmend mehr Zeit und Kraft ab. Ihr Körper verarbeitet die Produktionsphasen während ihrer Kompositionsprozesse und in der tanzpädagogischen Projektarbeit zunehmend schlechter und braucht längere Regenerationspausen. Außerdem haben sich Veränderungen in der Leitungsebene eines Off-Theaters ergeben, in welchem Kordula ihre Tanzabende veranstaltet. Unter dem neuen Intendanten finden Tanzstückangebote nicht mehr den richtigen Entfaltungsraum und beklagen ein fehlendes Publikum. Diese beiden Aspekte führen dazu, dass Kordula zum Zeitpunkt des Interviews die zukünftige Realisierung ihrer Tanzprofession hinterfragt.

„Und weiß ich, im Moment weiß ich noch nicht so genau. Dann bin ich jetzt 51 und hab das Gefühl, och es ist auch so kraftzehrend und so kräfteraubend, Stücke zu machen, Stücke zu erarbeiten. Und noch ist es so, dass ich das Gefühl habe, ich bin auf so ner Schwelle, altersmäßig auf so ner Schwelle von: Ich bin noch zu nah an dem dran, was ich alles mal konnte, rein physisch, kräftemäßig, von der Beweglichkeit. Was die Knochen einfach hergeben. (lacht) Und noch nicht so weit davon weg, dass ich mich freue über das, was ich noch kann. Das is echt schwierig.“ (E111: 403ff.)

„Aber Stücke neu erarbeiten heißt, eine Bewegung hundert Mal am Tag machen und dann zu gucken und dann zu feilen. Und das ist genau das, was der Körper manchmal einfach nicht mehr hergibt. Das find ich, ähm, das frustriert mich im Moment ungemein.“ (E111: 414ff.)

4.3.3 Prägungserfahrungen: Infizierung mit dem Tanztheatervirus

Kordula erfährt prägende Einflüsse, die die Ausbildung eines Tänzerhabitus bei Ihr entscheidend beeinflussen und gestalten, durch mehrere Erlebnisse in ihrer beruflichen Ausbildung und in ihrer Freizeit. Sie kondensiert die Prägungen an vier markanten Beispielen, die jeweils einen bestimmten Aspekt repräsentieren.

1. Infizierung mit dem Tanztheatervirus

Als Erstes benennt sie das Infiziertwerden mit dem Tanztheatervirus. Sie schaut sich bereits in ihrer Jugend Tanzstücke von Pina Bausch und Reinhild Hoffmann an. Die Stilistik Tanztheater ist in den 80er Jahren noch relativ jung und Kordula erlebt die Rezeption der

Tanzstücke als Wahrnehmung von etwas Neuem, Andersartigen, was sie zunächst absolut begeistert und *flasht*. (vgl. EI11: 544) Die Tanzstücke zeichnen sich für Kordula durch eine spannungsvolle Dynamik und Klarheit in der artikulatorischen Aussage aus. Dabei begeistert und flasht sie die Tatsache, dass für die Übermittlung der Stückinhalte natürliche, dem Lebensalltag entlehnte, Materialien und Requisiten integriert werden und durch einen inhaltlichen Bezug im Produktionsergebnis präsent werden. Kordula reflektiert dieses Prägungsbeispiel vor dem Hintergrund einer zeitlichen Entwicklung. Die Verbindung zwischen Tanz und Theater in einer Stilistik – das, was heute so selbstverständlich ist – war während ihrer Jugend absolut neu und als solches Ausdruck von zeitgenössischen und innovativen Ideen mit einem dahinterstehenden Lebensgefühl bei den Akteur/-innen. Tanztheater kannte man bis dato noch nicht. Das Genre befand sich gerade in der Etablierungsphase und Kordula hatte das Glück und die Möglichkeiten, sowohl über Rezeptionsbesuche wie auch durch die Teilnahme an Kursen in der Freien Kulturszene diesen neuen Stil kennen zu lernen.

„Hm, also muss ich schon sagen, dass ähm Pina Bausch und diese ganzen Arbeiten von Pina Bausch so als, noch Schülerin, mich total geflasht irgendwie, kann ich gar nicht anders beschreiben (lacht), aber ham mich, brachten so was von so was auf n Punkt. Warn so groß und gleichzeitig so schlicht und einfach im Grunde genommen. Ähm (..) (atmet tief ein), das hat mich schon sehr beeindruckt. Glaub ich. Sehr sehr beeindruckt am Anfang.“ (EI11: 543ff.)

Sie lernt den Tanztheaterstil also aus einer Innen- und Außenperspektive kennen. Einmal als Rezipientin und einmal als Praktizierende in den (zeitgenössischen) Tanzkursen. Die zweifache Wahrnehmung der neuen, sie beeindruckenden, Stilistik lässt sich als eine Verschränkung interpretieren. Ihr Körper kennt die Stilistik durch das Training und hat die Bewegungsformen als körper-leibliche Erfahrungen gespeichert. Diese werden im Moment der Rezeption aktiviert und steigern durch ein unmittelbar körperlich-leibliches Nachempfinden den Rezeptionsgenuss.

2. Der Drang, tanzen zu müssen

Als zweites Beispiel berichtet sie von einem Tanzlehrer, den sie während ihrer Londoner Studienzeit kennen gelernt hat. Das Erlebnis erfüllt unter einer narrationsanalytischen Perspektive die Funktion eines segmentalen Markierers. Der Sprachinhalt wird zum Repräsentanten für Kordula's Motiv der eigenen Berufswahl. Sie hat die Bekanntschaft mit

dem Tanzlehrer insofern als prägend erlebt, da er den Inbegriff der Verkörperung einer *Tanznotwendigkeit* darstellt.

„Aber der war einfach ähm (...), da hat ich immer das Gefühl, der muss tanzen auch. Und da war irgendwas an, immer noch, in seiner Person, an Dringlichkeit, was unbedingt bewegt werden wollte. So! Das hat mich auch beeindruckt. Letztendlich.“ (EI11: 555ff.)

Dieser Lehrer muss einfach tanzen. Tanz stellt seinen ersten und elementaren Zugang zur Welt dar. Das Tanzen gehört als notwendig zu seinem Leben dazu, so wie er auch essen, trinken, atmen, schlafen etc. muss. Es ist seine Art, sich selbst zu spüren, mit sich in Kontakt zu sein und von dieser Basis ausgehend die Interaktion mit seiner Umwelt zu vollziehen. Was Kordula bei diesem Lehrer antrifft, ist die Verkörperung ihres eigenen medialen Zugangs zur Welt und das Vorhandensein einer Identität, die an das Medium Tanz gebunden ist. Sie kann sich nur in diesem Medium realisieren. Über den Tanz wird eine Strategie entfaltet, um ein weltliches Leben realisieren zu können. Ein Leben kann prinzipiell nur medial situiert sein. Allerdings erfolgt die Wahl des medialen Zugangs nicht beliebig, sondern als Folge eines elementar-leiblich-sinnlichen, ergo eines intrinsischen Bezuges. Die dynamische Struktur des Artikulationsmediums (Schwemmer 2005) steht in einer Kontinuität mit dem sinnlich-leiblichen Bezug. Bewegungsakteure wählen in der Regel, zwar unbewusst, aber doch gezielt, ein nonverbales Medium wie den Tanz, da der Drang nach einer Artikulation des Emotionalen sehr ausgeprägt ist. *„Und da war irgendwas [...] in seiner Person, an Dringlichkeit, was unbedingt bewegt werden wollte.“ (EI11: 556f.)*

Narrationsanalytisch betrachtet, ist die Wahl der sprachlichen Darstellung interessant und liefert zusätzliches Analyse- und Interpretationspotenzial. Kordula wählt für die Etablierung der Prägungsaussage einen 3-stufigen Aufbau. Auf der ersten Stufe führt sie das Prägungserlebnis ein und benennt den Erlebnisauslöser sowie Ereignisträger: die Begegnung mit der Person.

„Ähm, dann gab s diese Begegnung mit diesem, ich weiß gar nicht mehr, ich meine William, aber ich weiß noch nicht mal genau den Namen von dem Lehrer in London von dem freien Training.“ (EI11: 548ff.)

Die Unsicherheit in der Erinnerung des Namens liegt zum einen daran, dass das Erlebnis schon sehr lange zurückliegt, zum anderen ist der Name aber auch zweitrangig. Entscheidend ist, dass es die Bekanntschaft mit dieser Lehrerpersönlichkeit gab, die ihr wertvolle Empfehlungen für ihren Berufs- und Lebensweg mitgegeben hat.

Auf der zweiten Stufe der Ereignisdarstellung präzisiert Kordula diese Perspektive. Es ist nicht wichtig, wer er war, sondern was ihn auszeichnete und was er an seine Schüler/-innen vermittelte. Sie markiert das durch eine Detaillierungsaussage in Bezug auf seinen professionellen Habitus und die Situierung dessen in einem Handlungsrahmen.

„Ich weiß, dass es n dunkelhäutiger, total bekannter Typ war, der bei Martha Graham gearbeitet hat und eben Graham-Technik unterrichtete.“ (EIII: 550ff.)

Kordula stellt die Zentralität des Erlebnisses durch eine sprachlich manifeste und elaborierte Erfahrungsrekapitulation über die Verwendung des Wortes *wissen* dar. Sie *weiß* nicht mehr wie er heißt, aber sie *weiß*, dass er ein Tänzer war, der bei der Pionierin des Modernen Tanzes in Amerika, bei Martha Graham, getanzt hat. In dieses rahmende Beschreibung führt sie zugleich die Diskrepanz der Persönlichkeit ein, die den Lehrer umgibt und ausmacht.

„Ein absoluter Alkoholiker war. Jemand anders hatte, der für ihn vormachte [Anm.: Tanzbewegungen demonstrierte]. Und dann manchmal, wenn er so ‚Aeh‘, irgendetwas machte. (macht unmögliche Laute vor). Nee? So. Und man dachte: Oh Gott!“ (EIII: 552ff.)

Die Markierung der Zwiespältigkeit bei der Lehrkraft nutzt Kordula, um die Bedeutung der Kernaussage der Prägungserfahrung, welche sie auf der dritten Stufe der Sachverhaltsdarstellung etabliert, hervorzuheben. Obwohl der Lehrer ein scheinbar körperlich unästhetisch wirkender Mensch war, und vor dem Hintergrund seiner Alkoholabhängigkeit nicht dem Vorbild einer Lehrpersönlichkeit entsprach, hat die Begegnung mit ihm Kordula derart beeindruckt, dass er ihr als prägende Persönlichkeit in Erinnerung geblieben ist.

„Und da war irgendetwas an, immer noch, in seiner Person, an Dringlichkeit, was unbedingt bewegt werden wollte. So! Das hat mich auch beeindruckt. Letztendlich. Natürlich auch ab und zu einfach abgestossen. Aber äh, diese Klarheit ne: Kordula, was willst du? (klatscht in die Hände) Willst du auf die Schule oder nicht? Dann tanz doch vor! Was können sie dir sagen? Nein. Ja und? Ja? Also so.“ (EIII: 556ff.)

Kordula benennt als weiteren Aspekt, neben dem Tanzbedürfnis, die gedankliche Expertise und Klarheit des Lehrers, die sie beeindruckt haben. Die Klarheit im Denken, welche ein zielorientiertes, strukturiertes und direktes Handeln nach sich zieht und fordert, ergibt sich aus dem elementaren Bedürfnis des Tanzenmüssens. Die Existenz einer Sinnperspektive erzeugt eine Handlungsweise, welcher wiederum eine Strukturperspektive zugrunde liegt. Was soll schon passieren? Sie nehmen Kordula an der Wunsch-Hochschule nicht auf. Dann hat sie immer noch die Chance, aufgrund verschiedener Möglichkeiten im Tanzbereich (Strukturperspektive) an einer anderen Ausbildungsinstitution vorzutanzten. Insgesamt muss man das Prägungserlebnis im Kontext von Kordula`s institutionalisierter Berufsausbildung einordnen und betrachten. Sie fühlt sich angesprochen durch die Erscheinung des Lehrers, da

ihr durch ihn der eigene mediale Bezug vor Augen geführt wird. Gepaart mit seiner Klarheit im Auftreten und Artikulieren, erscheinen ihr die notwendigen Schritte logisch präsent. Das, was sie selbst ist und in sich spürt, aber zu diesem Zeitpunkt aufgrund ihres jungen Alters und fehlender Lebenserfahrung nicht einfordern kann, spricht William, der Lehrer, für sie aus. William nimmt aus narrationstheoretischer Perspektive den Platz des signifikanten, aber noch nicht bewusstem ‚Ich‘ ein. Er ist der Ereignisträger innerhalb der Erzählgestalt der Erfahrungsrekapitulation. Als Ereignisträger rückt er an die Stelle des Biographieträgers, da er zum Repräsentanten einer subjektiven Sinnkonstruktion und zum Ort der wiederholten Etablierung der Sinnperspektive von Kordula avanciert. In dem angeführten Textauszug übernimmt er sogar die Funktion eines Türöffners. Er nimmt Kordula's Zweifel und Unentschlossenheit wahr, sich an einer renommierten Tanzschule in London zu bewerben. Daraufhin erfolgt die benannte Aussage von ihm, was schon passieren soll, wenn sie sich bewirbt. Sie kann das Vortanzen bestehen oder nicht bestehen. Aber in jedem Fall wird das Leben danach weitergehen. Kordula hat nach dem absolvierten Vortanzen Klarheit und kann ihren weiteren Berufsweg planen. Da diese Aussage Kordula überzeugt, geht sie zum Vortanzen und besteht die Aufnahmeprüfung.

3. Bewegungsqualität und ein positives Körperbild

Als drittes prägendes Erlebnis berichtet Kordula von einer physischen Untersuchung während ihrer Studienzeit in London. Sie erlebt zum Beginn ihres Studienaufenthaltes an der Central School of Ballet eine Sichtung und Analyse ihrer körperlichen Voraussetzungen und Möglichkeiten. Das Erlebnis situiert sie als positiven Kontrast zu ihren Erfahrungen an der Tanzhochschule in Deutschland.

Bei Kordula hat sich bereits, durch mehrere Lehr- und Korrekturerfahrungen in Hannover, ein negatives körperliches Selbstbild manifestiert. Ihr Körper ist das Arbeitsinstrument des Tänzers. Durch die Lehrkräfte in Deutschland hat Kordula erfahren, dass ihr Arbeitsinstrument diverse Mangelerscheinungen aufweist. Ihre Füße besitzen, für die Darstellung einer ästhetischen Linie im Klassischen Tanz, nicht den optimalen Spann und ihr Rücken weist ebenfalls eine eingeschränkte Beweglichkeit für das professionelle Tanzen auf. In England lernt sie eine völlig neue Sicht auf den Tänzerkörper kennen. Er ist zwar das Instrument und Arbeitsmedium des Tänzers, aber dennoch gekoppelt an die Individualität des Menschen. In der Untersuchung erhält Kordula eine realistische Einschätzung ihrer körperlichen Möglichkeiten, die aber – im Gegensatz zu Deutschland – keinerlei Wertung

erfahren. Vielmehr wird für Kordula ein methodischer Plan zusammengestellt, um vorhandene Defizite aufzuarbeiten. Da sie in Deutschland zu einer permanenten Übersteigerung ihrer physischen Möglichkeiten und Grenzen im Tanztraining genötigt wurde, hatte sich bei ihr mittlerweile ein körperliches und dynamisches Verspanntsein etabliert. Dies wurde im Rahmen der Untersuchung diagnostiziert und die Auflösung dessen als Arbeitsprogramm festgelegt.

„Und dann jemand sagte: Ja hm, du hast nen guten Rücken, du hast keine besonders guten Füße und dein Auswärts ist komplett ausgereizt. Und in I-Stadt war immer nur: Orr mehr mehr bäh boah noch weiter. Und die sagten: Nee. Daran arbeiten wir nicht. Wir arbeiten mit dir an Atem. An Durchlässigkeit. Wo ich so: Orr, so was gibt s? Nee? Das kam in Deutschland überhaupt nicht vor in der Ausbildung. Bewegungsfluss! Atem! Durchlässigkeit! Das waren mir völlig neue Begriffe.“ (EI11: 568ff.)

Sie erfährt die Untersuchung als positives Erlebnis, da sie eine reale und wertungsfreie Einschätzung ihrer körperlichen Möglichkeiten erhält. Die Untersuchung übernimmt die Aufgabe, auf der Grundlage von Körperdiagnostik einen Trainings- und Therapieplan zu definieren. Aufgrund ihrer körperlichen und sicher auch muskulären Verspannung wird mit Kordula an Entspannung gearbeitet. Da die Verspannungen vor allem in der tänzerischen Arbeit auffällig sind, schlagen die Lehrkräfte vor, mit ihr an einer Tanz bezogenen Entspannung zu arbeiten. Eine andere Möglichkeit wäre, physiotherapeutische Maßnahmen zu ergreifen. Allerdings ist die Gefahr, dass der Transfer zwischen Therapieangebot und Praxisintegration misslingt. Kordula soll in ihre gesamte Trainings- und Tanzarbeit den Umgang mit Atemtechnik integrieren, um über diese Methode zu einer dynamischen Bewegungsgestaltung zu gelangen, die in einer Harmonie und Durchlässigkeit der Bewegungen erkennbar wird. Der Begriff der Durchlässigkeit wird von Tanzexpert/-innen häufig verwendet und gehört zum Fachjargon des Berufsfeldes. Gemeint ist damit eine harmonische Bewegungsrealisierung, die sich durch ein gesundes, ausgeglichenes und dynamisches Wechselspiel von Anspannung und Entspannung sowie Einatmung und Ausatmung vollzieht. Die Bewegungen sind scheinbar im Fluss und der Tänzer erscheint aufgrund der Bewegungsqualität durchlässig.

Kordula spürt sofort, dass sie sich mit diesem neuen Trainingsprogramm richtig platziert fühlt und ihr Tänzerinnenkörper den notwendigen Raum erhält, um sich artikulatorisch und tanztechnisch entwickeln zu können. Kordula kondensiert ihre Erfahrungen mit dem Begriff der *Bewegungsqualität*. (vgl. EI11: 575) Sie fühlt sich wohl und verstanden, weil sie endlich eine Option zu einem Techniktraining kennen lernt. Ihr geht es zwar in ihrer Tanzausbildung

um die Entwicklung ihres Arbeitsinstrumentes, des Körpers, allerdings fokussiert sie nicht dessen technische Perfektion. Vielmehr geht es ihr um die Etablierung von Qualität im Bewegungsausdruck. (vgl. 4.3.2 Berufsbiografischer Weg: die Ausdrucksqualität ihrer ersten Tanzlehrerin) Kordula kann an dieser prägenden Erfahrung ihren Begriff der Bewegungsqualität präzisieren. Bewegungsausdruck entsteht durch den Bezug zu einem, vom Inneren des Menschen, geleitetem Verständnis.

„Es war aber sofort klar, dass es das ist, was ich wollte. Also zum ersten Mal tauchte das Wort ‚Bewegungsqualität‘ noch nicht als Begriff, aber für mich, dass ich wusste: Genau das da, da will ich doch eigentlich hin. Was interessieren mich hier die fünfundzwanzig Piouretten oder nee? Das ist nicht mein Ding. [...] Und nicht so bewusst hätte ich das sagen können, aber mit diesen Eindrücken von meiner Schulzeit noch und Pina Bausch, so dieses: Warum bewege ich mich? Was macht mich bewegend? Was bewegt mich? Und damit zu arbeiten, fand ich auch viel viel interessanter und spannend war das, wo ich dann hin wollte, glaub ich.“ (E111: 574ff.)

Die Festlegung einer individuellen und optimal auf ihren Körper abgestimmten Trainingsmethodik ist für Kordula gut. Sie integriert diese als ganzheitliche Trainingsform in ihr persönliches Trainingsrepertoire. Neben der Integration des Atems benennt sie die Notwendigkeit der Fundierung von Bewegungen in einem Sinnhorizont. Warum bewege ich mich? Um der Frage gerecht werden zu können, müssen Motivations- und Beweggründe für ein tänzerisches Bewegungshandeln erörtert werden und analoge Lösungen in Körperbewegungsformen gefunden werden. Eine solche Trainingsarbeit führt letztlich zur Entfaltung von Bewegungsqualität.

4. Wachstumsprozesse durch Verantwortungsübernahme

Als weiteres, viertes, prägendes und impulsgebendes Erlebnis in ihrer beruflichen Entwicklung erfährt Kordula die Zusammenarbeit mit der Tanztheaterleiterin und Choreografin während ihres ersten Engagements. Sie erlebt eine intensive Zusammenarbeit, die geprägt ist von einem großen Vertrauen der Choreografin in ihre Fähigkeiten als Tänzerin und Bewegungsdarstellerin sowie einer Entwicklung der Fähigkeiten auf instrumentell-gestalterischer Ebene. Kordula differenziert ihre Aussage an mehreren markanten Beispielen. Sie detailliert die Differenz im Artikulationsverständnis zwischen ihr und der Choreografin. Der Diskurs zwischen Beiden ist letztlich ein typischer Diskurs zwischen den unterschiedlichen Tanzgenres, allen voran zwischen dem Klassischen Tanz und dem

Tanztheater, in der damaligen Zeit. Gegenstand der Auseinandersetzung ist die Frage nach Motivation und Intention für eine Bewegungsaussage. Während die Balletttanzakteur/-innen vor allem an einer tänzerischen Form und der äußeren Erscheinungsweise des Darstellungsproduktes arbeiten, interessiert die Schauspieler/-innen und Tanztheaterdarsteller/-innen vor allem der innere Zugang und eine, von innen kommende, Motivation für die Bewegungserarbeitung und -darstellung.

„Und diese erste Choreografin von mir, [...] hat mich sehr beeinflusst auch. Weil sie einfach ja damals schon irgendwie so ne theatrale Sprache oder ne Tanztheatersprache suchte und eher vom Theater kam und weniger von der Bewegung kam wie ich und mir immer genau sagen konnte (schnipst mit dem Finger): Das ist von innen gefüllt. Das ist nicht von innen gefüllt. Das ist ne hohle Form. Oahhhh! (schreit) (lacht) Als Tänzer! Nee? Die ersten zwei Jahre war ich einfach immer nur hohle Form. Ich hab, ich hätte sie würgen können (unv.) (lacht).“ (E111: 583ff.)

Die Diskrepanz erklärt sich durch die unterschiedlichen Auffassungen vom Arbeitsinstrument *Körper* zwischen den Genres. Kordula nimmt bei Bewegungsakteur/-innen, die ihre Wurzeln im Schauspiel haben, ein anderes physisches Verständnis und einen ganzheitlicheren Umgang mit ihrem Körper wahr. Ihr eigenes Verständnis, was zu dem Zeitpunkt die allgemein übliche Sicht von Tänzern repräsentiert, begreift den Körper als Arbeitsinstrument, der einem physischen Ideal angepasst werden muss. Dies führt häufig, wie bei Kordula, zu einer weiteren Diskrepanz und Frustration, wenn dieses Ideal natürlich nicht gegeben ist und durch hartes Training mühsam erarbeitet werden muss.

„Oder die so Sachen sagte: ‚Okay, du hast schlechte Füße! Ich sehe schon, dass du deine Füße nicht liebst. Ich sehe Dich jeden morgen hier im Ballettsaal mit diesem Weledaöl deine Füße massieren. Wenn du deine Füße nicht liebst, wie soll ich sie lieben?‘ (lacht) Wo ich so dachte: Okay. (leise) (..) Also diese Klarheit, nee, die da auch so drin lag, zu sagen: ‚Du musst dich erstmal mögen. Wer soll das sonst sehen wollen, was du machst?‘ (lacht) Nee so.“ (E111: 591ff.)

Das Interviewsegment macht deutlich, dass die Philosophie des Tanztheaters die Sichtweise vertritt, den Körper als Partner zu begreifen und ihn in seiner natürlichen Gegebenheit zu akzeptieren und mit ihm gestalterisch zu arbeiten.

Ein weiteres positives Beispiel im Erleben der intensiven Zusammenarbeit nimmt Bezug auf die umfangreiche Integration von Kordula als Bühnendarstellerin in den Ensembleproduktionen. Kordula erlebt diesen Aspekt als ein hohes Maß an Vertrauen in ihre darstellerische Präsenz. Als Höhepunkt erlebt sie ihren Einsatz in allen Ensembleproduktionen, die Zuweisung von exklusiven Bühnenrollen und Szeneneinsätzen und die Komposition von solistischen Tanzstücken, die eigens für sie kreiert werden. Kordula berichtet, dass ihr das Entgegenbringen von Vertrauen und die Übergabe von Verantwortung (nach ihrer leidvollen Studienzeit) sehr gut getan haben und heilsam für ihre weitere berufliche Entwicklung waren. (vgl. EI11: 601f.)

Im Anschluss an diese vier prägenden Erfahrungsrekapitulationen berichtet Kordula von weiteren Choreograf/-innen und Tanzensembles, die sie gern im Rahmen einer Zusammenarbeit oder eines Engagements kennen gelernt hätte. Die Companys müssen namentlich an dieser Stelle nicht erwähnt werden. Sie ähneln sich alle in ihrer Arbeitsweise, die eine Nähe zum Genre Tanztheater aufweisen oder diesem gar ganz zuzuordnen sind. Kordula begeistert sich für das Genre wie dessen Arbeitsweise und rahmt ihren Standpunkt mit dem Ausspruch, dass sie diese ganzen Sachen so spannend fand.

„Ja (.) diese (.) dddd das war ja damals alles noch heute so, also das war damals alles so in den Kinderschuhen. Was bewegt mich innerlich so, dass ich es in eine Bewegung bringe und welche Bewegungssprache finde ich dafür? Also diese Grenze von Tanz und Theater, die heute so, Tanztheater ist so normal geworden. Und äh (..) auf youtube, überall, also diese ganzen Bilder, man ist heute so voll von diesem Ganzen. Damals konnte man nirgends was angucken. Es gab kein Internet, es gab irgendwie nicht so viele Bilder, die man im Kopf hat:“ (EI11: 638ff.)

4.3.4 Tanzphilosophie: Artikulation von inneren Beweggründen

Der Interviewabschnitt, in dem Kordula gebeten wird, über ihr Verständnis von Tanz und dem, was das Medium für sie bedeutet, zu erzählen, fördert fast ausschließlich die Rekonstruktion ihres Körperkonzeptes zutage. Dies ist insofern schlüssig, als dass der Körper die Grundlage für ihr Tanzverständnis bildet. Schwerpunktmäßig kann das tänzerische Verständnis von Kordula aus ihrem berufsbiografischen Werdegang, aus den Prägungserlebnissen und aus ihren Aussagen zur Tanzstückrezeption herausgearbeitet werden.

Kordula begreift den Körper als ein nonverbales Medium und überträgt diese Auffassung ebenso auf den Tanz. Der Tanz ist für sie eine Sprache und Kommunikationsform, die über den Körper realisiert wird. In dieser Kontinuität weitergedacht, erscheint es ebenfalls als logische Folge, dass sie dem Genre Tanztheater sympathisierend gegenübertritt und ihre Arbeitsweise um die Integration der stilistiktypischen Werte, Normen und Inhalte erweitert. Die zentrale These des Tanztheaters, eine Gestaltungsarbeit auf der Basis von inneren Beweggründen zu explizieren, trifft sich mit Kordula`s persönlicher Einstellung und entspricht ihrem grundlegenden intrinsischen Bezug zum Tanz. Die Aussage „*Was bewegt mich innerlich so, dass ich es in eine Bewegung bringe und welche Bewegungssprache finde ich dafür?*“ (EI11: 639f.) avanciert zum Leitmotto ihrer Tanzphilosophie. In diesem Verständnis lässt sich auch ihr Körperkonzept begreifen und wirkt handlungsleitend in ihrer kompositorischen Arbeit.

Als weiteres zentrales und zugleich markantes Merkmal in Kordula`s tänzerischem Verständnis fällt ein Kopplungs- und Synchronisationsverhalten auf. Diesen Vollzug reflektiert Kordula nicht in der Interviewsituation. Allerdings fällt er anhand situativer Darstellungen und Erfahrungsrepräsentationen als Analysepotenzial in den Blick. Kordula koppelt das Bewegungsmedium mit anderen Medien. Während ihrer Kindheit ist die Musik der Auslöser für das Erleben einer besonderen Bewegungsqualität und Bewegungswelt. (vgl. EI11: 11ff.) Die strukturelle Beschaffenheit des Mediums ist dem Tanz ähnlich und kann dadurch zum situativen Auslöser einer qualitativen und ästhetischen Bewegungserfahrung werden. In ihrer eigenen kompositorischen Arbeit steigert sie den Kopplungsansatz zu einem Synchronisationsvorgang. Kordula wählt erneut eine mediale Unterstützung und Erweiterung zum Tanz. Sie integriert in ihre Stückproduktionen vorrangig ein Requisit, das „*mit [ihr] die [Tanz-]Geschichte erzählt*“ (vgl. EI11: 1620). Die Requisiten erfüllen dabei die Funktion einer Partnerschaft und ermöglichen Kordula auf diesem Weg die Stückaussagen auf einer höheren artikulatorischen Ebene zu platzieren. Gleichzeitig wirken die Requisiten handlungsleitend für die Bewegungserarbeitung. Was zunächst als Bewegungseinschränkung aufgrund einer Kopplung an Requisiten erscheint, erlebt Kordula als Vertiefung der Erarbeitungs- und Kompositionsqualität. Kordula, die Tänzerin, ist mit dem Requisitenmaterial eine harmonische Verbindung in Gestalt einer kooperierenden Partnerschaft eingegangen. Dem Zuschauer zeigt sich die Artikulationsgestalt als in sich geschlossenes, nach außen konsistent wirkendes Tanzstück.

4.3.5 Körperkonzept: „Meine erste Sprache ist Körper.“

Kordula antwortet auf die Frage nach ihrem tänzerischen Verständnis mit der Rekonstruktion eines umfangreichen Körperverständnisses. Sie führt ihre Auffassung in Form einer Fokussierungsmetapher ein: „*Meine erste Sprache ist Körper.*“ (EI11: 767) In dieser Aussage kondensiert Kordula ihr gesamtes Körperkonzept, auf welchem sich ihre Tanzphilosophie aufbaut. Es ist eine Aussage von hoher thematischer Relevanz, da aufgrund nachfolgender Beschreibungssegmente zusätzliches Rekonstruktions- und, metaphorisch dichtes, Analysepotenzial geliefert wird, um Kordula's kontextuale Orientierungen und Rahmungen explizieren zu können. Die Kontexte führt Kordula als verschiedene Dimensionen ein und arbeitet sie als tragende Säulen aus, die ihre grundlegende Orientierung – *meine erste Sprache ist Körper* – tragen.

1. Dimension: Ich bin ein bewegungspraktisches Individuum

Die erste Dimension, die Kordula zur Vertiefung und Detaillierung ihrer Kernaussage einführt, erfolgt in Form einer Selbstattribution. „*Ich bin ein Beweger, ein praktischer Umsetzer.*“ (EI11: 771f.) Kordula ist also jemand, die praktisch mit ihrem Körper agieren muss. Sie ist keine Schreibtischtäterin, sondern möchte selbst aktiv tätig sein und erlebt die Selbstwirksamkeit am besten und unmittelbarsten über die (gestalterische) Artikulation mit ihrem eigenen Körper. Diese Selbsteinschätzung steht in einem engen Zusammenhang mit der zweiten Dimension.

2. Dimension: Der Körper ist ein eigenständiges (nonverbales) Sprachsystem

Der Körper als Gestalt ihrer ersten Sprachform ist ein nonverbales Medium. Kordula vertritt die Auffassung, dass der Körper eine eigene, vor allem emotional gebundene Sprache beherrscht. Sie ist eine Expertin dieser Sprachform und begreift sie als ihre individuelle Kommunikationsart und ihren Zugang zu ihrer Umwelt. Für Kordula stellt diese Sprachform in gewisser Weise eine Notwendigkeit dar, da sie den Reichtum und die Vielfalt, die sie innerhalb ihrer ‚Körperwelt‘ erlebt, nicht ohne Inhaltsverluste in andere Sprachtypen, allem voran die gesprochene Sprache, übertragen kann.

„Aber Texte schreiben früher, orr Gott!. Lasst mich bloß in Ruhe. Ist überhaupt nich mein Ding. Ähm, bin ich irgendwie ein Beweger bin ich, ein praktisch Umsetzer. Also so en und auch so kann ich gar nich beschreiben. Es gibt eben so en paar schöne Dinge, die man, wo ich das Gefühl hätte oder wo ich das Gefühl im Nachhinein habe, da wusst ich noch, also das hätt ich, damals als ich die Stücke gemacht hab, nicht sagen können, was da passiert. Aber ich hatte was zu sagen!“ (E111: 770ff.)

„Also wenn ich unterrichte, weiß ich immer ganz schnell was von der Gruppe, von den Menschen. Könnt ich auch nicht immer sofort in Worte fassen. Aber ich weiß, ich hab das Gefühl, ich hab dann schon so n (.), ich weiß dann eigentlich schon:/ Was heißt, wie die Leute ticken? Das hört sich jetzt auch so berechnend an. Das mein ich gar nicht berechnend. Sondern ich kann so nen anderen Kontakt mit denen aufnehmen.“ (E111: 783ff.)

Den Kommunikationstransfer stellt Kordula über ihre Hände her. Diese wirken wie Synapsen. Die Rekonstruktion der Aussage anhand dieses Bildes erscheint passend, da Kordula den Bezug zu ihrer Umwelt zuerst über deren Wahrnehmung herstellt. Über ihre Hände, gekoppelt an die Funktion des Fassens, nimmt sie über ihre Nerven- und Muskelzellen eine Verbindung zu ihrem Gegenüber auf. Sie spürt, durch die Wahrnehmung von physischen Eigenschaften, wie es ihren Mitmenschen geht.

„Aber dieses Anfassen war, ich brauchte das, damit ich einschätzen konnte, wie ist die auf der Bühne. Wie sicher ist die? Mit wem muss ich die verbinden, damit die sich dann einmal über die Bühne traut, ohne Rollator, ohne Stock, ohne. Nee. Das hätt ich nur vom Gucken, nur vom, hätt ich mir nicht erschlossen. Das ist ähm (...) keine Ahnung. Vermittelt sich anders. Vermittelt sich durch Körper. Und von daher ist das soo, glaub ich ist Tanz und Bewegung und Körper für mich ein ein Mittel, die Welt, mich und andere Menschen auch zu verstehen, glaub ich. Oder ähm (...) mich mit denen zu verbinden ähm (...) was hinter allen Fassaden und Worten auch zu erkennen oder zu sehen oder damit zu arbeiten, das zu beschützen, das rauszukitzeln.“ (E111: 800ff.)

Kordula reflektiert die leiblich basierte Wahrnehmungs- und Kommunikationsform gegenüber gesellschaftlicher Normativität und einer Übermacht vom gesprochenen und geschriebenen Wort. Sie schätzt die nonverbale Kommunikationsform, da sie diese als eindeutig und ehrlich empfindet. Kordula vertritt die Auffassung, dass eine Gesellschaft durch die Verwendung von Worten Sachverhalte verändern, beschönigen und nachträglich korrigieren kann. Wie ein Mensch sich aber über seinen Körper mitteilt und welche Signale und Zeichen er nach außen vermittelt, wirkt unmittelbar. Ein Körper kann nicht lügen. Ein Körper trägt seinen Bezug und

Umgang mit der Welt als verkörpert und inkorporiert in sich und teilt sich der Gestalt nach außen hin, unbewusst, mit.

„Aber s war irgendwie, das war en viel ehrlicheres Statement als alles, was ich hätte dazu sagen können. So. Und ich finde, Tanz und Bewegung, ja es ist ehrlicher. Worte können alles sein. Die können gaaanz viel sagen. (lacht) Was wir schreiben, ist alles nur Papier, ist alles nur Luft. Aber wie jemand sitzt, steht, in sich sitzt, steht, in sich is, Gestik, Mimik – da hab ich auch das Gefühl, das spricht zu mir, immer.“ (EI11: 779ff.)

3. Dimension: Bewegung und Tanz sind ein Lebenselixier

Die dritte Säule und Detaillierungsdimension ist von gewaltiger Aussagekraft und erfüllt eigentlich die Funktion einer eigenständigen orientierenden Kategorie, die aber nur im Kontext ihrer Kernaussage rekonstruiert werden kann. Kordula sagt, dass sie Bewegung und Tanz braucht. Beide Medien stellen eine Notwendigkeit in ihrem Leben dar. Sie findet dafür sehr passend den Begriff des *Lebenselixiers*. (vgl. EI11: 810) In der Literatur findet man für Lebenselixier Übersetzungen und Entsprechungen als Lebenswasser, Heiltrank und Zaubertrank, der das Leben erhält. Im übertragenen Sinne meint es Etwas, was dazu verhilft, das Leben lebenswerter zu gestalten. Für Kordula stellt Sich-Bewegen-zu-können die Bedingung dar, um ein lebenswertes Dasein zu führen. Der Modus der Bewegung steht für Leben und für einen Zugang zu einer Daseinsform von Welt. Wenn sie sich nicht mehr bewegen kann, dann ist der Zugang zu dieser Welt verschlossen und sie fühlt sich in der Folge nicht mehr existenzfähig. Zur Detaillierung ihres Standpunktes führt sie eine bildliche Metapher ein: eine Münze, die zwei Seiten hat. (vgl. EI11: 830ff.) Sie platziert die Metapher am Ende des gesamten Erzählsegmentes und rahmt damit in bilanzierender und kondensierender Weise die Dimension wie auch die Kernaussage, lebensnotwendige Körperlinguistin zu sein. Das Vorhandensein von zwei Münzseiten steht für die Existenz von einer guten und einer schlechten Seite.

„Oder die Münze mit beiden Seiten, die ist auch größer. So. Da hab ich das Gefühl, ich kann auch bestimmte Dinge mehr genießen. S is nicht nur, dass ich irgendwie Schmerzen intensiver wahrnehme, weil ich einfach ein fff feineres Instrument vielleicht manchmal habe. Aber ich hab auch en größeren Genuss.“ (EI11: 830ff.)

Positiv wertet sie ihr Körpergefühl, was sich aufgrund der Feinheit und Sensibilität im Umgang mit dem Körper ergibt. Sie erlebt alle Sinne, aufgrund ihrer physischen Verdinglichung und Materialität intensiv, und nimmt auch wahr, dass der Grad der sinnlichen

Wahrnehmungsintensität im Vergleich zu ihren Mitmenschen, die sich nicht mit Bewegung beschäftigen, größer ist. Auf der Basis dieser intensivierten Wahrnehmungsqualität ergibt sich auch ihr mitweltliches Kommunikationsverständnis. Sie ordnet darüber hinaus der positiven Münzseite die therapeutische Wirkung von Bewegungen und In-Bewegung-sein zu. Wenn es ihr nicht gut geht, ist vor allem Bewegung das Medium und die Möglichkeit, um Abhilfe zu schaffen und eine heilende Kraft zu entfalten. Allerdings ergeben sich aus der Körperaffinität und Bewegungsintensität auch Nachteile – die zweite Seite der Medaille. Alles, was sie als positiv erlebt, kann sich auch ins Gegenteil verkehren. Der Drang, sich bewegen zu müssen, wandelt sich zu einer physischen Notwendigkeit und Bedingung, um die Stabilität des Körpers aufrechterhalten zu können. Kordula berichtet an dieser Stelle von einer grundlegenden Verantwortlichkeit von Tänzern gegenüber ihrem Körper. Aufgrund der vorhandenen hohen körperlichen Flexibilität und Beweglichkeit ist ein Tänzerkörper immer auch hochgradig durch Instabilitätsmomente gefährdet, sich zu verletzen. Das erzeugt Schmerzen, die natürlich ebenso intensiver wahrgenommen werden – allerdings negativ gewertet.

Dennoch darf davon ausgegangen werden, dass für Kordula die gute Seite gegenwärtiger ist und der Genuss am Leben durch eine Bewegungsaffinität zentral rangiert.

„Schon in der Klasse fand ich das immer besser: (lacht) kurz aufstehen, (unv.), das irgendwie bewegter war. Also das andere war mir unnatürlich (.) total unnatürlich. [...] Bewegen. Oder mal ein Platzwechsel oder:/ Keine Ahnung. Irgendwie, das war immer so: Orr. Gott sei Dank! So n bisschen (atmet aus). (4) Brachte bei mir sofort ganz andere Sachen in Fluss. Ich war irgendwie wacher, lebendiger. Ich wusste mehr.“ (EIII: 838ff.)

4.3.6 Kompositorische Arbeitsweise: Die Suche nach dem Handlungsmotiv

Kordula`s Handeln in einem Kompositionsprozess kann durch eine Darstellung von verschiedenen Aspekten exploriert werden. Die Aspekte übernehmen auf der Ebene des Fallporträts – der 1. Abstraktions- wie auch Ergebnisebene – die Funktion von Konzepten. Für die Darstellung wird eine Einteilung in folgende Konzepte vorgenommen:

1. Handlungsmotiv
2. Prozessablauf
3. Handlungsinhalt
4. Handlungsart
5. Kompositionsoptionen

1. Handlungsmotiv: Die Suche nach dem Sinn-Motiv

Kordula`s Handlungsmotiv für jegliche kompositorische Intervention ergibt sich als logische Folge ihres tänzerischen Verständnisses: sie möchte eine Tanzartikulation zur Darstellung bringen, die sich durch Sinnhaftigkeit auszeichnet. Die Etablierung von Sinnhaftigkeit während eines Kompositionsvorgangs ist auf der Ebene von Handeln zu denken und kann durch die Entfaltung eines inneren Bezugs zum Thema hergestellt werden. Kordula möchte in ihren Tanzproduktionen eine Geschichte erzählen. Um dies zu ermöglichen und den Bewegungsgestalten und -formen einen narrativen Artikulationsgehalt zu verleihen, muss sie eine innere Beteiligung, die sich aus einem intrinsischen Themenbezug ergibt, bei den Tänzer/-innen erzeugen. Dafür hat sie eine mehrstufige Arbeitsweise entwickelt. Da sie in allen Produktionsprozessen in einheitlicher Art und Weise vorgeht und das Vorgehen als typisch für sich selbst bezeichnet, kann man von einer Strategie sprechen. Bei Kordula gestaltet sich der Kompositionsprozess zur Erarbeitung von Tanzstücken als ein Suchprozess. Sie sagt selbst von sich, dass sie sich als Bewegungsforscherin versteht und zur Erarbeitung von Tanzstücken keiner feststehenden, etablierten Tanzstilistik folgt, sondern sich auf die Suche nach neuem Bewegungsmaterial begibt. Der Suchprozess folgt einer Dynamik, die sich aus einer inneren Motivation bei ihr ergibt und in einem Forschungscharakter präsent wird. Sie möchte auf ihrer kompositorischen Suche herausfinden, wo ihr Zugang zu dem jeweiligen Bearbeitungsthema liegt und welches ihr persönliches Interesse daran ist. Zentral rangiert bei Kordula das Motiv der Sinnerzeugung in einer Tanzstückearbeitung. Die Erzeugung von Sinn – *Was bewegt mich innerlich so, dass ich es in eine Bewegung bringe?* – bildet den zentralen Inhalt und wirkt handlungsleitend. Um diesen Anspruch realisieren zu können, hat Kordula eine Arbeitsstrategie entwickelt: sie eröffnet einen Raum zur Themenerarbeitung. Der feine Unterschied liegt hier im Wort: der Wunsch zur Themenbearbeitung erzeugt eine Arbeitsweise der Themenerarbeitung. Warum sie so handelt, lässt sich anhand von Kordula`s tanzphilosophischem Verständnis nachvollziehen. (vgl. 4.3.4 Tanzphilosophie) Ein Zugang von außen zieht die Entfaltung eines Zugangs von innen nach sich.

2. Prozessablauf: Ein strategisches Vorgehen

Kordula nutzt das strategische Vorgehen, um den Kompositionsprozess in mehreren Stufen und Dimensionen entfalten zu können und dadurch einen Laborraum, in dem der eigentliche Vorgang vollzogen wird, zu schaffen. Alle Arbeitsschritte realisiert sie unter dem Fokus und dem Verständnis, dass sie eine Bewegungsforscherin ist. Daraus ergibt sich folgender (strategischer) Aufbau:

1. Arbeit mit der Kamera
2. Alles gehört dazu!
3. Aussortieren
4. Instinkt geleitete Reflexion

2.1 Arbeit mit der Kamera

Kordula beginnt ihre Themenerarbeitung prinzipiell praktisch. D.h. sie begibt sich in einen Trainingsaal und beginnt sich, über das Ausführen von Bewegungsvollzügen, dem Thema zu nähern. Da sie diesen Vorgang seit mehreren Jahren entwickelt und professionalisiert hat, kann man inzwischen von dem Gang in ihren (Bewegungs-)Laborraum am Kompositionsbeginn sprechen. Während sie das Thema bewegend und improvisatorisch erkundet, hat sie eine Kamera aufgestellt, die parallel den gesamten Vorgang aufzeichnet. Die Arbeit mit der Kamera hat sie zunächst aus pragmatischen Gründen eingeführt. So kann sie sich im Probenprozess voll und ganz auf die Bewegungserarbeitung konzentrieren und muss sich nicht einzelne, gut gelungene Bewegungsabläufe merken. Aus dem, ursprünglich pragmatisch, gewählten Ansatz hat sich relativ schnell der zweite strategische Schritt entwickelt.

2.2 Alles gehört dazu!

Dieser Arbeitsschritt nimmt eine zentrale handlungsleitende Stellung in Kordula's Arbeitsweise ein. Die Auffassung „*Alles* [was im Probenprozess passiert] *gehört* [zur Kompositionserarbeitung] *dazu!*“ (EI11: 1040) kennzeichnet ihre Methode, um das Handlungsmotiv im Kompositionsprozess platzieren zu können.

Kordula erzählt, dass sie mit einer Videokamera während der Proben arbeitet. Es muss einer der ersten Vorgänge sein, die Videokamera anzumachen, wenn sie den Trainingsraum betritt. Ab dem Moment, wo die Kamera läuft, gehört alles, das gesamte Aufnahmematerial, zum Kompositionsprozess dazu. In dieser Hinsicht ist es unerheblich, ob sie noch als Privatperson in Handlungsvollzügen erscheint oder die Tänzerin und Choreografin im Probenprozess in

den Aufnahmen zu sehen ist. Vor dem Verständnishintergrund, dass Kordula zum einen die Handlungsstrategie verfolgt, einen inneren Bezug zu dem Thema herstellen zu wollen, und zum anderen die Auffassung vertritt, als Tänzerin immer auch als Mensch agierend und ansprechbar zu sein, lässt sich dieser strategische Schritt interpretieren. Kordula ist während des Probenprozesses sowohl als Mensch wie als Tänzerin aktiv. Und insofern impliziert sie eine (Themen-)Motivinnervierung von Anbeginn.

„Und ich habe mit Kamera gearbeitet. Und bis heute mach ich das so. Dass ich die Kamera, wenn ich anfang, anmache. (...) Und merke hinterher, alles was in dem Moment, in diesem Rahmen passiert, gehört dazu. Egal ob ich ein Butterbrot esse, ob ich die Musik noch mal anmache, weil ich vergessen hab den richtigen Knopf zu drücken und da läuft ne ganz andere Musik. Das gehört alles:“ (EIII: 899ff.)

2.3 Aussortieren

Diese Arbeitsstufe zeichnet sich durch eine qualitative Differenzierung aus. Kordula nimmt sich Zeit, das Videomaterial zu sichten und zu sortieren. Das handlungsleitende Auswahlkriterium ist das Herstellen eines inneren Bezuges zum Thema. Über die Sichtung des (bewegten) Umgangs mit dem Thema in der Probensituation (als Tänzerin und als Mensch), werden Kordula Situationen vor Augen geführt, die sie nach dem Vorhandensein von Spannungsmomenten und einem narrativ interessanten oder narrationseröffnenden Modus einteilt. Alles, was diesen Kriterien nicht entspricht, ist für die jeweils aktuelle Produktionserarbeitung nicht von Interesse und wird aussortiert bzw. in ihren Materialfundus (für Zukünftiges) integriert.

„Da kann ich ja mal so en Beispiel geben. Also zum Beispiel das Stück mit dem Mantel. [Eine Stückerarbeitung zum Thema Alter.] [...] Und hab dann mit einer alten Frau angefangen zu arbeiten. Und hatt aber irgendwie immer das Gefühl so, das ist alles ganz nett. Aber (...) das ist es noch nicht. Dann konnte die alte Dame auch nicht immer. Und dann hab ich mal alleine geprobt. Und irgendwie wusst ich nicht so richtig wohin. Dann war es kalt in dem Raum. Und ich hatte durch ne Schülerarbeit noch ganz viele Mäntel in diesem Raum hängen. Und weil mir so kalt war, hab ich irgendwann mich in diesen Mantel verkrochen und was getrunken, gegessen. Und bin so nach vorne übergekippt und hab so gedacht: Orrr, ist das kalt! (flüstert) Und hab dann mit der einen Hand irgendwas, weil ich geheult habe, irgendwas herausge:/ Und hab dann hinterher dieses gesamte Videomaterial gesehen. Und das ist eben ganz oft so. Ich guck mir das Material an. Weg! Weg! Weg! Weg! Weg! Ah! Die Sequenz find ich spannend! Die nehm ich auf. Weg! Weg! Weg! Weg! Ah! Noch ne Sequenz spannend. Nehm ich auch. Und da hab ich gesehen und hab gedacht: Das is es! Das find ich wirklich spannend. Das ist die

einzig spannende Bewegung, die ich vor mir sehe. Dass da jemand aus lauter Verzweiflung mit der Hand aus diesem Mantel rauskommt und irgendwo tastet, wo jetzt der Kaffee, der Tee, die Brotdose, Taschentuch, irgendwas ist. Und da hab ich dann angefangen, da muss ich mal irgendwas mit dem Mantel ausprobieren. Lass mich da mal gucken. Und dann sehe ich, was irgendwie wirkt. Und irgendwann hatt ich dann das Gefühl, ich sehe auch so, ich kann auch dann irgendwann spüren, wenn ich so drin bin in bestimmten Improvisationen, dass ich eben dieses Von-außen-gucken so ein bisschen vergessen kann. Weil ich hab es dann aufgezeichnet. Und muss mir nicht merken: hab ich jetzt mit links:/? Was hab ich en jetzt für ne Bewegung gemacht?“ (EIII: 905ff.)

2.4 Instinkt geleitete Reflexion

Diese Arbeitsstufe ist in unmittelbarer Kooperation mit dem Arbeitsschritt des *Aussortierens* anzuordnen. Der Übergang zwischen beiden Arbeitsschritten ist fließend, da der eine Vollzug den nächsten unmittelbar nach sich zieht und bedingt. Kordula reflektiert während des Sichtens des Videomaterials, was sich im Probenprozess ereignet hat. Sie lässt das Material auf sich wirken und analysiert ihren Umgang mit dem Thema. Daraus leitet sie ihr persönliches Interesse und ihren Zugang zum Thema ab, um nachfolgend den Stückinhalt definieren und konzeptionieren zu können. Der Reflexionsvorgang erfolgt in drei nacheinander ablaufenden Fragefokussierungen: 1. Was ist spannend bei der Fülle an Arbeitsmaterial, das ich sehe?, 2. Was sagt mir das spannende Material über mein persönliches Interesse, meine inneren Beweggründe, an dem Kompositionsthema?, 3. Bei welchem interessanten Bewegungsmaterial sehe ich das Thema artikuliert oder lädt es ein zum vertiefenden Arbeiten?.

Die Arbeitsstufe trägt die Bezeichnung *Instinkt geleitet*, weil Kordula sich bei der Definierung des gesichteten Bewegungsmaterials von der Wirkung dessen auf sich selbst leiten lässt. Sie vertraut bei der Auswahl ihrem inneren Gefühl, das sich aus einer Rezeptionsrückkopplung an ihren Bewegungs(leib)körper entfaltet. Kordula vertritt die Meinung, dass sich das Material durch eine innere Logik zum Kompositionsthema darstellt und es für sie Sinn macht, in diesem Verständnis den Probenprozess weiter zu verfolgen. D.h. sie arbeitet mit dem spannenden Bewegungsmaterial und entwickelt daraus die choreografische und dramaturgische Stückabfolge.

„Und dann entwickelte sich das so daraus, dass ich das Gefühl hatte: Okay, ich hab da en inneren Bezug und en Faden. Da gibt s irgendwas. Das muss ich jetzt gar nicht so übern Kopf laufen lassen. Und auch nicht immer so reflektieren. Sondern einfach wie so en Hund so ne Fährte aufnehmen und dann:/ (..) Wenn de en bisschen falsch gegangen bist, dann gehste wieder zurück. Und gehst dann da weiter. Und so nee? Da so en bisschen so en anderen (..) also nich so sehr so nem gedanklichen Konstrukt zu folgen. Was dann auch oft so konstruiert und auch künstlich und aufgesetzt und langweilig ist. Sondern mehr so dem Körper zu folgen. Dem Instinkt zu folgen. Der inneren Auseinandersetzung mit diesen Prozessen von Themen, von (..) ähm (...):/ Das war einfach dann spannender so.“ (EI11: 1027ff.)

Kordula fragt sich selbst im Sichtungsprozess, was die spannende Bewegung aussagt bzw. welcher Inhalt sich artikulieren will. Die Methode des Hinterfragens leitet auch den weiteren Probenprozess. Sie expliziert damit ihre persönlichen, inneren Beweggründe und gewährleistet auf diesem Wege das Artikulieren in ihrer choreografischen ‚Handschrift‘ sowie ein Explizieren in ihrem tanzphilosophischen Verständnis.

Da sich die Bearbeitungsthemen je nach Interesse oder Auftragslage voneinander unterscheiden, ist auch ihr Tanz- und Bewegungsmaterial immer wieder neu und voneinander verschieden. Die Arbeitsstrategie hat Kordula ebenfalls Instinkt geleitet entwickelt und über viele Jahre perfektioniert und professionalisiert. Sie sagt, dass ein Instinkt geleitetes Vorgehen Kompositionsprozesse ermöglicht, die „*im Fluss sind*“ (EI11: 978). Sie meint damit, dass der Probenprozess unkompliziert und häufig auch unter Aufwendung von geringer Zeit abläuft. Die Bewegungen finden sich fast wie von allein und reihen sich optimal aneinander. Eine Bewegung erzeugt quasi das nächste Bewegungsmaterial.

3. Handlungsinhalt

Es ist bereits angeklungen, dass Kordula auf der Suche nach spannenden Bewegungen ist. Da sich die Bezeichnung der „*spannenden Bewegungen*“ (EI11: 581ff.; 926ff.) durch die gesamte Darstellung des Kompositionsprozesses im Interview zieht, kann man von einem strukturimmanentem Aspekt sprechen. Die spannenden (und interessanten) Bewegungen stellen den Handlungsinhalt dar. Die Erzeugung von Sinn für das Bearbeitungsthema – Warum mache ich das? (Handlungsmotiv) – zieht eine Etablierung des Handlungsinhaltes, die Entwicklung des Themas durch und mit spannenden Bewegungen, nach sich. Um Handlungsmotiv und Handlungsinhalt, die sich in einer konstitutiven Verbindung gegenüber stehen, realisieren zu können, hat Kordula eine mehrstufige Arbeitsstrategie entwickelt, die

vorgestellt wurde. Das Verständnis der spannenden Bewegungen spiegelt die Verbindung zu ihrer Tanzphilosophie wider. Die tänzerischen Artikulationen sollen mit einem Beweggrund versehen sein, der den Inhalt – hier des Stückes – verkörpert. D.h. eine Bewegungsgenerierung auf rein formalem Wege schließt sich für Kordula aus. Sie lehnt es ab, Tanz als „*schmückendes Beiwerk*“ (EI11: 968) zu integrieren. Die spannenden Bewegungen zeichnen sich durch einen impliziten Gehalt und eine umfangreiche Materialexistenz in Bezug auf das Kompositionsthema aus. Sie schaut quasi mithilfe der Bewegungen *hinter* die Themen (vgl. EI11: 1690f.), suchend, wie das Thema komponiert werden kann und was es zur Bearbeitung für sie bereithält. Sie ist auf der Suche nach den narrativen Anteilen in Bewegungen, um das Stückthema auf einer Erzählebene komponieren zu können. Sie bezeichnet den Vorgang auch als das „*Anheben auf eine andere Ebene*“ (EI11: 1621).

„Also so en Kühlschrank, das find ich nach wie vor einfach en tolles Bild für Erinnerung, für Verlangsamung von Verderbnis, von Verfall. Warum möcht man sich erinnern? Weil man nicht verschwinden möchte. Ich möchte nicht vergammeln. Sondern ich möchte was hinterlassen. Und der Kühlschrank hilft mir, meine Lebens-Mittel, nee, meine Leben, was mich am Leben erhält, zu verlängern. Also das fand ich total spannend. Und dieses Sich-dran-hängen und Drin-sein, ja keine Ahnung, das waren so, das gibt auch immer so Wege für das Bewegungsmaterial. Das ist dann einfach sehr unterschiedlich und richtet sich danach. [...] Das ist eben so mein Interesse. Meine Vor:/ Meine hauptsächliche Richtung dabei. Weshalb ich das mache, das macht mir auch Sinn.“ (EI11: 1621ff.)

4. Handlungsart

Zur Handlungsart muss man nur kurz ergänzen, dass sie die gesamte praktische Bewegungs- und Kompositionserarbeitung mit den Möglichkeiten der Improvisation realisiert.

5. Kompositionsoptionen

Als letztes Konzept soll Kordula`s Kompositionsoption vorgestellt werden. Kordula sagt von sich selbst, dass sie eine große Nähe zu Materialien hat und deshalb gern mit Materialien oder Requisiten in ihren Stücken arbeitet. (vgl. EI11: 1618f.) Ein weiterer Grund für ein Arbeiten mit Materialien ist, dass sie auf diese Art und Weise nicht alleine auf der Bühne ist, sondern einen Partner hat, der mit ihr gemeinsam die Tanzgeschichte darstellt. Interessant, und innerhalb der Falldarstellungen einzigartig, ist die Tatsache, dass Kordula für die Arbeit mit

Requisiten eine personale Zuordnung wählt. Sie erhalten von ihr fast schon eine Zuschreibung als Subjekt. Sie erzählt mit den Requisiten *gemeinsam* die Geschichte.

„So. Also da war das Papier, diese ganz starke Auseinandersetzung, die ich da gesucht hab. Also von daher hab ich das Gefühl, es hat sich immer sehr an dem orientiert, was so mein Medium dann war. Nee. Das gehört, glaub ich, für mich mit zu diesem künstlerischen Gestaltungsprozess. Dass es immer was gab, was mit mir ganz stark dieses Thema ausdrückte oder erzählte. [...] Ähm, also wo ich so das Gefühl hab, ich hab so ne große Nähe zu Materialien. Und das ist wirklich ein Partner auf der Bühne. Das ist nicht nur so en schmückendes Beiwerk. Sondern das ist was, was mit mir diese Geschichte erzählt. Das auf ne andere Ebene hebt auch oft.“ (EIII: 1607ff.)

Die Wahl des materialen Partners erfolgt zu Beginn des Kompositionsvorgangs und differenziert sich über die Arbeitsschritte des *Aussortierens* und des *Instinkt geleiteten Reflektierens* heraus. Je nach dem, welche Requisite sie wählt, beeinflusst es durch ein Erweitern oder Beschränken ihren Experimentierraum für Bewegungen. Dies erscheint zunächst als Einschränkung. Für Kordula überwiegt bei dieser Arbeitsmethode der qualitative Aspekt, welcher von der Grenzsetzung ausgeht. Sie kann zwar nicht das gesamte, ihr bekannte, tanztechnische Bewegungsrepertoire in eine requisitenorientierte Choreografie integrieren. Aber es ist ihr möglich, auf diesem Wege eine artikulatorische Bewegungsklarheit zu erzeugen, die die Verbindung zum Stückthema herstellt, weil sie dieses als verkörperten Bewegungsgrund und -inhalt implizit präsent werden lässt.

„Teller. En Stück zwischen lauter aufgereihten Tellern. Was mir so, was meine Bewegungen erstmal einschränkt. Aber ganz klar macht: So, damit muss ich jetzt umgehen. Und damit hab ich irgendwie so en Experimentierfeld auch von Bewegungen. Das fand ich dann immer spannender. Weil in den ersten Stücken ist das nicht so deutlich, glaub ich. Aber das hat sich dann immer mehr so dahin entwickelt, dass ich das deshalb, glaub ich, auch immer spannend fand dann mit einem Gegenstand, einem Requisit, einem Partner auf der Bühne zu arbeiten, weil das einfach, dann ist man nicht so: Ja, ich mach jetzt hier ne schöne Bewegung und da ne schöne Bewegung.“ (EIII: 1539ff.)

Da Kordula die Arbeit mit Requisiten konsequent in ihren Kompositionen verfolgt, muss man von einer konstanten, strukturausbildenden Arbeitsstrategie sprechen.

5 Mustereplikation und Theoriebildung

5. Modell zeitgenössisch-tänzerischer Artikulationsmuster

5.1 Einleitung

Um die Forschungsfrage, *wie Choreograf/-innen und Tanzschaffende ihr Körperkonzept als zentral orientierendes Strukturmerkmal in Kompositionsprozessen realisieren*, beantworten zu können, müssen zunächst verschiedene Begriffe, die im Zusammenhang mit der Beantwortung auftreten, geklärt werden. Durch die Darstellung wird es möglich, den Bezug zwischen der Forschungsfrage und dem Titel der Arbeit als logischen Schluss zu generieren. Das Einleitungskapitel dient der Explikation einer Verständnisebene in Bezug auf die einzelnen Kategorien, um im Anschluss die Darstellung der drei verschiedenen Artikulationsmuster vornehmen zu können. Als Ergebnis der Forschungsarbeit wurden Artikulationsmuster herausgearbeitet, die eine Aussage darüber wiedergeben, wie Choreograf/-innen in der Erarbeitung von Tanzstücken vorgehen. Die Ergebnisse wurden auf der Grundlage von erzählten Situationen aus dem Berufsalltag der Akteur/-innen im Rahmen einer Interviewsituation generiert. Die Forschungsarbeit stellt eine empirische Erhebung dar, die Ergebnisse auf der Grundlage von Expertenaussagen statuiert und somit Arbeitsweisen, -prozesse und ein Kompositionsdesign **aus der Perspektive der Akteur/-innen**, den Choreograf/-innen, vorstellt. Um das Handeln von Choreograf/-innen in tänzerischen Gestaltungsabläufen verstehen zu können, wurden diese im Interview also explizit erfragt. Dabei zeichnete sich in allen Interviews ein gleicher Mechanismus ab, der auf einer ersten Explikationsebene ein Verstehen über die Struktur eines Kompositionsprozesses ermöglicht. Man kann diese elementare Struktur mit dem Begriff eines Kompositionsdesign definieren, da das Design einen grundlegenden Aufbau widerspiegelt, der erst durch eine Differenzierung und kategoriale Spezifizierung in verschiedenen Mustern eine individuelle Formung erhält. Die Designstruktur eines Kompositionsprozesses soll zunächst vorgestellt werden, um im weiteren Darstellungsverlauf dieser Arbeit die individuellen Gestaltungsabläufe in den Artikulationsmustern einordnen zu können und ein Verstehen über den jeweiligen Artikulationsvollzug zu ermöglichen.

5.1.1 Die strukturelle Logik eines Kompositionsprozesses

Ein Kompositionsdesign entwickelt sich sukzessive über den Verlauf mehrerer Kompositionsprozesse. Es ist der nach außen hin wahrnehmbare und sichtbare Ausdruck einer Figur immanenter Prozessabläufe. Jörissen definiert in dem Aufsatz „Bildung der Dinge: Design und Subjektivierung“ (2015) die Prozessabläufe als Existenz von artikulativen Praxen. (vgl. ebd.: 215) Auf der Grundlage der theoretischen Überlegungen bei Jörissen kann man ein etabliertes Kompositionsdesign wie auch einen einzelnen Kompositionsprozessvorgang als Ausdruck einer Existenz von artikulativer Praxis bezeichnen. Mehrere Vollzüge von Kompositionsprozessabläufen führen erst zu einer Herausbildung und Etablierung eines Kompositionsdesigns, was sich nach außen hin in verschiedenen, individuell geschaffenen Artikulationsmustern manifestiert und als Ausdruck einer prägnanten choreografischen Handschrift der Akteur/-innen gewertet werden kann. Mit den theoretischen Annahmen Jörissens können Kompositionsprozesse demnach auch als Designentwicklungsprozesse bezeichnet werden.

Oswald Schwemmer bietet eine kulturtheoretische Perspektive an, die Kompositionsprozesse als medial situierte Strukturierungsprozesse mit Ausbildung von prägnanten, symbolischen Formmustern begreift. (vgl. Schwemmer 2005: 49f.) Es sind Prozessabläufe, in denen eine ständige Selbststrukturierung vollzogen wird und „[...] das Medium zu einem [Gestaltungs- und Formbildungs-]Prinzip der Artikulation wird“ (ebd.: 55). In der Gegenüberstellung der Sichtweisen von Jörissen und Schwemmer kann man feststellen, dass beide Perspektiven einen Blick auf Kompositionsprozesse anbieten, die einen Konstitutionsvorgang beschreiben. Es werden innerhalb eines gestalterischen Vorgangs zwischen verschiedenen Akteur/-innen und Akteurssystemen Arrangements initiiert, die sich durch gegenseitige Einschreibungen und Veränderungsdynamiken auszeichnen und „innerhalb eines ‚gemeinsamen Systems‘ [...] einen] Konstitutionsprozesse“ (Jörissen 2015b: 219) initiieren, um eine formale Gestalt generieren zu können. Beide theoretischen Ansätze eint eine Gegenstandsfokussierung, die nach der Logik des Kompositionsablaufes und damit implizit auch nach der Logik des Kompositionshandelns, also *Wie wird komponiert?* fragt. Demnach ist ein Kompositionsdesign durch eine Prozess- und Inszenierungslogik gekennzeichnet, die durch das artikulative Handeln der Choreograf/-innen und in der Wahl der Formbildungsmöglichkeiten durch die Akteur/-innen zur Produktgestaltetablierung beeinflusst und strukturiert wird. Im Folgenden soll die Designstruktur eines Kompositionsprozesses und dessen implizite Logik auf der Basis einer Perspektivenetablierung als Konstitutionsraum vorgestellt werden. Die Skizzierung

erfolgt über einen Aufbau in einer modellhaften Darstellung.

Grundlegend kann man feststellen, dass sich ein Kompositionsprozess durch mehrere auftretende Komponenten und einen Vollzug in verschiedenen Stadien und Phasen auszeichnet. Mit Komponenten sind im konstitutionstheoretischen Verständnis Jörissens das Involviertsein von menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren gemeint. Innerhalb eines Kompositionsprozesses wird die Konstitution eines Dritten, des Tanzproduktes, vollzogen. Das Dritte kann, unter Bezug auf die Thesen Jörissens (vgl. 2.2.4 Teilkapitel/Jörissen), als ein eigenständiges Produkt Ding begriffen werden. Es entsteht aus einer Interaktion zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren, zwischen Subjekten (Choreograf/-innen und Tänzer/-innen) und Objekten (Requisiten, Kostüme und Bühnenbild). Die Subjekte entfalten während des Kompositionsvorgangs eine aktive, gestaltende Handlungsweise, wodurch sie eine Wirkung und Einschreibungsweise in die integrierten Objekte vollziehen. Die Objekte wiederum zeichnen sich durch eine materiale Stimmung aus, die ebenso Beeinflussungs- und Strukturierungstendenzen auf das Subjekt und in den Konstitutionsprozess hinein entfalten. Ein Tisch als scheinbare Requisite kann die Möglichkeiten und Auswahl des tänzerischen Materials beeinflussen. Die Beeinflussung kann durch das Subjekt bis zu einer Personifizierung des Objektes und dessen Zuschreibung als Tanzpartner eine Steigerung erfahren. Eine solche Kompositionslogik repräsentiert das reflexiv-symbolische Artikulationsmuster der vorliegenden Forschungsarbeit. Die skizzierte Logik der subjekt- und objekthaften gegenseitigen Bezugnahme in Konstitutionsräumen findet sich bei Nohl als „konjunktiver Transaktionsraum“ (Nohl 2011: 176) definiert. Die Akteure stehen sich kontagiös einander gegenüber. Unter einer strukturanalytischen Perspektive kann man einen Kompositionsprozess als einen dreiphasigen Ablauf definieren. Die drei Phasen beziehen sich aufeinander und laufen zeitlich nacheinander ab:

1. Eröffnungsphase
2. Konstitutionsphase
3. Existenz des Endproduktes

Die Eröffnungsphase stellt sich als der Beginn und Start eines Kompositionsprozessablaufes dar. In dieser Phase fällt die grundsätzliche Entscheidung für eine mediale Artikulationsausrichtung wie auch das situative oder motivationale Erleben eines Impulses, der zur Entscheidung, ein Tanzstück erarbeiten zu wollen, führt. Die erste Phase des

Arbeitsprozesses vollzieht sich ausschließlich auf der Subjektseite, bei den Choreograf/-innen. In der zweiten Arbeitsphase wird der eigentliche Konstitutionsprozess vollzogen. Hier erfolgt das Aufeinandertreffen verschiedener Akteur/-innen und medialer Systeme, um über unterschiedliche Prozesse der Formbildung das Tanzstück konstituieren zu können. In der letzten Phase existiert das Produkt als vorläufig fertige Endgestalt und wird zu einer ersten Bühnenpräsentation, zur Premiere gebracht. Die letzte Arbeitsphase umfasst die Generalprobe, die Premiere, weitere Aufführungen und die Archivierung des Tanzstückes. Durch diese Teilkomponenten gehört dieser Abschnitt mit zum Erarbeitungsprozess. Da sich das Stück mit jeder erneuten Aufführung immer wieder anders darstellt, wird das Erarbeitungsprodukt zum Zeitpunkt der Premierenspräsentation als vorläufige Endgestalt betrachtet. Es verändert sich mit jedem erneuten Vollzug, da man davon ausgehen kann, dass sich das Produkt erst in der Aufführungspraxis bewähren und ‚eintanzen‘ muss. Der Choreograf kann innerhalb mehrerer Präsentationen Veränderungen an der kompositorischen Gestalt vornehmen. Ebenso können die Tänzer Abänderungen initiieren, wenn sie merken, dass das Stück, um weiterhin angemessen artikuliert werden zu können, Korrekturen bedarf. Diese können formaler oder inhaltlicher Art sein. Im Verständnis Jörissens und im Rekurs auf Nohl kann man das Endprodukt als ein neu entstandenes, eigenständiges Ding auffassen, da es weiter wirkt und sich verändert und zu jedem anderen Zeitpunkt einer Aufführung sich in einer gewandelten Form darstellen wird. (vgl. Jörissen 2015b) Die Komposition handelt quasi selbst. Ebenso kann man diesen Umstand aber auch als Strukturspezifisch für das Darstellungsgenre begreifen. Den Tanz eint mit anderen Darstellungsmedien, wie der Musik oder dem Schauspiel, ihre Vergänglichkeit. Jede Aufführung steht für sich und ist einzigartig. Nur durch Archivierungsformen lassen sie sich manifestieren und eine Wiederholbarkeit herbeiführen. Im Nachfolgenden soll die strukturelle Logik eines Kompositionsprozesses modellhaft dargestellt werden:

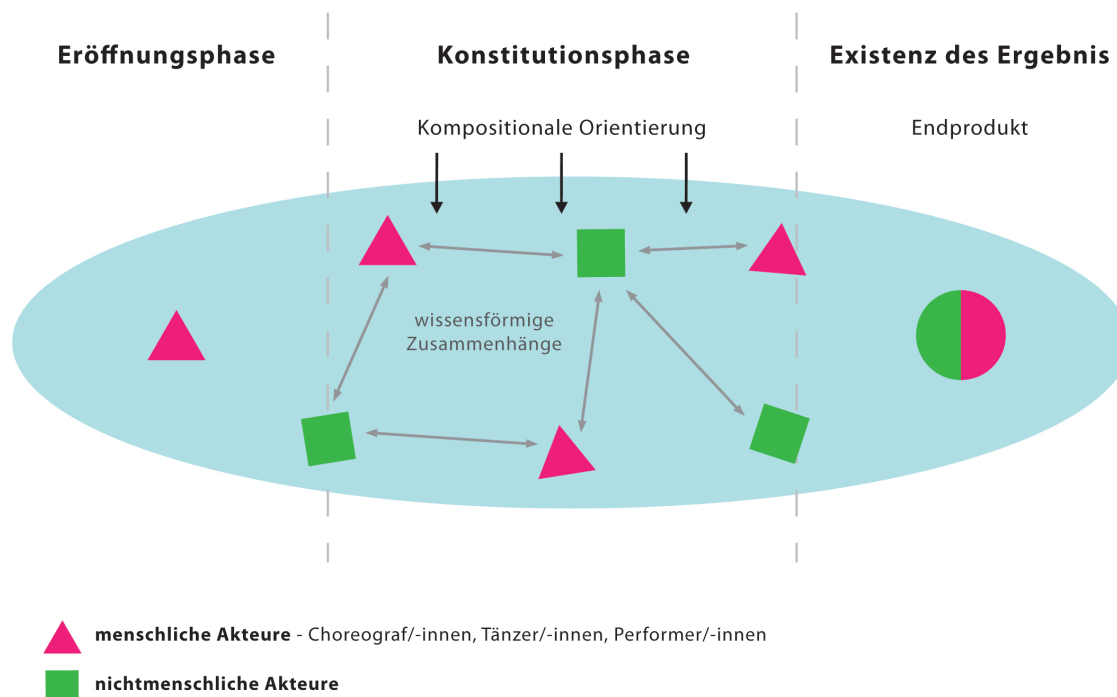


Abb. 9: Darstellung eines Kompositionsprozesses

Anhand des Modells als visueller Ausdruck eines Kompositionsdesigns wird ersichtlich, dass sich innerhalb der dreiphasigen artikulativen Kompositionspraxis verschiedene Dynamiken entfalten. Jörissen bezeichnet die Dynamiken als den Vollzug von „wissensförmigen Zusammenhängen“ (ders.: 224). Diese manifestieren sich im Verlauf mehrerer Prozessabläufe und werden von außen als Designmuster und spezifische Handschrift der Choreograf/-innen ablesbar. Für das Forschungsprojekt haben sich die wissensförmigen Zusammenhänge als Kategorien herausgestellt, die ein Verstehen des kompositorischen Handelns der Akteur/-innen ermöglichen. Kategorial betrachtet bringt der Choreograf in den Erarbeitungsprozess Impulse und ein kompositionales Geprägtsein ein, das sich aus der Existenz einer beruflichen Prägung in einem *Körperkonzept* und als *kompositionale Orientierung* ergibt. In der Eröffnungsphase trifft der Choreograf eine grundsätzliche Entscheidung für einen medialen Artikulationsstil innerhalb des Genre Tanz. Die Entscheidung trifft er auf der Grundlage seines medialen Artikulationsverständnisses, was sich aus einem grundsätzlichen körperkonzeptionellem Verständnis entwickelt hat. Abschließend kann man mit Jörissen einen Kompositionsprozess als einen Raum bezeichnen, in dem sich Konstellationen konstituieren und Entwicklungen ablaufen. Es werden Technologien vollzogen, die zu Einschreibungen auf

der Subjektseite – sowohl beim Choreografen wie anderen beteiligten menschlichen Akteuren – führen. Diese Einschreibungen können als Subjektivationsformen bezeichnet werden, da sie sich auf der Grundlage einer Gegenüberstellung verschiedener Selbst- und Weltverhältnisse mit dahinterstehenden Werte- und Orientierungssystemen vollziehen. Ein zuvor Unbekanntes und Fremdes kann in einem kompositionalen Konstitutionsraum zum Bekannten und Eigenen des Subjektes werden. In dieser Perspektive kann ein Kompositionsprozess als ein Artikulations- und Explikationsraum mit Subjektivationsmöglichkeiten verstanden werden.

5.1.2 Darstellung der Explikationskategorien als zweite Ergebnisebene

Die vorgestellte Struktur von Kompositionsprozessen sowie der Verweis auf dynamische Tendenzen innerhalb dieser Konstitutionsräume soll als Verständnisgrundlage dienen, um die Differenzierungen bei Kompositionsabläufen in ihren minimalen und maximalen Kontrasten beschreiben zu können. Dafür war die Etablierung von generalisierungsfähigen Kategorien notwendig, die als Vergleichsinstrumentarium bei der Theorie- und Musterbildung angelegt wurden. Die Kategorien zeichnen sich durch eine implizite Logik im Bezug aufeinander aus und sind in Kapitel 3 bereits über die Etablierung in einem Kodierparadigma dargestellt worden. Der paradigmatische Bezug der Kategorien aufeinander führte zu der Erarbeitung von Artikulationsmustern, die sich durch eine implizite Logik auszeichnen und kategorial bestimmbar sind. Das bedeutet, dass die Muster durch verschiedene Kategorien differenziert wurden und das Kompositionshandeln der Akteur/-innen sowie die Entstehung eines Kompositionsdesigns (aufgrund der etablierten wissensförmigen Zusammenhänge und Produktionsdynamiken) zum Ausdruck bringen. Das gesamte Kapitel 5 dient der Interpretation und Theoretisierung der Artikulationsmuster über die Strategie der Kategorienexplikation als zweite Ergebnisebene. Die nachfolgenden Kategorien liegen der Analyse der Artikulationsmuster zugrunde:

1. Körperkonzept
2. Kompositionale Orientierung
3. Kompositionshandeln
4. Artikulationsfigur

Der Forschungsweg, welcher über mehrere Auswertungsphasen zu der Entwicklung der vorgestellten Kategorien führte, wurde in Kapitel 3 bereits ausführlich beschrieben. Dennoch soll an dieser Stelle eine Tabelle eingeführt werden, die verdeutlicht, aus welchen Kategorien der ersten Abstraktionsebene die musterbildenden Kategorien der zweiten Abstraktionsebene generiert wurden. Die Kategorien der ersten Abstraktionsebene bilden gleichsam die erste Ergebnisebene, welche in Kapitel 4 anhand der Explikation der drei Fallporträts vorgestellt wurde.

Konzepte und Kategorien der ersten Ergebnisebene	Transformation der Kategorien der Ergebnisebene 1 in Ergebnisebene 2
1. Berufsbiografischer Weg	1. Körperkonzept
2. Prägungserfahrungen	1. Körperkonzept 2. Kompositionale Orientierung
3. Tanzphilosophie	2. Kompositionale Orientierung 3. Kompositionshandeln
4. Körperkonzept	1. Körperkonzept
5. Kompositorische Arbeitsweise	3. Kompositionshandeln

Abb. 10: Tabellarische Gegenüberstellung der Kategorien erster und zweiter Ergebnisebene

5.2 Schlüsselkategorie *Körperkonzept*

Die Kategorie Körperkonzept stellt sich für das Forschungsprojekt als Schlüsselkategorie dar. Im Rahmen der Analyse- und Interpretationsphase wurde deutlich, dass sich ein kompositorisches Handeln der Akteur/-innen, welches die ursprüngliche, sensibilisierende Frage *Was passiert in einem Kompositionsprozess?* beantworten kann, maßgeblich nach der Konstitution eines Körperverständnisses der Akteur/-innen ausrichtet. Vielmehr entfaltet sich erst das Kompositionshandeln auf der existenziellen Grundlage eines körperkonzeptionellen Verständnisses. Da im Falle eines gestalterischen Produktionsprozesses mit dem Medium Tanz eine Überlagerung zwischen Gestaltungsakteur und des zu formenden Materials auffällig wird, ist es nur eine logische Folge, nach dem Verständnis der Akteur/-innen zwischen Subjekt und Materialität zu fragen. „Denn die Art und Weise, wie wir uns als körperlich-leibliche Wesen verstehen, bedingt die Antwort auf die Frage des [...] Status des menschlichen Körpers“ (Herrmann 2011: 74f.). Je nachdem, ob die Choreograf/-innen ihrem eigenen Körper und dem ihrer Tänzer eine subjektive Zuschreibung entgegenbringen oder ihn eher unter einer instrumentellen Fokussierung auffassen, realisieren sie auch dessen Implementierung als verdinglichte Stofflichkeit in einem Kompositionsvorhaben. Man kann vorwegnehmend definieren, dass sich das Körperkonzept als Grundlage und Orientierung für sämtliche Arbeitsprozesse und habituellen Zuweisungen der Akteur/-innen auszeichnet. So, wie sie ihren Körper sehen und einen Umgang mit ihm vollziehen, strukturieren sich auch alle Handlungen. Inwieweit es zu einer Überschneidung von beruflichen und lebensalltäglichen, privaten Handlungen kommt, die eine Nähe zwischen zwei existenten Körperdefinitionen der Akteur/-innen vermuten lassen, soll nachfolgend durch die Differenzierung von drei Körperkonzepten dargestellt werden.

5.2.1 Konzept der instrumentellen Rahmung

Das Körperkonzept der Akteur/-innen lässt sich ausschließlich unter einer beruflichen Perspektive rekonstruieren. Die Choreograf/-innen sehen im menschlichen Körper der Tänzer ein Instrument, welches sie nutzen, um die medientypische und ästhetische Sprache des Tanzes zur Darstellung bringen zu können. Das instrumentell-professionelle Körperverständnis wird durch einen Selbst-Fremd-Bezug, im Verständnis Merleau-Pontys, gerahmt. Das bedeutet, dass die Choreograf/-innen den Fremdbezug auf einen bewegungsfähigen Körper durch einen Selbstbezug zu ihrem eigenen Bewegungskörper herstellen. (vgl.

Merleau-Ponty 1966: 405) Sie vertreten die Auffassung, dass Tänzer zwar über einen individuellen Körper verfügen, dieser aber in seiner anatomisch-physiologischen Struktur mit allen menschlichen Körpern übereinstimmt. Die anatomische Struktur, auf deren Grundlage tänzerische Bewegungsvollzüge ermöglicht werden, bildet die vereinheitlichende Basis ihres habituell gerahmten Körperkonzeptes. Durch die Verschränkung von Selbstbezug und Fremdbezug ist es den Choreograf/-innen möglich, mit ihren Tänzern auf einer instrumentellen Objektebene zu arbeiten, ohne in einen moralischen Konflikt zu geraten, der ein Verleugnen der Tänzer als individuelle Subjekte implizieren würde. Da sie selbst als aktives Mitglied den Produktionsprozess aus einer Innenperspektive heraus begleiten, legen sie einen Körperbegriff zugrunde, der für alle Companymitglieder und Produktionsteilnehmer bindend ist, inklusive den Choreograf/-innen selbst und wohl wissend, dass es den einen material bestimmbaren Körper gibt, welcher aber zugleich auf die Existenz von „anderen [subjektiven Körper-] Landschaften“ (Merleau-Ponty 1986: 185) verweist. Ein weiteres Argument für eine wertungs- und konfliktfreie, instrumentelle Betrachtungsweise liefert der Verweis auf die Arbeitsstrategie der Akteur/-innen. Im Prozess des Choreografierens wenden sie verschiedene Kreativ- und Improvisationsmethoden an, um eine Annäherung an das Produktionsthema zu initiieren. Sie nutzen den Weg der Aktivierung von subjektiven Lebenserfahrungen. Die Tänzer werden als Individuen durch eine Erfahrungsaktivierung angesprochen und es erfolgt eine Übertragung und Transformierung des Erlebten in eine angemessene Bewegungsrealisierung auf einer material-instrumentellen, objektiven Körperebene.

Herr Kneese macht über die Detaillierung an einem konkreten Produktionsbeispiel deutlich, dass er mit seinen Tänzern ein Arbeiten auf Augenhöhe favorisiert, weil er sie als selbstständige Subjekte betrachtet und in ihrer Individualität wertschätzt.

„Ich zeigen, sag mir mal so, eine Art von Choreografie. Dann während des Putzen entsteht verschiedene Varianten. Und dann die Tänzer währen des Putzen von Choreografie entwickeln, sag mal eigene Bewegungsvokabular. Die Skelett, die Architekturskelett bin ich und dann diese Farbtöne sind während der Arbeitszeit verändern sich frei. Aber da bleibt als feste Bestandteil die Musik. Die wissen alles perfekt. Sie kennen die M/;, sie können auch variieren danach. Sie müssen nicht auf 8 landen [Takt/ Zählzeit] und auf 9 Hand nach oben nehmen. Da ist ihre Spektrum gefragt. Aber sie wissen, dass sie eine 32-Phrase [musikalisch-rhythmische Einheit] haben und da müssen diese Elemente reinpassen und da wollen wir das erreichen. Und die sind sehr dankbar auch, weil sie haben die Rahmen ihrer psychologischen Darstellung. Sie haben ja ne Rahmung. Wie sie den Rahmen ausfüllen, das ist ihre Geschichte. Ich helfe sehr. Wir diskutieren sehr oft: Was ist besser? Was wollen wir sagen? Wie, warum

liegst du auf dem Bett und gehst runter? Was bedeutet das Geste, diese Pantomime. Gibts keine Pantomime. Aber die Bedeutung der Geste, das architektonische Punkt. Wozu machen wir das?“ (EI3/Herr Kneese: 519ff.)

Das Argument soll nicht weiter vertieft werden, da es eine Verschiebung auf die Ebene des Kompositionshandelns nach sich ziehen würde. Als empirischer Beleg für eine instrumentelle Betrachtung des Tänzerkörpers, die sich auf der Basis einer Subjektperspektive auf den Tänzer aufbaut, soll der Verweis ausreichen.

Das Körperkonzept 1 stellt sich als ein habituell gerahmtes Konzept dar. Man kann es – in Anlehnung an Merleau-Ponty - als ein Konzept der *habituellen Leiblichkeit* bezeichnen, was sich auf der Handlungsebene vor allem durch einen Selbst-Fremd-Bezug realisiert. Für die Ausbildung einer habituellen Körperexistenz spricht die Tatsache, dass sich der berufliche Habitus der Akteur/-innen durch einen starken Körperbezug auszeichnet. Er wird nach außen hin als körperversmittelter Habitus erkennbar. Das bedeutet, dass Tanzschaffende durch ihr äußeres Erscheinungsbild eines trainierten Körpers in harmonischen Bewegungshandlungen markant auftreten.

Warum nun aber die Auffassung einer habituellen Leiblichkeit und nicht Körperlichkeit? Wenn man von der Existenz einer ausschließlich physischen Fokussierung der Akteur/-innen ausgeht, würde man ihnen eine sportive Perspektive auf den Körper unterstellen. Aufgrund der starken tanztechnischen Fokussierung lässt sich eine Nähe zum Sport nicht verleugnen, was in Aussagen wie *„Ich wollte auch immer trainieren,[...] Ich wollte immer schwitzen“* (EI6/Kerstin: 261f.), *„Wir haben bestimmte [Techniken] [...] gelernt“* (EI16/Uli: 139f.) zum Ausdruck kommt. In den Interviews finden sich zahlreiche empirische Verweise, die explizit werden lassen, dass den Choreograf/-innen der sportive Charakter im Tanz durchaus bewusst ist und teilweise gewünscht oder von ihnen initiiert wird. Dennoch vertreten alle Akteur/-innen die Auffassung, dass das Medium Tanz durch die Implementierung von sinnlichen und emotionalen Gehalten markant wird, die über den Körper aktiviert und vermittelt werden:

„Also ich find das schön, wenn man so seine Gefühle damit [dem Tanz] verarbeiten kann. Wenn man was darstellen kann. Wenn man dem Publikum was zeigen kann. Also für mich ist es auch oft, ich kann damit wunderbar auch Stress verarbeiten. Kann damit Wunderbares ausdrücken. Also ich find das schön. Weil so Sport brauch ich. Ich muss mich bewegen und es ist so die einzigste Sportart, die was mit Gefühlen zu tun hat. Und das find ich halt schön. Was

dem Ganzen das Tolle gibt, dass es für mich der schönste Sport ist. Dass man einfach was damit ausdrücken kann.“ (E15/Connie: 244ff.)²⁶

„Tanz ist etwas ganz (.) Intuitives, Grundsätzliches. Weil man(.) man tanzt, man hat (..) wahrscheinlich schon als Urmenschen getanzt. Und man hat:/ Man tanzt immer. Also einfach so für sich tanzen. Das machen wir als Kinder. Wir hüpfen rum und tanzen zur Musik, zum Rhythmus. (.) Äh (...) und das ist eben (...) im (..) eben die Frage. (.) Äh (...) also wenn du als Kind tanzt, willst du nichts darstellen. Du tanzt aus Freude.“ (E110/Amit: 1743ff.)

Das Argument der Verschränkung von emotional-sinnlichen mit sportiven Anteilen im Medium der tänzerischen Körperbewegungen wird durch zwei Textsegmente gerahmt, da sie auf unterschiedliche Weise, die These stützen. Beide Aussagen belegen eine Verschränkungsannahme und argumentieren die Perspektive am Artikulationscharakter. Die Verschränkung von Körper und Leib, d.h. von emotional-sinnlichen und bewegt-sportiven Anteilen, evoziert eine mediale Auffassung von Tanz, die sich innerhalb eines Artikulationsbegriffes weit aufspannt und zwei verschiedene Punkte markiert. Während für die Choreografin Connie durch den Tanz Gefühle zum Ausdruck gebracht werden können, vertritt Amit die Auffassung, dass sich die Gefühle im Tanz selbst ausdrücken bzw. durch eine Bewegungsaktivität Gefühle initiiert werden. Im ersten Beispiel wird der Vorgang bewusst durch die Choreografin initiiert und der Abstand zwischen Körper und Leib erscheint größer. Im zweiten Beispiel ist der Abstand kleiner und stellt sich als Verschränkung dar, da ein unmittelbarer Bezug von Körper auf Leib und umgekehrt erfolgt. Eine Bewegungshandlung erzeugt Gefühlsempfindungen wie Lust und Freude, die wiederum zu einer gesteigerten Bewegungsaktivität führen.

In einem weiteren Interpretationsangebot für die Konzeptionalisierung einer habituellen Leiblichkeit muss auf die Begriffsbildung bei Merleau-Ponty (1986) verwiesen werden. In seiner Auffassung präsentiert der habituelle Leib das Erfahrungswissen von Menschen, welches sich durch ein sinnhaftes Wahrnehmen mit dem aktuellen und zugleich elementarphänomenalen Leib konstituiert. Aufgrund des von ihm definierten Körperschemas, welches sich in einer Positions-, aber vor allem in einer Situationsräumlichkeit darstellt, kommt es zur Ausbildung von unterschiedlichen subjektiven Perspektiven. (vgl. Merleau-Ponty 1966: 123ff.) Durch ein Wahrnehmen der unterschiedlichen Blickrichtungen in verschiedenen

²⁶Conny ist nebenberuflich als Tanzpädagogin und Choreografin in ihrem Wohnort in ländlicher Region tätig. Da sie eine professionelle Ausbildung an einer staatlichen Ballettschule durchlaufen hat (ohne Abschluss) und dort auch ihre tanzbiografischen Prägungen, mit Ausbildung eines Artikulationsverständnisses, Körperkonzeptes und der Konstituierung einer Tanzphilosophie erfahren hat, gehört sie dem Forschungssample an. Ihre Aussagen werden punktuell zur Untermauerung der Musterkategorien integriert.

Situationen werden spezifische, sinnliche Wahrnehmungsstrukturen auf der Ebene des Leibes ausgebildet, die wiederum die Ausbildung eines habituellen Körperschemas erzeugen. Alle Choreograf/-innen und Tanzschaffende fühlen sich bereits während der Kindheit von Tanz- und Bewegungsangeboten angesprochen und entwickeln eine Affinität für den medialen Bereich. Sie entfalten einen intuitiven Zugang zu dem Milieu der Bewegungskunst. Der habituelle Leib bezeichnet den Ort, an dem sich die milieuspezifische Inkorporierung vollzieht. Er ist der Ort der Archivierung von (kulturellem) Wissen. Und der Leib stellt den Ort dar, wo sich die Individualität und Subjektivität von Individuen durch permanent neue Erfahrungs- und Wissensüberschreibungen und Körperleibimplementierungen formt. Die Existenz einer habituellen Leiblichkeit stellt deutlich heraus, dass Menschen Wesen sind, die sowohl zu einer subjektiven wie objektiven Auffassung ihrer Selbst, durch die Fähigkeit zur Verschränkungsannahme von (instrumentellem) Körper und Leib in einem Gegenstand, gelangen können. Die Gegenüberstellung einer Subjekt- und Objektbetrachtung auf der Grundlage der Körperlichkeit scheint bei Tanzakteur/-innen in besonderem Maße gegeben und man kann diesen Charakter als medienimmanente Strukturoption definieren. Ein sprachliches Beispiel einer Objektbetrachtung liefert die Choreografin Connie.

„Weil ich mein, ich war nicht der perfekte Körper.“ (E15/Connie: 66)

In dem Textsegment macht die Choreografin deutlich, dass **sie** nicht den perfekten Körper (für eine professionelle Tanzausbildung) hat. Aufschlussreich ist die Aussage, weil sie die Identifikation des Tänzersubjektes Connie mit dem Instrument (Bewegungs-)Körper zum Ausdruck bringt und ein empirisches Beispiel für eine Verschränkung von Subjekt- und Objektebene, von Leib in Körper, verdeutlicht. Sie **ist** nicht der perfekte Körper! Die Akteurin stellt den gegenständlich gegebenen Körper und das Arbeitsinstrument dar.

Zusammenfassend kann man formulieren, dass sich das Körperkonzept 1 als *Konzept der instrumentellen Rahmung einer habituellen Leiblichkeit* darstellt. Das Konzept spiegelt die Auffassung der Choreograf/-innen wider, die sie im berufsbiografischen Umgang mit ihrem eigenen Körper wie dem der Tänzer, realisieren. Die habituelle Leiblichkeit meint einen fühlenden Leib mit einem tanzkulturell-normativ geprägten Körperbild in einer objektiv-instrumentellen Bedeutungszuschreibung. Das bedeutet, die Grundlage für tänzerisches und tanzgestalterisches Handeln ist ein physisch trainierter Körper, der über eine entsprechende Tanztechnik im Sinne eines Handwerkes verfügt. Ein trainierter Körper integriert einen sportiven Charakter und lässt damit die Nähe zum Sport und sportlichen, tanznahen Bewegungsarten wie dem Turnen und der Rhythmischen Sportgymnastik erkennen.

5.2.2 Konzept der ganzheitlichen Zentrierung

Die Sicht der Akteur/-innen auf den Körper ist durch eine ganzheitliche Betrachtung gekennzeichnet. Die Choreograf/-innen identifizieren sich mit der Rolle als Tänzer. Den Körper begreifen sie als ein Medium, in welchem ihr Dasein als Mensch und als Tanzprofessioneller zueinander vermittelt wird. Sie haben alle eine tänzerische Ausbildung durchlaufen und haben verschiedene Tanztechniken erlernt und inkorporiert. Dabei haben sie die Techniken und Stile bevorzugt, die eine ganzheitliche Trainingsstrategie verfolgen, indem der Körper und der ‚Geist‘ gleichermaßen in die Bewegungsabläufe involviert werden. Die Tanztechniken haben sie in ihrem beruflichen und persönlichen Dasein als prägend und Habitus ausbildend erfahren.

Im Körperkonzept 2 stellt der Tanz das Medium dar, wodurch der Körper und der Geist zueinander vermittelt und in Einklang gebracht werden. Er ermöglicht den Akteur/-innen die Selbstwahrnehmung als zentriertes Wesen, „*die Balance zu finden*“ (EI7/Nina: 217) und „*bei sich*“ (EI13/Marlies: 243) zu sein. Diesen Modus müssen die Choreograf/-innen immer wieder initiieren, da sie ihn häufig getrennt in einem körperlichen und einem geistigen Zustand erfahren. Von der dualistischen Erfahrung geht denn auch die Motivation aus, sich kontinuierlich in Bewegungssettings und -arrangements zu verorten. Der Trennungsmodus lässt sich mit Plessner als ein Gebrochensein (der Akteur/-innen) in ihrer Natürlichkeit beschreiben. In der Bewältigung des beruflichen wie persönlichen Lebensalltages begegnen ihnen verschiedene Situationen und Anforderungen, die dazu führen, dass sie eine der beiden Existenzebenen, die körperliche oder die geistige, als dominant erleben. Dies führt zu einem Gefühl der Dezentrierung, was sich als unangenehm, nicht im Fluss befindlich und als handlungshemmend auf die choreografische Arbeit auswirkt. Wenn die Choreograf/-innen sportlich aktiv sind, um ein Trainingslevel aufrecht zu erhalten, fehlt ihnen der sinnliche und geistige Anteil zu einem ganzheitlichen Körper- und Bewegungserlebnis. In Situationen, die ihre Organisationskompetenzen fordern, wie etwa die finanzielle und strukturelle Planung einer Tanzproduktion, erleben sie die Abwesenheit des Körpererlebens als negativen Zustand:

„Also Tanz ist zwar oder bleibt vielleicht in einem und dass das zu einem gehört. Und auch sei es nur in kleiner Form. Aber es ist immer (4) ne Herausforderung (..) in Bewegung zu bleiben. Auch ähm (..) auch wenn man mal müde ist, auch wenn man verletzt ist, ähm (..) oder eben ganz viel zu tun hat. Ähm (..) eben in Bewegung zu bleiben und äh äh (..) den Tanz, also den Tanz noch zu spüren. Also es gibt Momente, da bin ich so kopftechnisch unterwegs und muss, und hab so viel zu koordinieren, dass ich dann manchmal denke, also genau diese Frage: Was ist denn jetzt grad Tanz noch für mich? Nee? Ist grad echt ne Arbeit. Und jetzt muss ich mich

wieder besinnen und äh äh, damit ich auch wieder richtig arbeiten kann, weil ansonsten ist jede Idee herausgepresst und irgendwie echt anstrengend. Ähm so immer wieder die Balance zu finden äh äh (4) eben den Tanz wieder richtig zu spüren im eigenen Körper und auch selber zu trainieren und selber zu tanzen und das dann wieder, wieder herauslassen durch neue Inspiration.“ (EI7/Nina: 207ff.)

„Also es ist irgendwie in meinem Körper und in meinem Geist verankert. Und in vielen anderen Dingen fehlt mir genau diese Kombination von Geist und Körper. Also ich genieße beim Tanzen dieses absolute An-sein vom Kopf. Dieses Mitdenken von der Fingerspitze bis zum Zeh. Du bist so woahhhh hoch konzentriert und so sensibel und so. Und du hast eben, du bewegst dich und du denkst. Und viele sagen ja auch: ‚Tanzen ist Kopf ausschalten.‘ Ja. Kann ich auch mal unterstützen. Aber wenn wirklich hoch professionell, ist es eben für mich nicht Kopf ausschalten. Und diese Kombination ist immer wieder das, was mich irgendwie daran hält. Und wo ich merke, bewege ich mich mal drei Wochen nicht, fängt mir an der Körper weh zu tun. Also ich mach auch Sport so. Aber dieses Einseitige, ich brauch immer wieder diesen Austausch von Geist und Körper. Und den find ich in keinem anderen Element so. Vielleicht auch im Yoga, auch im Pilates. Aber der Tanz lässt ja all das noch einfließen.“ (EI13/Marlies: 215ff.)

Die beiden Interviewauszüge liefern empirische Belege für das Konzept der ganzheitlichen Zentrierung von Körper und Geist in einem Bewegungsmedium. Durch das Konzept der Ganzheitlichkeit stellt der Körper für die Akteur/-innen – im Verständnis Merleau-Pontys – einen Erkenntnisorganismus dar. Für sie ist er der Ort, an dem die Erfahrungen mit ihrer Umwelt erlebt und gespeichert werden. Die Erkenntnisse, die sie auf der Grundlage des Erlebten gewinnen und die sich, im Rekurs auf Merleau-Ponty, als Bewusstsein von Etwas darstellen, werden von den Choreograf/-innen zentral in einen kompositorischen Handlungsvollzug involviert. Das bedeutet, dass sich das Wahrnehmungsbewusstsein aufgrund seines Erkenntnischarakters als orientierend für das mediale Kompositionshandeln entfaltet. Da das Wahrnehmungsbewusstsein an den Körper gebunden ist und nur auf der Grundannahme eines ganzheitlich zentrierten Körper(-dings) entstehen kann, stellt sich letztlich das Körperkonzept 2 als orientierend für das Kompositionshandeln dar. Der orientierende Artikulationscharakter wirkt zugleich auf den Körper und dessen Wahrnehmungsprozesse zurück. Für das Körperkonzept 2 kann man die Ausbildung von neuen Wahrnehmungsstrukturen durch ein Überschreiben von alten Strukturen als einen stetigen „Prozess der Differenzierung“ (Waldenfels 1981: 122 zit. nach Hessenberger 2011: 25) formulieren. Die ganzheitlich körpergebundenen Erfahrungen befinden sich in einem

stetigen Rezeptionsumwandlungsprozess, um ständig als aktuelles Informationsmedium in die Produktionsarbeit integriert zu werden. Die These vom orientierenden Artikulationscharakter des Körperkonzeptes lässt sich aber noch durch eine zweite These der Plessner'schen Stufentheorie interpretieren. In der Annahme, dass der Körper in einem Artikulationsverhältnis zu dem Produktionsprozess steht, steckt zugleich die Auffassung von der Doppelaspektivität eines Körpers. Plessner bezeichnet das Innen und Außen von Etwas als zwei unterschiedliche Sphären. Die Choreograf/-innen vertreten die gleiche Annahme, indem sie die Existenz von einer körperlichen und einer geistigen Ebene für sich beanspruchen. Die geistige Ebene repräsentiert ihr habituelles Erfahrungswissen und lässt sie als professionelle Akteur/-innen tätig werden. Es ist das subjektive, inkarnierte Bewusstsein, das im Verständnis Plessners auf die Existenz eines substanziellen Kerns verweist:

„Und viele sagen ja auch: ‚Tanzen ist Kopf ausschalten‘. Ja. Kann ich auch mal unterstützen. Aber wenn wirklich hoch professionell, ist es eben für mich nicht Kopf ausschalten.“ (EI13/Marlies:220ff.)

Die Annahme von der Doppelaspektivität eines Körpers sagt aus, dass dieser vollständig wird durch die Existenz von einem Innen und einem Außen. Das heißt, er ist ganzheitlich ausgerichtet. Das Innere repräsentiert das habituelle Erfahrungswissen, welches sich auf der äußerlich sichtbaren Ebene des Körpers zeigt. Diese repräsentiert die artikulative Ebene. Hier wird der Standpunkt der Choreograf/-innen sichtbar und eine Bewegungs- oder Körperform ist mit Inhalt, mit einem geistigen (Erfahrungs-)Hintergrund gefüllt. Der Körper tritt in tänzerischen Settings als ein Erscheinender mit einem Raum behauptenden Charakter auf. Man kann von dem Vollzug einer Richtungs- und Aspektdivergenz sprechen, weil die äußerlich sichtbare, tänzerische Bewegungs- und Körperform auf einen inneren Gehalt, den Plessner als substanziellen Kern bezeichnet, verweist. Das bedeutet, dass die Doppelaspektivität in Erscheinung tritt. Es existieren 2 Aspekte (Innen und Außen), die über zwei miteinander in Verbindung stehenden Bezugsrichtungen ihre Existenz und ihre Wirkung entfalten. Das meint Richtungs- und Aspektdivergenz im Sinne Plessners.

5.2.3 Konzept eines zwischenleiblichen Modus

Das Körperkonzept 3 kann sowohl in einer phänomenologischen wie auch in einer anthropologischen Perspektive gerahmt werden. Es wird durch drei wesentliche Aspekte markant. Zentral wird der Körper von den Akteur/-innen als das Medium begriffen, um in und zur Welt zu sein. Er stellt das wesentliche Artikulations- und Explikationsmedium dar und wird – sehr treffend – von den Choreograf/-innen als ihre „*erste Sprache*“ (EI11/Kordula: 767) definiert. Als zweiten Aspekt zeichnet sich das Körperkonzept durch einen Charakter der Zwischenleiblichkeit aus, der als dritten markanten Aspekt eine Aspekt- und Richtungsdynamik nach sich zieht.

Ausgehend von einem phänomenologisch orientierten Verständnis, welches den Körper als dualistisch verschränkte Einheit begreift, stellt der Körper in Konzept 3 den Dreh- und Angelpunkt (vgl. Merleau-Ponty 1966) dar, der sich am Übergang zu anderen Lebenswelten befindet. Er ist das Medium, womit die Akteur/-innen ihre Umwelt wahrnehmen und mit ihr in einen kommunikativen Austausch treten. Sie vollziehen vermittelt ihres Körpers die Erfahrungen in Bezug auf ihre Umwelt, woraus sich die Perspektive auf den Körper als Übergangsort erklärt. Die Umwelt wird hauptsächlich auf sinnliche Weise, als ein leiblicher Vollzug von Etwas, wahrgenommen. Auffällig ist in Konzept 3, dass die Choreograf/-innen den Körperbegriff immer in einer engen Verbindung zu einem Bewegungsbegriff verstehen. In dieser Kombination stellen Bewegung, Tanz und Körper Kernbegriffe für ein essenzielles, lebensnotwendiges und von Selbstverständlichkeit gerahmtes Körperkonzept dar. Ein empirisches Beispiel aus dem Interview mit Ariane soll die These verdeutlichen:

„Also vielleicht auch so: als ich angefangen hab als Kind zu tanzen, ich war ein extrem schüchternes, stilles, fast schon verschlossenes Kind. Und ich konnte mich nicht gut verbal äußern. Also ich konnte es schon, aber ich hab mich es nicht getraut. Und dann bin ich halt zum Tanzen gekommen und dann hab ich halt gemerkt: ah, ich kann mich durch meine Bewegungen aber auch meine Gefühle spüren. Und ich kann durch meine Bewegungen auch irgendwas ausdrücken. Ich kann mit meinem Körper irgendwie Bilder malen und so. Und das war für mich der erste Schritt, wo ich gemerkt hab, Tanz ist für mich irgendwas ganz Essenzielles.“ (EI8/Ariane: 260ff.)

In verschiedenen empirischen Belegen markieren die Akteur/-innen, dass vor allem die sinnliche, leibliche Wahrnehmung ein wesentliches Erscheinungsmerkmal ihres Körperverständnisses darstellt. Sie erleben ihre Umwelt intensiv und werden zu mehrdimensionalen sinnlichen Erfahrungen fähig. Aufgrund einer Sensibilität des Körpers,

die sich in einer Offenheit und Durchlässigkeit des selbigen qua Entität darstellt, haben die Akteur/-innen eine prägnante Empathiefähigkeit entwickelt, die ihr gesamtes (Bewegungs-)Handeln leitet. Sie erfühlen quasi ihre gesamte Umwelt sowie die zwischenmenschlichen Kontakte durch ihre Leibsinn. Die Sensibilität wird allerdings auch kritisch reflektiert, da die spezifische körperleibliche Offenheit und Durchlässigkeit die Gefahr der sinnlichen Überreizung und Überforderung birgt.

Aufgrund der zweigeteilten Materialität als physiologisch konstituierter Körper und als sinnlich manifestierter Leib ist es dem Menschen möglich, verschiedene Formen von Kultur als körperleibvermittelt wahrzunehmen. Der Körper wird zum Ort, an dem Perspektiven ausgebildet, diskursiv verhandelt und durch Überschreibungen verändert werden. Der Körper stellt das notwendige Explikationsmedium dar, damit Identitätsausbildung und Sinnstiftung im Leben der Akteur/-innen gelingen kann. Sie nehmen das Leben als körpervermittelte Prozesse auf der Grundlage einer Leibexistenz wahr. Beide Materialitäten – Körper und Leib – stellen sich in einer chiastischen Verschränkung dar. Es sind zwei verschiedene Modi (eines Gegenstandes), die miteinander in einer konstitutiven Beziehung stehen. Daraus ergibt sich ein dritter Modus der *Zwischenleiblichkeit*, welcher für die Choreograf/-innen ihre grundlegende Form zur Welt zu sein verdeutlicht. Es ist die natürliche Existenz eines Körperkonzeptes, auf dessen Basis sie keine Trennung zwischen privatem und beruflichem Aktionsfeld vornehmen. Diese Auffassung wird besonders deutlich in dem Artikulationsverständnis der Akteur/-innen. Die Choreograf/-innen erheben den Anspruch, in ihren Tanzstücken die Inhalte mit „*Echtheit, Authentizität und innerer Beteiligung*“ (EI8/Ariane: 86ff.; EI11/Kordula: 1313ff.; EI12/Eleonor: 1049ff.) auf der Bühne erzählen zu wollen. Die Authentizität und innere Beteiligung erwarten sie ebenso von anderen Tanzdarsteller/-innen, wenn sie sich deren Stücke ansehen. Tanz ist für sie der Ausdruck von bewegtem Leben, der aufgrund eines zwischenleiblichen Modus vollzugsfähig wird. Die Akteur/-innen verknüpfen tänzerische Artikulationshandlungen mit einem Sinn, wodurch sich die Präsentation von Authentizität und Echtheit ergibt. Entsprechend nehmen sie diesen Modus auch bei anderen Tanzdarsteller/-innen wahr, was sich ihnen als ein körperleibliches Berührt-werden, Mitschwingen und Angestecktsein vermittelt.

Als dritten Aspekt des Körperkonzeptes 3 wird eine Aspekt- und Richtungsdynamik markant. Sie ergibt sich unmittelbar aus der Existenz der Akteur/-innen in einem zwischenleiblichen Modus. Da der Modus dazu führt, dass die Choreograf/-innen ihren Körper sowohl als zuständig wie auch als gegenständlich gegeben erfahren, ist es für sie existenznotwendig

eine Richtungsdynamik zu verfolgen, um dadurch verschiedene Aspekte zu erfahren. Die Akteur/-innen vollziehen ihr (Bewegungs-)Handeln auf der Basis von Intuition. Sie vertiefen sich in ihr Inneres, das Zentrum, und versuchen zu erspüren, wie sich eine Situation darstellt und welche Handlungsoptionen sie als angemessen wählen können. Sie verfolgen damit eine Aspekt- und Richtungsdynamik, die von innen nach außen geht. Sie erspüren die (innerlich manifestierte) Intuition, um daraus ein Handlungsmotiv bilden zu können, was sich als Tätigsein nach außen hin der Umwelt mitteilt. Mit einem Interviewauszug von Conny soll die These empirisch gerahmt werden:

„Und ich würde aber sagen, dass die asiatische Denkweise einen sehr hohen Stellenwert hat, weil sie nicht so materialistisch begründet ist, wie unsere Denkweise. Und von daher wesentliche Impulse gegeben hat, auch im Umgang mit dem Körper. Dieses von innen raus spüren und nicht von außen her gucken.“ (E117/Conny: 70ff.)

Auf der Ebene der Materialität, dem physisch definierten Körper, trennen die Akteur/-innen nicht zwischen Privatem und Beruf. Es ist ein und derselbe Gegenstand. Dennoch haben die Akteur/-innen eine professionelle Identifikation als Tänzer/-innen und Choreograf/-innen. Sie haben sich bewusst und aktiv für diesen Berufsweg entschieden. Die Existenz einer Identität als Tanzschaffende erklärt auch ihren Umgang mit einem Bewegungs- und Tanztraining. Dies ist für sie ein wichtiges Element.

„Ach, von der Motivation eigentlich geht das. Ich glaub Tänzer sind einfach diszipliniert, nee? Man sagt: Komm! (klatscht in die Hände) Jetzt nicht nachdenken! Zack! Los! Nee? So. Und dann ist man hinterher natürlich auch so anders im Körper, dass man sich besser fühlt und sich besser fühlt. (lacht) So. Und das ist einfach schön. Aber so, ich geh, glaub ich, wenn man mit anderen trainiert, geht ma nochmal anders an Grenzen ran. Das mach ich, glaub ich, heute nicht mehr so. Ich halt dann einfach so n Level. Weiß, ich lauf da entlang und die Runde und dann gibts kein Pardon. Und ne so. Und dann hab ich auch nicht so viel Zeit, da muss ich da in ner halben Stunde zurück sein. Und dann hab ich so ne eingeschliffene Folge von Übungen, wo ich auch weiß: so, das machen wir jetzt einfach durch. Ende. Aus. Da gibt s überhaupt kein, da heißt der Weg durch. Punkt. S ist wie tendu = Anfang und ne so und mit grand battement aufhören. Aber ehm (4) n ja aber ich versuche ne so dreimal in der Woche das mindestens zu schaffen.“ (E111/Kordula: 468ff.)

5.3 Kategorie *Kompositionale Orientierung*

Die Kategorie *Kompositionale Orientierung* wurde im Zuge der Analyse- und Interpretationstätigkeit aufgestellt. Eine Orientierung der Choreograf/-innen wurde im Rahmen des Interviews nicht als Frage formuliert, es zeigte sich aber, dass ein Orientiertsein die Grundlage bildete für die mündlich überlieferten Produktions- und Handlungsdarstellungen der Akteur/-innen. Demnach wurde die Kategorie *Kompositionale Orientierung* aus den Kategorien *Prägungserfahrungen*, *Tanzphilosophie* und *Körperkonzept* der ersten Ergebnisebene herausgearbeitet. Der Entwicklungsprozess von kompositionalen Orientierungen wurde bereits bei der Darstellung einer Kompositionsdesignentfaltung benannt. Es wurde darauf verwiesen, dass Choreograf/-innen in den Erarbeitungsprozess Impulse und eigene Prägungserfahrungen einbringen. Auf ihre berufsbiografischen Prägungen gehen die Expert/-innen ausführlich im Interview ein. Dabei wurde deutlich, dass sie über die Darstellung der Prägungserlebnisse ein Artikulationsverständnis etablieren, was sich durch eine Existenz von wissensförmigen Zusammenhängen und dem Körperkonzept der Akteur/-innen auszeichnet und als Handlungsgrundlage dient. In der Kategorie *Kompositionale Orientierung* wird also das mediale Artikulationsverständnis der Choreograf/-innen zum Ausdruck gebracht, welches in einer zentralen Orientierung verdichtet kumuliert. Diese wird am Ende einer jeden Orientierungsdarstellung vorgestellt. Analog der Existenz von drei Körperkonzepten konnten ebenso drei verschiedene mediale Artikulationsauffassungen über die Kategorie *Kompositionale Orientierung* analysiert werden.

5.3.1 A: Formartikulation

Eine kompositionale Orientierung, die das Handeln der Choreograf/-innen in einem Kompositionsprozess strukturiert und leitet, zeichnet sich durch die Perspektive der Akteur/-innen auf Tanzstücke aus und dem, was sie als gestaltungsmöglich und angemessen für eine Produktentstehung benennen. Die Aspekte, die sie anführen, spiegeln ihr Artikulationsverständnis wider, welches vor allem als ein mediales Artikulationsverständnis gewertet werden kann, da es sich um eine Übertragungsleistung mit dem Ziel der Entwicklung eines tänzerischen Bühnenproduktes handelt. Die kompositionale Orientierung wird markant durch mehrere Aspekte. I.d.R. nehmen die Choreograf/-innen eine Akzentuierung in einem Aspekt vor, der sich als Schwerpunkt und zentrale Orientierung der Choreograf/-innen etabliert.

Das mediale Artikulationsverständnis der Akteur/-innen im Orientierungsmuster A ist durch zwei Perspektiven auf das Medium Tanz gekennzeichnet:

- 1. Tanz stellt eine nonverbale Artikulationsform dar.*
- 2. Tanzartikulationen zeichnen sich durch tänzerische Bewegungsaktionen des Körpers aus.*

Die beiden Auffassungen der Choreograf/-innen, dass sich Tanz 1. als eine nichtsprachliche Ausdrucksform darstellt, die sich 2. in tänzerischen Bewegungen eines Körpers mitteilt, soll in einem Absatz interpretiert werden, da beide Perspektiven sich aufeinander beziehen und als eine Verschränkung darstellen. Weil der Tanz eine nonverbale Artikulationsform „*der Sachen, die man nicht benennen, zeichnen, hören kann*“ (EI9/Marius: 767) ist, braucht er die Körperbewegung, um sich mitteilen zu können. Die Choreograf/-innen vertreten die Auffassung, dass der Tanz eine Darstellung der Emotionen, Seelenzustände (vgl. ebd.) und des sinnhaften Teils der Welt ist. Die Körperbewegung wird zur Form, um diese Dinge, die so schwer mit Worten wiedergegeben werden können, zum Ausdruck zu bringen. Durch den Modus der Bewegung kann die Dynamik, die in den nichtsprachlichen Dingen existent ist und sich als vielschichtig und letztlich auch subjektiv darstellt, in einer adäquaten Form wiedergegeben werden und somit von einem Rezipierenden auf individuelle Weise wahrgenommen und reflektiert werden. Warum das Medium *Körperbewegung* prädestiniert scheint, um die nonverbalen Anteile der Welt artikulierbar und damit sichtbar werden zu lassen, soll mit der theoretischen Perspektive Cassirers argumentiert werden. Cassirers Philosophie der Symbolischen Formen (1994, 2007, 2010a) erweist sich als anschlussfähig für die Interpretation der Kompositionalen Orientierung bei Choreograf/-innen des Orientierungsmusters A.

Cassirer vertritt die Auffassung, dass die Kunst einen eigenen Artikulationsraum darstellt. Sie ist eine eigenständige, individuelle und zugleich geistige Zugangsweise zur Welt. Durch eine künstlerisch-sinnliche Form des Zugangs ermöglicht sie einem Individuum, sich in der Welt zu orientieren, sie zu verstehen und für sich selbst lebensunterstützende Strukturen und Systeme auszubilden. (vgl. Cassirer 2007: 2012ff.) Die Kunst wird, wie alle anderen kulturellen Zugangs- und Erkenntnisformen, markant durch die Ausbildung von Prägnanz. Das bedeutet, dass sie im Verlaufe ihrer historischen Entwicklung verschiedene Formate hervorgebracht hat, die explizit als Kunst definiert und erkannt werden können. Diese haben

sich als unterschiedliche Kunstgenres etabliert. Die Prägnanz zeichnet sich, Cassirer zufolge, durch die Steigerung von Kontrasten in den Explikationsgestalten aus. Für die Kunst bedeutet es, da sie den Menschen eine gestaltete „Anschauung von der Form der [natürlichen] Dinge“ (Cassirer 2007: 221) gibt, eine Steigerung von Kontrasten in den Linien, Formen, Farben, Strukturen, Rhythmen und Tönen unserer Umwelt. Die Explikationsgestalten teilen sich als Zeichen von Etwas mit und verweisen auf ein Sinn Ganzes und einen impliziten Wissens- und Bedeutungsgehalt. Cassirer weist darauf hin, dass die „verschiedenen ‚Dimensionen‘ des Erfassens, des Verstehens [und] des Denkens“ (Cassirer 1994: 208) von der Welt durch eine je spezifische Semantik in Erscheinung treten. Sie sind als solche nicht ineinander überführbar. Die Welt des Mythischen, der Religion, der Kunst und der theoretischen Erkenntnis unterscheiden sich genau darin, dass sie spezifisch prägnante Formen des jeweiligen Welterfassens ausbilden. (vgl. ebd.: 210) Die spezifische Explikationsweise der Kunst wird in der Etablierung von Symbolen und symbolisch prägnanten Formen markant. Durch eine Steigerung in den Kontrasten wird eine Kondensierung und Verdichtung erzeugt, die sich auf der Explikationsebene als eine komplexe Form darstellt. Die Komplexität verweist auf einen immanenten Gehalt an Wissen und Bedeutung.

Ein weiteres Spezifikum der Kunst stellt die Form der Ansprache an den Rezipienten dar. Wie schon am Beispiel des Mediums Tanz benannt wurde, ist die Kunst eine kontrastreiche Darstellung der sinnlichen Umwelterscheinungen. Kunstprodukte werden vermittels der Sinnesorgane von einem Rezipienten wahrgenommen und die Zugangs- wie auch Erkenntnisweise von der Welt ist in der Kunst eine sinnliche und ästhetische. Erst nachdem die objektive Umwelt durch ein gestaltetes Kunstwerk gehört, gefühlt, gesehen, geschmeckt und durch Riechen wahrgenommen wurde, kann sie erkannt und verstanden werden. Der Erkenntnisweg zeichnet sich als ein sinnlicher und leiblich gebundener aus. In den symbolisch prägnanten Kunststilen sind die Gestaltungsmöglichkeiten enthalten, um die Vielfalt der sinnlichen Welt wiederzugeben. Bezogen auf das Genre Tanz kann formuliert werden, dass es sich durch eine gestaltete Wiedergabe der nonverbalen und emotionalen Anteile der Welt auszeichnet. Charakteristisch für das Medium ist ein mehrdimensionales Erscheinungsbild. Der Tanz benötigt zur Explikation den Körper eines Darstellers sowie den ihn umgebenden Raum und die Strukturierung von Bewegungsaktionen durch eine Verhältnissetzung zu dem Medium Zeit. Durch eine Verbindung und Verschränkung der drei Medien Körper, Raum und Zeit ineinander entsteht die Mehrdimensionalität, die sich als spezifisches Charakteristikum des Tanzes auszeichnet und von allen Tanzstilen, -genres und

symbolisch prägnanten Tanz- und Bewegungsformen wie dem Zeitgenössischen Tanz gleichermaßen zur Explikation genutzt wird. Klein vertritt die Auffassung, dass in der Mehrdimensionalität die Prägnanz von Tanz beschrieben werden kann. (vgl. Klein 2005) Es ergibt sich dadurch ein Artikulationsspielraum, den die nach Muster A orientierten Choreograf/-innen als Kompositionsvielfalt begreifen. Die Akteur/-innen wollen sich über Bewegungsaussagen mitteilen, wenngleich der Körper nicht sprechen kann. Der Tanz tritt als symbolisch prägnante (Sprach-)Form von tänzerischen Körperbewegungen und Bewegungsarrangements in Erscheinung. Durch die dreifache Verbindung des Darstellerkörpers – zum Raum, zur Zeit und zu anderen Körpern – bieten sich viele verschiedene Varianten des Arrangements und der Komposition.

Unterstützend kann am Charakter der Nonverbalität des Mediums verdeutlicht werden, warum die Exposition über eine Raum-Zeit-Achse eine starke Fokussierung erfährt. Nonverbalität, so wurde schon darauf verwiesen, zeichnet sich als ein medientypisches und medienimmanentes Prägnanzmerkmal für den Tanz aus. Es beeinflusst dadurch maßgeblich die Entscheidung der Choreograf/-innen für eine Themenbearbeitung. Die Choreograf/-innen können ausschließlich über den Gestaltungsraum der Bewegungsimplementierung eine künstlerische Aussage entfalten. Das bedeutet im Hinblick auf dramaturgische Überlegungen, dass eine Handlung und inhaltliche Entwicklung des Stückes über eine Bewegungsentfaltung mehr Zeit benötigt als vergleichsweise in einem Theaterstück. Im Theater stellt die Sprache ein darstellungsunterstützendes Leitmedium dar, über das vor allem eine Handlung transportiert und weiterentwickelt werden kann. Den Choreograf/-innen, die nach dem Kompositionalen Orientierungsmuster A handeln, steht dafür ausschließlich die tänzerische Körperbewegungsform mit einem Gesetzsein in einem Raum-Zeit-Kontinuum zur Verfügung. Damit greift die semantische Prägnanz des Mediums tief in den Gestaltungsprozess ein und strukturiert diesen. Zur Rahmung der theoretischen Perspektive sollen die Textbeispiele aus den Interviews mit Herrn Kneese und Marius eingeführt werden. An ihnen wird deutlich, dass der Charakter der Nonverbalität eine orientierende Funktion für ein Artikulationsgeschehen übernimmt.

„Prinzipien in Dramaturgie. Und oft ist so, wir kämpfen oft mit Dramaturgen, weil die sagen: Wir machen das und das und das und das. Und ich sage: Moment! Wir haben keine Worte.“ (EI3/Herr Kneese: 796ff.)

„Also das, also für mich entsteht einfach die Frage ‚Warum tanzt man?‘. Würde ich mal sagen. Das geht bis hin zurück, wer hat das gesagt? Isadora Duncan²⁷? Wenn ich s erklären könnte, müsst ich s nicht tanzen. Also der Tanz ist für mich sozusagen ne Ausdrucksform Sachen darzustellen, die eben nicht, also das Alleinstellungsmerkmal ist: ich kann es nicht erzählen. Ich kann eben nicht Musik darüber machen. Oder musikalisch kann ich etwas anders ausdrücken. Mit Text. Also dieses Unkonkrete, das ist für mich der Grund warum es Tanz gibt. Also etwas darzustellen, was ich mit anderen Kunstformen, anderen Ausdrucksformen nicht darstellen kann. (...) Da kann man jetzt ganz viele Beispiele, nee. Ich will jetzt gar nicht anfangen. Emotionen. Hoh! (gekünstelte Stimme) Was man alles. Zustände. Seelenzustände. Was weiß ich. Aber auch ganz schlichte. Nee. Ist egal! Tanz ist für mich eben genau diese eine, die körperliche Ausdrucksform der Sachen, die man nicht benennen, zeichnen, hören kann.“ (EI9/Marius: 755ff.)

Zusammenfassend kann man feststellen, dass Choreograf/-innen des Kompositionalen Orientierungsmusters A die tänzerische Körperbewegung als das zentrale Darstellungs- und Artikulationsmedium verstehen und dieses durch körperliche, körperlich-räumliche und körperlich-zeitliche Anordnungen explizieren. Die Choreograf/-innen interessieren sich für tanzgestalterische Aussagen, die das Medium Körperbewegung zur Etablierung ihrer Aussage nutzen. Es geht ihnen um eine Bewegungsartikulation, die sich über den Körper vollzieht. Im Fokus der kompositorischen Arbeit steht demnach auch das Generieren von Bewegungsarrangements, um beständig neue und angemessene Bewegungsformen zu etablieren. Vor diesem theoretischen Hintergrund wird das Orientierungsmuster A als *Form-Artikulation* bezeichnet. Die Akteur/-innen lassen sich von der Suche und Generierung von Bewegungsformen leiten. Als Leitsatz und zentrale Orientierung stellen sie sich der Frage:

Wie können sich Tänzerkörper bewegen?

²⁷Ausdruckstänzerin des 19. Jahrhunderts und Wegbereiterin des Modernen Ausdruckstanzes.

5.3.2 B: Themenexplikation

Das mediale Artikulationsverständnis von Choreograf/-innen im Orientierungsmuster B kann über zwei Perspektiven expliziert werden. Auch in diesem Muster sind die Perspektiven durch einen logischen Bezug miteinander verbunden:

1. *Künstlerische Artikulationen sind mehrmediale Produktkonstitutionen.*
2. *Sie dienen der Etablierung einer Aussage.*

Was bei der Analyse des empirischen Materials im Orientierungsmuster B auffällt und sich als markantes Kriterium darstellt, ist ein Umgang der Akteur/-innen mit einem Artikulationsbegriff, der sich nicht auf tänzerische Körperbewegungsartikulationen beschränkt. Die Choreograf/-innen definieren ihren eigenen Arbeits- und Kompositionsschwerpunkt an der Schnittstelle zwischen Tanz und anderen medialen Ausdrucksformen und Darstellungsgenres wie dem Schauspiel, Gesang, Musik, Video und multimedialen Arrangements. Die mehrmediale Artikulationsauffassung stellt sich als eine Notwendigkeit dar. Denn die Akteur/-innen vertreten als weiteren Standpunkt die These, dass Themen im alltäglichen und gesellschaftlichen Weltgeschehen existieren, die zu einer künstlerischen Bearbeitung und (diskursiven) Aussage prädestiniert erscheinen und geradezu drängen, in einem Kunstwerk sichtbar gemacht zu werden:

„Das ham wir immer wieder gemerkt, dass es so diese Alltags-sozial:/ Und man hat dann so ne Frage im Alltag. [...]Und dann kommt man davon, diskutiert man, und kommt davon ab und steigt so en bisschen in ne höhere, sozial gesellschaftliche Fragen oder so nee. Leitet die davon ab. Und das war eigentlich immer unser Thema. Was wir nie [...], wir ham nie gearbeitet oder ich auch nicht von nem Bewegungsthema. Es war immer en Inhaltliches.“ (EI13/Marlies: 543ff.)

„Aber ich komm natürlich von dem, dass ich Stücke, dass ich Themen wähle und dazu Stücke entwickle.“ (EI14/Hanna: 623f.)

Im Anschluss an das Interview mit Hanna berichtet sie mir im Nachgespräch von der Form eines Auftrags, gesellschaftsrelevante Themen bearbeiten zu müssen. Sie möchte das oft nicht, weil sie das Vorhaben als eine große, erdrückende Verpflichtung empfindet. Aber sie habe das Gefühl, dass die Themen sie auf verschiedenen Wegen suchen und sie auffordern, von ihr in einen gesellschaftlichen Rahmen gestellt zu werden. Zur Visualisierung der Aussage führt sie das Bild einer Glocke ein. Die Glocke ist sie selbst und durch ein Thema wird sie in Schwung gebracht. Erst zögerlich und allmählich bekommt sie Dynamik, schwingt sich ein und

entwickelt sich zu einem kraftvollen, kontinuierlichen Pendelschwung. Wenn das Thema erarbeitet ist und als Bühnenstück Premiere hat, setzt der Prozess des Ausschlingens ein. Die Pendelamplitude nimmt ab und schwingt gleichmäßig bis zum völligen Stillstand aus.

Die Themenrealisierung erleben die Choreograf/-innen als eine Aufgabe und persönliche, künstlerische Verpflichtung. Sie fühlen sich moralisch und einer Art Berufseid dem Kunstgenre gegenüber gebunden, das Thema authentisch, angemessen und als ästhetische Form zu explizieren. Für eine Rahmung der Themenexplikationsnotwendigkeit im Orientierungsmusters B bieten sich theoretische Perspektiven bei Denana (2014) an. In der Publikation „Die Ästhetik des Tanzes“ widmet sich Denana unter anderem der Frage nach dem Spannungsverhältnis von Ausdruck und Darstellung in der Kunst und erörtert dieses spezifisch für den Tanz. Sie bezieht sich dabei auf Perspektiven von Cassirer und Plessner. Die Theoretisierung eines medialen Artikulationsverständnisses über den Weg der Verhältnishaftigkeit von zwei verschiedenen, menschlichen Explikationsformen und Explikationsqualitäten – Ausdruck versus Darstellung – gehen zu wollen, erscheint als plausible Lösung, um den scheinbaren Diskurs zwischen Theorie und Empirie, der sich im Orientierungsmuster B auftut, zu vermitteln. Bisher wurde der Standpunkt Cassirers explizit, dass die Kunst eine Erkenntnisform aller natürlichen und sinnlichen Welterscheinungen darstellt. Die B orientierten Choreograf/-innen folgen aber dem Anspruch, (gesellschaftlich relevante) Themen zu einem gestalteten Produkt entwickeln zu wollen. Eine Auflösung des Diskurses scheint nur durch eine differenziertere Darstellung des Kunstbegriffes bei Cassirer möglich. Über das bisher etablierte Verständnis hinaus definiert Cassirer die Kunst als eine Wiedergabe von „Sinnzusammenhängen und Bedeutungshöfen, [die] in Symbolisierungsprozessen im Sinnlichen anschaulich werden.“ (ebd.: 117) An dieser Formulierung fällt auf, dass der Aspekt des Sinnlichen vor allem dem Kunstprodukt zuzuordnen ist und es durch dieses Qualitätsmerkmal markant werden lässt. Eine Themenartikulation, wie bei den Akteur/-innen des vorgestellten Musters, kann als eine gestaltete Wiedergabe von zuvor erfahrenen „Sinnzusammenhängen und Bedeutungshöfen“ aus der Umwelt begriffen werden. Plessner versteht darunter eine „Wiedergabe erlebter Dinge, beunruhigender Gefühle, Phantasien [und] Gedanken“ (Plessner 1975: 323). Er ordnet sie in seinem Werk „Die Stufen des Organischen und der Mensch“ (1975) unter dem „Problem des Ausdruckscharakters der Künstlichkeit [des Menschen]“ (ebd.: 323) der ästhetischen Ausdrucksbedürftigkeit des Menschen zu. Plessner unterscheidet grundlegend zwischen einer anthropologischen und einer ästhetischen

Ausdrucksbedürftigkeit des Menschen. (vgl. ebd.) Die anthropologische Ausdrucksbedürftigkeit stellt sich für ihn als eine Notwendigkeit des Menschen dar und manifestiert sich im Modus der Exzentrischen Positionalität. Plessner definiert es als eine „Ausdrücklichkeit als Lebensmodus des Menschen“ (ebd.) und als einen Drang „Sich-aussprechen[-zu]-müssen“ (ebd.). Die ästhetische Ausdrucksbedürftigkeit teilt sich Plessner zufolge in den künstlerischen Darstellungsformen mit. Die Explikation der erlebten Dinge und Gedanken definiert er als ein Mitteilungs- und Gestaltungsbedürfnis, was sich je nach Stärke und emotionalem Bezug in der Qualität der künstlerischen Leistung niederschlägt. Er verweist auf den engen Bezug zwischen der ästhetischen Artikulationsnotwendigkeit und der menschlichen Existenz. Ein „Mitteilungsbedürfnis und Gestaltungsbedürfnis deute[t] [...] auf existenzielle Mächte“ (ebd.) hin, welches nur im künstlerischen Handeln, in der Realisierung eines Schaffensdrangs, befriedigt werden kann. Die von Plessner beschriebene Perspektive lässt sich bei den B orientierten Choreograf/-innen nachvollziehen. Sie spüren den Schaffensdrang als eine Verpflichtung. Ein weiteres Argument Plessners für die Existenz einer ästhetischen Ausdrucksbedürftigkeit markiert er am flüchtigen Charakter des Weltgeschehens. Da die Dynamik im Umgang mit den Dingen unserer natürlichen, sozialen und objektiven Umwelt durch Flüchtigkeit und Vergänglichkeit gekennzeichnet ist, bietet die Kunst eine Möglichkeit, durch ihre gestalteten Produkte Dinge bewahren und archivieren zu können. Plessner vertritt den Standpunkt, dass durch die Möglichkeit zur Archivierung zugleich eine Strukturierung und Ordnung vorgenommen wird. Ein Anliegen der Choreograf/-innen ist es, „*sozial gesellschaftliche Fragen*“ (EI13/Marlies: 546f.) und Themen über ein künstlerisches Produkt, wie ein Tanzstück, sichtbar zu machen und die Rezipienten dadurch zum Nachdenken anzuregen. In dem Wunsch der Sichtbarmachung ist zugleich der Modus der Speicherung und Archivierung enthalten. Für die Choreograf/-innen lässt sich formulieren, dass sie dem Drang zu einer künstlerischen Explikation folgen, die sie auf der Ebene einer Themenbearbeitung erfahren. Sie benötigen für eine angemessene, künstlerische Realisierung der Aufgabe einen Artikulationsbegriff, der ihnen kompositorische Gestaltungsspielräume eröffnet. Auf der Grundlage ihres professionellen Körperverständnisses fühlen sie sich als Tanzschaffende und ordnen sich dem Darstellungsgenre Tanz zu. Um aber dem Artikulationsanliegen gerecht werden zu können, haben sie einen Medienbegriff von Tanz entfaltet, der sich als offen und als ein Containerverständnis darstellt. Die Übergänge des Mediums Tanz sind fließend und die Choreograf/-innen nehmen keine straffe Grenzsetzung zu anderen Darstellungsgenres vor. Der Tanz existiert als Containerbegriff, in welchen je nach Themenrealisierung verschiedene Medien integriert und zusammengeführt werden können. Der Wunsch nach einer optimalen

Themenrealisierung stellt das zentrale Auswahlkriterium für alle weiteren Medien neben einer Bewegungsartikulation dar. Die nachfolgenden Textbeispiele bieten sich als empirische Belege für die vorgestellte Interpretation an:

„Das ist meine Suche irgendwie. Immer das Thema ist der Mittelpunkt. Also nicht mehr der Tanz und die Form. Sondern immer mehr in den letzten zwölf Jahren steht immer das Thema im Mittelpunkt. Und was dient dem Thema am besten? Und da eben die Leute, die Künstler dazu zu finden, die das am besten ausdrücken.“ (EI14/Hanna: 154ff.)

„Also ich muss sagen vielleicht seit acht Jahren, zehn Jahren bin ich wirklich mehr so Richtung genreübergreifendes Theater gegangen. Und geh auch immer mehr in die Regie. Also ich will jetzt auch mit Schauspielern arbeiten. Hab jetzt Musiker choreografiert. En Orchester choreografiert. Sänger choreografiert.“ (EI14/Hanna: 124ff.)

„Das ist so ne Komposition von Körper, Licht, Bühne, Musik. Die dann dieses Gesamtbild liefert.“ (EI13/Marlies: 855f.)

In den beiden Textsegmenten des Interviews mit Hanna wird die Perspektive auf Tanz als offener medialer Artikulationsbegriff deutlich gerahmt. An der Wahl der Worte kann nachvollzogen werden, dass sich die Akteur/-innen im Kompositionsprozess zwischen den Genres bewegen: „[...] genreübergreifendes Theater. Und geh auch immer mehr in die Regie. [...] Hab jetzt Musiker choreografiert. En Orchester choreografiert. Sänger choreografiert.“ (dies.) Hanna verwendet zur Verdeutlichung ihrer Aussage sowohl Begriffe aus dem Sprachkontext des Tanzes wie auch vom Schauspiel oder vermischt mehrere Bereiche. Durch die Aussage, Musiker, Sänger und ein Orchester *choreografieren* zu wollen, bettet sie die Aussage in dem ursprünglichen Artikulationsraum des Tanzes ein und verweist damit auf ihren Standpunkt, alle Genres zu einem Darstellungsprodukt zusammenführen zu wollen. Der Tanz rangiert als zentrale Explikationsform und verbindet alle in die Produktion integrierten Genres zu einem geschlossenen Produkt. Die Offenheit der Choreograf/-innen für andere Darstellungsgenres kann, neben der moralischen Verpflichtung der Akteur/-innen einer künstlerischen und damit ästhetischen Gestaltung gegenüber, auch auf einer personalen Ebene als ein intrinsisches Artikulationsbedürfnis legitimiert werden. Das Artikulationsbedürfnis

zeichnet sich durch Kreativität und einen mehrdimensionalen Aktivitätsdrang der Akteur/-innen aus. Der nachfolgende Textauszug von Nina verdeutlicht die These:

„Diese Inspiration, ich verbinde (..) äh Tanz (...) mit allem, was ich erlebe. Ich hab eben erzählt, dass ich also auf vielen Ebenen kreativ bin. Ich muss mich immer raus, aus ausleben. Und Tanz ist für mich eine Form. Ist ein Instrument. Das Größte glaub ich. Oder das, was ich am besten spiele.“ (E17/Nina: 220ff.)

Zusammenfassend kann man feststellen, dass das Artikulationsverständnis der Choreograf/-innen des Orientierungsmusters B durch die Wahl für eine bestimmte Themenbearbeitung markant wird. Die Themengestaltung rangiert an zentraler Stelle und die künstlerische Arbeit der Akteur/-innen steht im Dienste einer inhaltlichen Artikulationsplatzierung. Die Akteur/-innen entscheiden sich in der Regel für die Erarbeitung und Artikulierung von zeitaktuellen Themen. Ihnen ist es wichtig, das Thema, welches häufig gesellschaftspolitisch gerahmt ist, mit einer Kernaussage oder Botschaft zu exponieren. Da die Themenbotschaft keinen inhaltlichen Verlust erleiden soll, integrieren die Choreograf/-innen auch andere Medien in das Tanzstück für eine optimale Exposition. Bei der Auswahl anderer Medien und Darstellungsgenres lassen sie sich von der zentralen Frage leiten:

Wie lässt sich das Thema am besten medial artikulieren?

Als abschließende Rahmung und Kondensierung der zentral orientierenden Frage sollen nachfolgend drei Textbelege aus dem empirischen Material angeführt werden:

„Das ist meine Suche irgendwie. Immer das Thema ist der Mittelpunkt. [...] Und was dient dem Thema am besten?“ (E114/Hanna: 154ff.)

„Also ich unterscheide das sozusagen in den Genres nicht. Sondern versuche im Prozess immer auszuloten, was am stärksten dient, dem, was ich sagen will.“ (E114/Hanna: 180ff.)

„Und dort in Holland war natürlich das Maßgebliche, [...], dieses Freisein und dieses Experimentieren. Und eigentlich die Methoden der Wissenschaft: forschen, forschen, forschen. Und dann eben Möglichkeiten entdecken. Die dokumentieren auch. Und Thesen ableiten. Und das ist eigentlich das, was mich eigentlich am Tanz auch gepackt hat. Oder an der Performance. Und das ist ja dann gleich auch spartenübergreifend gewesen. Und äh im Grunde genommen diese Verprofessionalisierung des Tanzes, in dem man viel abstrakter denkt, viel mehr konzeptioneller denkt.“ (E113/Marlies: 169ff.)

5.3.3 C: Selbstexplikation

Das mediale Artikulationsverständnis der Choreograf/-innen lässt sich durch eine Erweiterung der Symbol- und Artikulationsperspektiven bei Cassirer und Plessner und durch Hinzunahme von theoretischen Überlegungen bei Jung interpretieren. Dem Orientierungsmuster C liegen zwei grundlegende Annahmen darüber, was das Medium Tanz für die Akteur/-innen darstellt und was sie als artikulationsmöglich annehmen, zugrunde:

1. *Tanz ist der Ausdruck von bewegtem Leben.*
2. *Tanzhandlungen benötigen einen Handlungssinn mit einem zugrunde liegenden inneren Beweggrund.*

Die Artikulationsauffassung der Choreograf/-innen setzt an dem Theorieverständnis der Orientierungsmuster A und B an. Der Rahmen wurde durch Cassirers Kunstverständnis als symbolische Formen eröffnet und in Plessners Artikulationsbedürftigkeit überführt, die sich als eine zweifach interpretierbare darstellt. Für Muster C kann man definieren, dass sich die Artikulationsbedürftigkeit als eine existenzielle Notwendigkeit darstellt und mit Plessner als anthropologisch bezeichnet werden kann. Eine theoretische Rahmung mit Jung setzt an eben jener Auffassung von Plessner an und ergänzt, dass Artikulation zwar ein anthropologisch fundierter Begriff ist, der aber vor allem durch die Darstellung einer qualitativen Erfahrung markant wird. Diese Erfahrungsexplikation meinen die Akteur/-innen, wenn sie im Definitionsterminus feststellen, dass der Tanz ein „*Ausdruck von bewegtem Leben*“ (EI17/Conny: 32) ist. Genau genommen greifen bei der Expert(innen)perspektive 1 die Thesen Plessners und Jungs ineinander: Erstens stellt das Medium Bewegung eine anthropologisch-existenzielle Artikulationsnotwendigkeit dar, die sich Zweitens im Tanz als qualitative Erfahrungsexplikation veräußert. Die tänzerischen Bewegungen in einem Tanzstück werden als Entäußerung von Etwas betrachtet. Diese Auffassung leitet zur zweiten Perspektive über, wonach eine Tanzaktivität einen „*Beweggrund*“ (EI11/Kordula: 1313f.) und einen Handlungssinn benötigt. Jung definiert, dass Kunstformen als Erfahrungsveräußerung betrachtet werden können und sich durch einen qualitativen Charakter auszeichnen. Es ist für ihn ein Konzept aus „performative[r] Vermittlung zwischen persönlichem Erleben und kultureller Normativität, somatische[m] Ausdruck und semantischer Bedeutung.“ (Jung 2005: 138) Im Orientierungsmuster C kommt vor allem die Verbindung aus persönlichem Erleben, somatischem Ausdruck und semantischer Bedeutung zum Tragen. Die Akteur/-innen sehen den Tanz als eine individuelle Kommunikationsform an. Sie argumentieren das spezifisch

Individuelle am nonverbalen Charakter des Mediums. Diese Ansicht hängt eng mit einer lebensweltlichen Perspektive und der Einstellung zusammen, dass sich eine nonverbale Körper- und Bewegungsartikulation durch „*Ehrlichkeit und Echtheit*“ (vgl. EI11/Kordula: 779f.; 788ff.; EI8/Ariane: 312f.) auszeichnet. Bewegung und Tanz stellen für die Choreograf/-innen im doppelten Sinn ein Sprachmedium dar. Zum einen, um sich selbst, existenziell bedingt, artikulieren zu können und damit Selbstwirksamkeit zu erfahren. Und zum anderen, um mit anderen in Kontakt zu kommen und zu kommunizieren. Bewegung rangiert an der Stelle eines somatischen Ausdrucks und der Tanz scheint bei den Akteur/-innen die Form einer „spontan leiblichen Expression“ (Jung 2005: 132) zu erfüllen. Die Alltagserfahrungen werden zu einem Produkt mit semantischer Bedeutung komponiert. Den Handlungssinn und damit Beweggrund für eine Tanzexplikation entnehmen die Akteur/-innen aus dem alltäglichen Erleben. Aufgrund der engen Verzahnung von existenzieller und Erfahrungsexplikation liegt die Deutung nahe, dass sich in Tanzhandlungen die Persönlichkeit der Akteur/-innen ausdrückt und der Tanz als eine Subjektivierungsform und als „Individuierung von Erfahrung“ (ebd.: 109) in Erscheinung tritt. Durch verschiedene empirische Belege aus dem Interviewmaterial der C orientierten Choreograf/-innen soll die These nachfolgend untermauert werden:

„Ja, das ist schon irgendwie, dass es mit zu mir gehört dieser Tanz und dieser Ausdruck und dieser Ausdruck übert den Körper.“ (EI12/Eleonora: 175f.)

„[...]ah, ich kann mich durch meine Bewegungen aber auch meine Gefühle spüren. [...]Tanz ist für mich irgendwas ganz Essenzielles.[...]Also meinen Körper wertzuschätzen, anzuerkennen und damit umzugehen und dadurch auch Worte zu finden.“ (EI8/Ariane: 263ff.)

„Ja. Ich brauche Bewegung. (..) Ich brauche auch Tanz. Und mein (..) äh (4) meine erste Sprache ist ähm (..) ist Körper.“ (EI11/Kordula: 766f.)

„Ähm (7) glaub ich ist irgendwie ähm (...) und ist auch, keine Ahng:/ Ist auch so n bisschen Lebenselixier. Ist irgendwie notwendig. Wenn ich mich nicht bewege, dann bin ich tot, glaube ich. Oder wenn ich mich nicht mehr bewegen kann, hab ich das Gefühl ich bin tot. Ähm dann ist eine riesengroße Welt zu.“ (dies.: 809ff.)

Der Beweggrund für eine qualitative, tänzerische Erfahrungsexplikation ergibt sich aus der Erfahrungsaktivierung von Erlebtem im Leben der Choreograf/-innen und Tanzdarsteller/-innen. An diesem Punkt der Interpretationslogik führt die zweite Perspektive wieder über zur

ersten, wonach der Tanz eine Ausdrucks- und Explikationsform von einem aktiven, körper- und bewegungsvermitteltem Leben ist und sich als ein existenzielles Explikationsmuss darstellt. Es ist immer der ganze Mensch, der tanzt! (vgl. EI12/Eleonor: 661; EI17/Conny: 21ff.) Er tanzt selbst. Er tanzt sich selbst. Und er tanzt sich selbst durch und mit seinen körperleibvermittelten Erfahrungen.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass sich die beiden Artikulationsperspektiven der Choreograf/-innen in einem engen Bezug aufeinander darstellen. Sie erscheinen als nacheinander angeordnet in einem kreislinienförmigen Verlauf. Dadurch ergibt sich eine gleichrangige, horizontale Logik, wonach die erste Perspektive zugleich die zweite wird. Die zentrale Orientierung für ein kompositorisches Handeln richtet sich nach der Darstellung von inneren Beweg- und Motivationsgründen. Der Tänzer braucht einen Grund, warum er eine Bewegungshandlung ausführt. Das Wissen um den Handlungsgrund ermöglicht eine tänzerische Darstellung als Erfahrungsindividuierung, die auf der präsentativen Ebene als Qualität einer inneren Beteiligung durch den Tänzer sichtbar wird. Das Kompositionale Orientierungsmuster C wird als eine Selbstexplikation markant. Die Choreograf/-innen lassen sich von der zentralen Frage leiten:

Was bewegt den Tänzer/-in innerlich?

5.4 Kategorie *Kompositionshandeln*

Die Kategorie *Kompositionshandeln* kommt der Beantwortung der ersten, impulsauslösenden Forschungsfrage *Was passiert bei der Erarbeitung eines Tanzstückes?* am nächsten. Um das Handeln der Akteur/-innen differenziert und umfangreich für die Beantwortung der Frage und zur Generierung von neuem Wissen über den Gegenstandsbereich abbilden zu können, wurde eine Differenzierung der Kategorie vorgenommen. Das Kompositionshandeln wird durch folgende Subkategorien genauer bestimmbar:

1. Prozesslogik
2. Prozessdynamik
3. Formbildungsverhältnisse

In der Subkategorie *Prozesslogik* geht es grundlegend um die Charakterisierung, ob Choreograf/-innen eine Kompositionserarbeitung als eine Entwicklung eines Produktes fokussieren oder dem Produktionsprozess als solchem einen zentralen Orientierungs- und Fokussierungswert einräumen. Je nachdem, wie sich ihre Auffassung darüber auszeichnet, bildet sich ihr Handeln in der Etablierung einer dynamisch wirkenden Inszenierungslogik ab. Die Subkategorie *Prozessdynamik* spiegelt demgegenüber die Arbeitsweise der Akteur/-innen wider. Unter einer designtheoretischen Perspektive mit Jörissen kann man formulieren, dass die Prozessdynamik Auskunft über die komponierende Struktur eines Kompositionsprozesses ermöglicht, die sich wiederum aus einer dynamischen Handlungsweise der Akteur/-innen begründet. Die Prozessdynamik gibt also Auskunft über einen spezifischen, prägnanten Handlungsvollzug, der sich als komponierend-strukturierend auf den Prozess auswirkt und durch eine dynamische Entfaltungsweise die Aktivierung der wissensförmigen Zusammenhänge ermöglicht.

Die dritte Subkategorie *Formbildungsverhältnisse* zeigt auf, wie aufgrund eines (medialen) Kompositionshandelns der Akteur/-innen ein Ermöglichen und Eingehen von Formverhältnissen zwischen verschiedenen Medien mit dem Ziel der Ausbildung einer Formgestalt als Tanzendprodukt möglich wird. Durch die Integration verschiedener Medien kommt es zur Ausbildung von Teilprodukten des Tanzstückes, die sich in ihrer Gesamtheit nach außen hin in einer prägnanten Formgestalt manifestieren und als ein drittes Produkt definiert werden können. Die Art der gebildeten Formverhältnisse in einem Kompositionsvorgang zeigt sich in einer entsprechenden Qualität als Kopplung, Synchronisation oder

Kombinationen im Montage- und Collagecharakter. Den theoretischen Rahmen für die Interpretation der Subkategorie *Formbildungsverhältnisse* bilden grundlegend die medien- und kulturtheoretischen Perspektiven Schwemmers (2005). Dennoch sei in diesem Zusammenhang über das Verstehen von unterschiedlichen Formbildungsmodi auch auf die dingtheoretische Perspektive bei Jörissen (2015b) verwiesen, da diese tertiär berührt werden wird. Für Jörissen gehört das Eingehen von unterschiedlichen Beziehungs- und Hybridisierungsformen zu der elementaren Struktur von artikulativen Praxen. (vgl. ebd.: 219) Da sich verschiedene Akteursgruppen in einem gestalterisch definierten Raum begegnen und ihre Wirkung aufeinander entfalten, müssen in dem entstehenden Dritten (Produkt) Anteile von (mindestens zwei) Akteuren enthalten sein, die in verbindender Weise miteinander eine neue Formgestalt ausbilden. In der Argumentationslinie Schwemmers schreiben sich die Akteure, aufgrund einer existenten immanenten Struktur, ineinander ein mit der Ausbildung von Beeinflussungsdynamiken. Jörissen bezeichnet diesen Zustand als das Vorhandensein von wissensförmigen Zusammenhängen in einem artikulativen Raum, wie dem Kompositionsprozess.

5.4.1 Kompositionshandeln I

5.4.1.1 Prozesslogik und Prozessdynamik

Das Kompositionshandeln stellt sich als ein Prozess dar, in welchem verschiedene Komponenten – Medien und Handlungsdynamiken – in unterschiedlichen Arbeitsphasen zusammengeführt werden. Der Handlungsvollzug versteht sich als ein Reagieren der Choreograf/-innen auf einen Artikulationswunsch und wird in der Form ihres kompositionalen Orientiertseins vollzogen. Dem kompositionalen Handeln der Akteur/-innen des Handlungstyps I liegt die *Kompositionale Orientierung A* zugrunde, die durch zwei Perspektiven bestimmt werden kann. Aufgrund der zweiten Perspektive, wonach Tanz als eine tänzerische Bewegungsartikulation des Körpers verstanden wird und die Körperbewegung als zentrales Darstellungsmerkmal rangiert (vgl. 5.3.1 Kompositionale Orientierung A) ergibt sich für den Handlungstyp I die zentrale Logik einer *Produktetablierung*. Die Choreograf/-innen stellen sich während eines Kompositionsprozesses die Aufgabe, ein Tanzstück erarbeiten zu wollen. Dabei lassen sie sich von der Realisierung über tänzerische Körperbewegungsformen und somit der Etablierung des Stückes als Formartikulation leiten.

Sie wollen am Ende des Arbeitsprozesses ein fertiges Tanzprodukt auf die Bühne bringen. Um dieser Aufgabe gerecht zu werden, haben sie eine Handlungsstrategie entwickelt, die sich durch verschiedene Arbeitsphasen auszeichnet. Die Strategie kann als Prozessdynamik der Prozesslogik gegen-übergestellt werden. Für den Handlungstyp I ergibt sich demnach folgende Kategorisierung:

1. Prozesslogik: Produktorientierung
2. Prozessdynamik: Konstruieren und Arrangieren

Die Prozessdynamik *Konstruieren und Arrangieren* kann in folgende Arbeitsabschnitte differenziert werden:

- a) Suchen und Generieren von tänzerischen (Körper-)Bewegungsbausteinen
- b) Etablieren einer narrativen, bewegungskompositorischen Dramaturgie
- c) Arrangement aller Kompositionsbausteine zu einem Produkt

Um ein Tanzstück zu erarbeiten, verfolgen die Akteur/-innen die Strategie des Konstruierens und Arrangierens von Kompositionsbausteinen. Die Kompositionsbausteine beinhalten zum größten Teil Bewegungsmaterial. Das Material wird zu Beginn des Erarbeitungsprozesses zu Bewegungsbausteinen zusammengefasst. Dieser Ansatz scheint insofern logisch, da die Akteur/-innen ja zentral das Anliegen einer tänzerischen Formetablierung verfolgen. Ihr Handeln ist durch ein Suchen und Generieren von tänzerischen Körperbewegungsformen strukturiert, die die Akteur/-innen zu verschiedenen Bausteinen zusammenfassen, um sie in einem weiteren Schritt (als Kompositionsbausteine) in das Tanzstück integrieren zu können. Darüber hinaus integrieren sie auch andere Medien zu Kompositionsbausteinen, um eine optimale Bühnenpräsentation der Inszenierung zu erzeugen. Die tänzerische Bewegungsartikulation bleibt aber das zentrale Kriterium und die Erarbeitung dessen steht im Zentrum des Inszenierungsprozesses:

„Wenn wir ein Tanzstück machen, dann geht es in dem Stück um die Körper. Die Körper, die sich bewegen und alles, was der Körper vermitteln kann dadurch. Alles andere kommt dazu, ist aber nicht der Hauptmittel.“ (E110/Amit: 866ff.)

a) *Suchen und Generieren von tänzerischen (Körper-)Bewegungsbausteinen*

Die Entfaltung einer Handlungsweise im Kompositionsprozess wird neben einer kompositionalen Orientierung der Akteur/-innen auch durch deren Körperkonzept bestimmt. Dem Handlungsmuster I ist das *Körperkonzept I* zuzuordnen. Erst durch eine Verzahnung der beiden Kategorien *Körperkonzept* und *Kompositionale Orientierung* kann das Herausbilden einer Prozesslogik theoretisch dargestellt werden. Da die Akteur/-innen einem Körperverständnis folgen, was diesen als Arbeitsinstrument begreift, ergibt sich die Arbeitsweise des Suchens und Generierens von Bewegungsbausteinen auf der Grundlage von Körperbewegungen als logische Konsequenz. An dem folgenden empirischen Beispiel soll die Arbeitsweise belegt werden:

„Als wir ein Vortanzen hatten hier im letzten Mai, war das sozusagen der:/ Also wir haben keinen klassischen Tanz unterrichtet. Was in jeder Audition gemacht wird. Weil, das Erste ist ein Warm up. Ein klassisches Warm up. [...] Interessiert uns nicht! Wir ham wirklich mit Gaga eigentlich angefangen. Nee zu sehen wie können die Leute, wie raffiniert sind sie mit ihrem Körper, wenn sie ganz alleingelassen werden eigentlich. Und das ist schon ausschlaggebend für uns. Da sind wir einfach geprägt jetzt.“ (EI9/Marius: 734ff.)

„Also der, ich sag immer heute, dass der [Anm.: Pädagoge und Choreograf] im Prinzip erst einen Tänzer aus mir gemacht hat. So. Der hat mir ein völlig anderes Körperbewusstsein gegeben. Der hat mir beigebracht, was man im Prinzip immer so schön sagt, man kennt seine Grenzen und man geht einfach drüber hinaus. Also bei dem hab ich das wirklich gelernt. Da geht s noch viel viel weiter. Also die Grenze, die man hat, das ist erst mal gar nichts. Genau darum geht s, diese Grenze zu brechen. [...]Also bis heute bin ich von ihm beeinflusst. Ich unterrichte sein Material, seine Unterrichtsmethode bis heute. Und wenn ich Material entwickle, ist das auch alles, basiert es eigentlich auf dem, was ich von diesem Mann gelernt habe. Auch choreografisch zu arbeiten ist eben eher durch seine Arbeit geprägt.“ (EI9/Marius: 420ff.)

Marius verweist in den beiden Interviewauszügen auf eine körperorientierte Bewegungs- und Gestaltungsarbeit. Da er die Arbeitsweise während seiner Professionalisierungsphase als positiv prägend erlebt hat, integriert er sie in das eigene (choreografische) Handeln als ein Suchen und Generieren von Material zur Konstruktion von Bewegungsbausteinen. Bei seiner Darstellung verwendet Marius den Begriff der „Grenze“ (ebd.). Der Begriff stellt sich als In-vivo-Kode dar und kann mit eben jenem Begriffsverständnis von Grenze bei Plessner

interpretiert werden. Für eine Theoretisierung des kompositorischen Handelns wird auf die bereits vorhandene Interpretation des Plessner'schen Grenzverständnisses in Tanzkontexten durch Denana (2014) zurückgegriffen. Auch durch Denana wird die Auffassung vertreten, dass der Körper von Tanzdarsteller/-innen als „ihr Bewegungsinstrument“ (dies.: 42) definiert werden kann. Vor allem Tänzer/-innen wird die Begrenzung ihres Körpers im praktischen Tun explizit durch das Erreichen einer Bewegungsgrenze im Trainingsgeschehen. Im Prozess des Suchens und Generierens von Bewegungsformen vollzieht sich ein spielerischer Umgang mit der eigenen körperlichen Bewegungsbegrenzung, um diese zu erweitern, „*drüber hinaus*“ (EI9/Marius: 423f.) zu gehen und letztlich dem Ziel der Generierung stetig neuer Körperbewegungsformen näherzukommen. Die Akteur/-innen wählen als spielerisches Mittel meist die Methode des Improvisierens. Im Rekurs auf Denana kann das Improvisieren als ein Spiel mit der Bewegungsimagination bezeichnet werden. (vgl. Denana 2014: 43) Durch einen spielerischen Umgang mit der Dynamik von Imagination und einer Erfahrungsaktivierung von subjektiven Erlebnissen während eines Improvisationsvorgangs erlebt der Tänzer seinen Körper sowohl als Objekt und Arbeitsinstrument wie auch als einen sinnlichen, subjektiven Erfahrungszustand. Sein Körper ist ihm „zugleich zuständig und gegenständig gegeben“ (ebd.). Denana interpretiert in ihrer Publikation die Zuständigkeit des Tänzerkörpers als Bruch-Erleben im Plessner'schen Sinne, den die Tänzer/-innen als Differenz zwischen der imaginativen Bewegungsvorstellung als Zielorientierung und dem tatsächlichen Bewegungsvollzug erleben. Für die Theoretisierung der Vorgehensweise der Akteur/-innen in diesem Forschungsprojekt erscheint aber eine Erweiterung der Perspektive auf die Zuständigkeit unter einer positiven, Bewegungsraum erweiternden Fokussierung als angemessen. Die Grenze erfährt, so Denana, durch einen spielerischen Umgang während eines Trainingssettings eine ästhetische Gestaltung. (vgl. ebd.: 44) Aufgrund dessen, dass der Umgang mit der Bewegungsbegrenzung bewusst erfolgt und der Tänzer wie auch der Choreograf über die Methode der Erfahrungsaktivierung Imaginations- und damit Improvisationsräume eröffnet, erzeugt die Begrenzung eine hohe Reflexivität. Sowohl für ein technisch ausgerichtetes Training wie für ein Improvisationsgeschehen kann man formulieren, dass das Ziel immer eine Bewegungserweiterung und damit ein Verschieben der körperlich gegebenen Begrenzung darstellt. Die Tänzer/-innen erleben die Grenze, sie „erfüll[en] sie in der Erprobung ihrer tänzerischen Möglichkeiten“ (ebd.) und damit wird sie auch „ästhetisch thematisiert“ (ebd.). Für die Grenze selbst kann man formulieren, dass sie bei jeder Arbeitsprobe als anders erlebt werden kann, so als wäre sie an jedem Tag neu. Sie ist keine feststehende Entität und entsteht immer nur im jeweiligen Bewegungsvollzug. Die Akteur/-

innen verstehen dadurch das Spiel mit der Begrenzung als eine „*körperliche, ästhetische Herangehensweise*“ (EI10/Amit: 1541). Sie erleben den Vollzug der Begrenzung in den verschiedenen Arbeitsphasen als ein Suchen von Bewegungsmaterial und -formen, als ein Reflektieren über die jeweiligen Bewegungsmöglichkeiten und existierenden Bewegungsräume und als ein Generieren des Materials zu systematischen Bausteinen. An einer Aussage Amits lässt sich der Umgang damit verdeutlichen:

„Darum ging s. Wir hatten ein paar Bündel von Material, die es schon gab. Und das war schon die Absicht. Wir wollten gucken, ob sie irgendwie zusammenkommen sinnvoll. Zu einem Stück. Und das war eben das Ausschlaggebende. Irgendwie die Sachen:/ Es waren drei (..), zwei große Bausteine und noch ein paar kleinere Bausteine.“ (EI10/Amit: 1475ff.)

b) Etablieren einer narrativen, bewegungskompositorischen Dramaturgie

Die Bewegungsbausteine werden kompositorisch in Raum und Zeit arrangiert, wodurch sich allmählich und im Verlauf eines Kompositionsprozesses die Gestalt des Tanzstückes herausbildet. Das Arrangement der verschiedenen Bewegungsbausteine richtet sich nach der gewünschten narrativen Qualität der einzelnen Szenen. Die Choreograf/-innen des Kompositionshandelns I haben den Anspruch, ein Tanzstück mit einer eindeutigen, „*konkreten*“ (EI16/Uli: 32), inhaltlichen Aussage erarbeiten zu wollen. Diese findet in einer formalen Bewegungsaussage durch den Tänzer(-körper) ihren Ausdruck. Das bedeutet, dass die narrative Logik und Dramaturgie eines Tanzstückes in einer Kontinuität und konsistenten Verbindung zu einer choreografischen Bewegungslogik entwickelt werden muss. Der inhaltliche Aussagegehalt muss über *konkrete*, formale Tanzbewegungen transportiert werden. Er kann sich nur durch bewegungslogische und angemessene Kompositionsarrangements zu einer geschlossenen, narrativen Gestalt entfalten. Ein Textauszug von Sonja soll die These belegen:

„Also das ist, da mach ich halt das, was ich kann und was ich auch irgendwie:/ Also wofür ich auch eintreten kann. Wo ich mich auch später dann vor s Publikum stellen kann und sagen kann: ‚Okay. Ich kann euch genau sagen, was ich damit sagen wollte. Und ich kann euch auch mit Bewegungen zeigen, was ich damit sagen wollte.‘ Nicht nur mit: was ich mir gedacht hab, eventuell, über, wenn ich das mache, dann vielleicht bis dahin und:/“ (EI15/Sonja: 101ff.)

Für die Choreograf/-innen vollzieht sich der Weg der inhaltlichen Gestaltungsaussage über den Körper. Ein Optimum an Aussagegehalt in einem Tanzstück steht für die Tanzschaffenden in einem unmittelbaren Zusammenhang mit den Bewegungsmöglichkeiten und den tanztechnischen und darstellerischen Qualitäten der Tänzer/-innen. Je größer und flexibler sich der

Bewegungsspielraum der Tänzer/-innen darstellt, umso größer sind die Artikulations- und Kompositionsmöglichkeiten der Choreograf/-innen. Diese Sichtweise wird vor allem in den Interviewauszügen bei Marius und Amit deutlich:

„Als Tänzer ist es ja, ich muss ja nicht meinen Körper (gedehnt) verstehen. Sondern ich muss ja die Funktionsweise meines Körpers, Muskulatur, Knochen. Was ist da möglich? Was sehe ich dann nach außen?“ (EI9/Marius: 719ff.)

„Ein Tänzer, eine Tänzerin, die so oder so mit ihrem Körper umgeht, die mit unterschiedlichen Dynamiken, Qualitäten, Kompositionen innerhalb des Körpers im Raum und zusammen mit anderen Tänzern. Da entstehen Sachen, die nur so entstehen können, nur so einen Menschen betreffen können. [...]Und wenn ein Tänzer eine kraftvolle Bewegung auf der Bühne macht, dann empfinden wir das nach. Also das braucht keine Interpretation.“ (EI10/Amit: 888ff.)

c) Arrangement aller Kompositionsbausteine zu einem Produkt

Neben der Etablierung einer Aussage über Bewegungsformen und dem Arrangieren der Bausteine in einzelnen Szenen unterscheiden die Choreograf/-innen auch zwischen Szenen, die einzig der Etablierung und dem Transport einer Atmosphäre und Imagination dienen. In diesen Szenen erfährt der dramaturgische Verlauf der Handlung eine Pausierung. Die inhaltliche Aussage erscheint diffus und vielseitig subjektiv interpretierbar. Zur Unterstützung der atmosphärischen Wirkung integrieren die Akteur/-innen auch andere Medien. Eine hohe artikulative Kraft ordnen sie der Musik und dem Licht zu. Im nachfolgenden Kapitel wird die Integration der verschiedenen, artikulativen Medien über die Ausbildung von Formverhältnissen mit dem Tanz dargestellt.

5.4.1.2 Formbildungsverhältnisse

Über die Darstellung der Prozessdynamik wurde schon deutlich, dass das Anliegen der Choreograf/-innen die Etablierung einer konkreten Bewegungsform ist. Sie verfolgen die Strategie einer Bausteingenerierung. Um die Bewegungs- und Kompositionsbausteine entwickeln zu können, gehen die Choreograf/-innen – im Verständnis Schwemmers (2005) – bestimmte Formverhältnisse ein. Angedeutet wurde schon, dass es sich vorrangig um Arrangements und Formverbindungen mit den tanzgestaltenden Medien Körper, Raum und Zeit handelt. Schwemmer vertritt die Auffassung, dass sich jegliche Formen und Gestalten

von Artikulation und Explikation durch die Existenz einer Materialität auszeichnen. Das Material enthält eine Struktur, die sich dynamisch im Formbildungsprozess entfaltet. Schwemmer definiert die Strukturodynamik als Bedingungen, die sich auf der „Außen-seite“ [...] der Kulturphänomene“ (ders.: 49) als eine Strukturierungsleistung darstellen, letztlich aber auf die Existenz der inneren Gliederung verweisen, die sich als eine „Selbststrukturierung“ (ebd.) präsentiert. In einem material gebundenen Formbildungsprozess stehen sich also der Artikulationswunsch als geistiger Gehalt und das Medium, in welchem die Artikulation vollzogen werden soll, als formbare Stofflichkeit gegenüber. Bei allen Akteur/-innen des Forschungssample stellt die Materialität des Mediums Tanz der Körper dar. Wie differenziert allerdings der Blick auf den Körper als Materialität mit entsprechenden artikulativen und formbaren Möglichkeiten definiert wird, ist in den einzelnen Handlungstypen unterschiedlich und entfaltet sich nach der Ausrichtung im jeweiligen Körperkonzept der Choreograf/-innen. Grundlegend kann aber festgestellt werden, dass der Körper sich als eine formbare Materialität aufgrund seiner anatomisch-physiologischen Struktur vermittelt. Die Herausforderung für den Choreografen besteht im Kompositionsprozess darin, eine ‚Übereinkunft‘ zwischen dem Artikulationsinhalt und den Formungsmöglichkeiten im Medium herzustellen. Schwemmer verweist darauf, dass der Akteur bei einem Gestaltungsvorgang Widerstände und Grenzen im Umgang mit dem Material erfährt. (vgl. ebd.: 55) Die Form der Grenzsetzung in einem tänzerischen Kompositionsvorgang erleben die Akteur/-innen als eine Beschränkung von Körperbewegungsformen und Beweglichkeit. Wie der Umgang mit der material bedingten, anatomisch-physiologischen Bewegungsgrenze realisiert werden kann, wurde bereits über die Theoretisierungsperspektive im Rekurs auf Plessner und Denana vorgestellt. Wie gestaltet sich jedoch die Arbeitsweise der Akteur/-innen im Handlungstyp I in Bezug auf das Eingehen von Formbildungsverhältnissen?

Grundsätzlich muss man zwischen zwei Verhältnisvarianten unterscheiden: die festen und die losen Formverhältnisse, die man bei Schwemmer als „Kopplungen“ (ebd.: 53) markiert findet. Der Begriff der Kopplung kann für eine Differenzierung und Theoretisierung der *Formbildungsverhältnisse* nicht uneingeschränkt übernommen werden. Vielmehr stellen sich die beiden Formen des Handlungstypes I als *feste Verbindungen* und als *lose Kopplungsvarianten* dar.

1. feste Verschränkung von Körper, Raum und Zeit ineinander

Das erste und zentrale Formverhältnis, welches die Choreograf/-innen evozieren, ist ein festes Verhältnis und führt zur Ausbildung einer tänzerischen Form. Die tänzerische Form entsteht durch eine Verbindung der Medien Körper, Raum und Zeit miteinander. Das bedeutet, dass die anatomisch mögliche Veränderung der Stellung der einzelnen Körperteile und -gelenke eine Bewegung erfährt, die sich als eine Ortsveränderung (im Raum) mitteilt und durch eine zeitliche Struktur gekennzeichnet ist. Der Körper verändert sich sozusagen aufgrund seiner Bewegungsfähigkeit innerhalb eines Raumes und in den Raum hinein. Der Raum lässt sich in Bezugnahme zur Laban`schen Bewegungslehre (vgl. v. Laban 2001: 50ff.) als ein-, zwei- und dreidimensional erfahren. Als dreidimensionaler Raum eröffnet das Medium dem Körper einen größtmöglichen Bewegungs- und Improvisationsraum. Innerhalb der Raumachsen, vertikal, horizontal und sagittal, ergeben sich unendlich viele Flächen und Ebenen, die der Körper im Modus der Bewegung entdecken und gestaltend nutzen kann. Zu einer Differenzierung und Präzisierung der Bewegungen gelangt der Tanzgestalter durch eine Formverbindung mit dem Medium Zeit. Die Zeit kann als schnell und langsam wahrgenommen werden und mit unendlich vielen Abstufungen zwischen beiden Modi oder als Übergänge durch ein Beschleunigen und Verlangsamten gestaltet werden. Ebenso kann die Zeit scheinbar stillstehen durch das Erzeugen von Pausen. Durch eine Verbindung mit dem Medium Zeit erfährt die Bewegungsform eine Strukturierung. Klein (2005) verweist darauf, dass das Medium Tanz auch noch „auf Prinzipien der Wechselwirkung“ (dies.: 183) beruht. Sie meint damit die Prinzipien von Führen – Folgen sowie Spannung – Entspannung. In der Laban`schen Bewegungslehre findet man diese Aspekte unter dem Begriff „Antrieb“ (v. Laban 2001: 69ff.) definiert. Der Antrieb für eine Bewegungsausführung lässt sich durch den Führungsansatz und die aufgebrauchte Muskelkraft erläutern. Eine Bewegung kann als eine zentrale oder peripher geführte Aktivität vollzogen werden. Das bedeutet, dass die Bewegungsaktion vom Körperzentrum nahe der vertikalen Körperachse ausgeführt wird oder von der achsenfernen Peripherie, den Händen und Füßen. Aus dem verwendeten Führungsansatz ergibt sich meist auch der Krafteinsatz für eine Bewegung, die dann mit viel oder wenig Muskelspannung, ergo Kraftaufwand, realisiert wird.

Bilanzierend kann man mit Schwemmer feststellen, dass die dargestellten Formbildungsverhältnisse der Choreograf/-innen des Handlungstypes I als das Hervorbringen einer *fest verschränkten Form der Medien Körper, Raum und Zeit* mit dem Ziel der Generierung von prägnanten tänzerischen Bewegungsformen definiert werden kann. Die Bewegung-

Raum-Zeit-Beziehung entfaltet sich in strukturierender Weise. Schwemmer begründet Formentstehungen durch feste Kopplungen – hier Verschränkungen – als die Verdinglichung eines geistigen Gehaltes ins Material-Stoffliche. Zwischen der narrativen, dramaturgischen Logik eines Tanzstückes und der Bewegungslogik der tänzerischen Formen wird eine konsistente Verbindung geschaffen. Ist diese entwickelt, wird sie als deutliche und prägnante Formgestalt nach außen hin erkennbar.

2. feste Verbindung mit Musik

Eine weitere feste Formverbindung entwickeln die Choreograf/-innen zwischen dem Medium Tanz und dem Medium Musik. Sie empfinden eine Ähnlichkeit zwischen den beiden medialen Formen aufgrund ihres nonverbalen Artikulationscharakters. Die Musik vermag, ebenso wie der Tanz, den emotionalen, sinnlichen Anteilen in der Welt eine künstlerische Sprachform zu geben. Die Choreograf/-innen des Handlungstypes I haben einen starken Bezug zur Musik, spielen meist ein Instrument und arrangieren die Musikproduktionen auch selbstständig. Die Musik entfaltet auf sie eine hohe inspirative Kraft, weshalb dem Medium während der Generierungsproben von Bewegungsmaterial eine entscheidende Rolle zukommt. Durch den Einsatz von Musik wird die Möglichkeit zur imaginativen Wahrnehmung unterstützt und gesteigert, was sich förderlich auf den Prozess der Suche und Generierung von Material auswirkt. Als verbindendes Element zwischen der Musik und dem Tanz wirkt sich das Medium Zeit aus, was in der Musik zu der Strukturierung eines Rhythmus führt. Die Wahrnehmung von Rhythmus erleben die Choreograf/-innen als Bewegungssteigernd und damit Bewegungsform forcierend und erweiternd:

„Für mich ist in der Regel ne Musik auch wichtig. Bei unseren eigenen Stücken. Dass ich mir irgendwas reinlege in den CD-Player. Und seie irgendwas mit nem starken Bass. Einfach nur, dass ich ne (...):/ Ich will da so n bisschen (..) beeinflusst von der Musik. Ich muss ne Musik toll finden und dann kommt einfach, dann kommen die Sachen. Es dauert ein bisschen länger manchmal. Aber man findet Sachen.“ (EI9/Marius: 1383ff.)

3. lose Kopplungen

Als lose Kopplungsformen arrangieren die Choreograf/-innen alle anderen Medien, die sie für eine Stücketablierung nutzen: Licht, Objekte und Requisiten, Kostüme der Tanzdarsteller/-innen und das Bühnenbild. Einzig dem Licht kommt in dem medialen Arrangement eine Sonderstellung zu. Für eine visuelle Unterstützung der tänzerischen und dramaturgischen Exposition integrieren die Akteur/-innen das Licht durch die Exploration verschiedener

Stimmungen. Da die Stimmungen im Einklang mit dem tänzerischen Geschehen auf der Bühne und der musikalischen Darbietung zum Einsatz kommen, stellt sich die Formverbindung als eine *Synchronisation* dar.

5.4.2 Kompositionshandeln II

5.4.2.1 Prozesslogik und Prozessdynamik

Die Arbeitsstrategie der Choreograf/-innen in Handlungstyp II unterscheidet sich sehr deutlich von der Vorgehensweise ihrer Berufskolleg/-innen des Types I. Die Choreograf/-innen in Handeln II wollen ebenso über einen Kompositorischen Produktionsprozess ein Tanzstück erarbeiten. Allerdings nimmt bei ihnen im Prozessgeschehen der Prozess selbst den zentralen Fokussierungsraum ein. Er ist den Akteur/-innen wichtiger als das Produkt, welches am Ende entsteht. Die Choreograf/-innen strukturieren ihr kompositorisches Handeln über mehrere Arbeitsphasen. Das zentrale Anliegen über den Verlauf der verschiedenen Phasen stellt die Etablierung eines Themas dar. Das Thema erfährt im Prozessverlauf eine Differenzierung, um dann – gemäß der zugrunde liegenden *Kompositionalen Orientierung B* – als künstlerische Artikulation in einem Tanzstück der Etablierung einer Aussage zu dienen. Für den Handlungstyp II kann die Prozesslogik einer *Prozessorientierung* formuliert werden. Folgende Kategorisierung wurde für den Handlungstyp II herausgearbeitet:

1. Prozesslogik: Prozessorientierung
2. Prozessdynamik: Vermischen

Die Prozessdynamik *Vermischen* kann in folgende Arbeitsabschnitte differenziert werden:

- a) Themenrecherche
- b) Vermischen verschiedener Darstellungsgenres
- c) Entwickeln eines einheitlichen, geschlossenen Stückcorpus

a) Themenrecherche

Ein Kompositorisches Handeln mit der Akzentuierung auf den Produktionsprozess erleben die Akteur/-innen des Handlungstypes II als ein Wahrnehmen von *Freiheit* (vgl. EI13/Marlies:

233ff.). In dem Wahrnehmungsmodus von Freiheit verbinden sich Logik und Dynamik des Handlungsverhaltens der Akteur/-innen. Sie nehmen sowohl ein prozesshaftes Arbeiten wie auch das Integrieren und *Vermischen* verschiedener medialer Formen als ein freiheitliches Agieren wahr. (vgl. ebd.) Dem Arbeitsschritt des Vermischens von verschiedenen Darstellungs- und Ausdrucksmedien geht der Prozessschritt der Themen-recherche voraus. Der Arbeitsschritt leitet den Start einer kompositorischen Probenphase ein und eröffnet den Produktionsprozess. Die Choreograf/-innen benennen den Prozessstart als ein diffuses Wahrnehmen der individuellen und interpretativen Themenexplikations-möglichkeiten. „*Dass du en Gespür für ein Thema hast und weißt, was ist in dem Thema drinne? Wo kann sich das hin entwickeln?*“ (EI13/Marlies: 513ff.) Eine thematische Arbeit stellt sich für die Akteur/-innen zumeist als eine Notwendigkeit dar. Das Thema begegnet ihnen im Alltag und drängt sich förmlich als artikulatorische Explikationsnotwendigkeit auf. Sie erfahren die Notwendigkeit als eine Form von Affordanz. Als Teil einer Gesellschaft empfinden sie Verantwortung, zu bestimmten brisanten Themen künstlerisch Stellung zu beziehen und durch ihre Arbeitsprodukte zu einem Nachdenken und Diskurs über das Thema anzuregen. Sie berichten, dass der Erarbeitungsprozess für sie wichtig ist, weil sie während der Erarbeitung eine Formung und Platzierung des zu artikulierenden Themas erfahren. Die Formung erfolgt dabei nicht nur auf materialer Ebene innerhalb der Formbildungs-möglichkeiten. Es vollzieht sich auch auf der Akteur(innen)seite, bei den Choreograf/-innen und Tanzdarsteller/-innen, eine Formung und Veränderung in Bezug auf die Kenntnisse und den eigenen Standpunkt zu dem Thema. Das bedeutet, dass sich durch die thematische Arbeit innerhalb eines Kompositionsprozesses der Zugang und Verständnishorizont der Choreograf/-innen verändert. An den beiden nachfolgenden Textauszügen kann die These verdeutlicht werden:

„Ja, das ist dann auch wieder das japanische Projekt, das heißt Vergessen. Eigentlich ein schweres Thema. [...]Es wird spannend auf jeden Fall. Wieder verschiedene Sichtweisen. Die den Geist einfach weiten. Das finde ich das Beste an meiner Arbeit, dass ich selber so viel lernen kann. Dass ich sozusagen jedes Mal staune, denke ‚Na eben. Ja da muss ich jetzt mal dahin gucken.‘“ (EI14/Hanna: 878ff.)

„So. Und die Kunst an sich ist ja nicht das Ergebnis, sondern der Prozess. (.) Und da wendest du all deine Mittel an. Und da recherchierst du. Und das is ja Kunst machen! Wie auch immer man das nennen will. Und das Ergebnis könnte man teilweise, bei manchen Sachen, als Nebenprodukt bezeichnen. Weil der Prozess so wichtig war.“ (EI13/Marlies: 523ff.)

Hanna und Marlies bringen zum Ausdruck, dass der Erarbeitungsprozess als wichtig gewertet wird, weil er eine Perspektivenveränderung für die Akteur/-innen und damit eine Entwicklungsmöglichkeit für ein Individuum implementiert.

b) Vermischen verschiedener Darstellungsgenres

Der zweite Arbeitsschritt des Vermischens von verschiedenen Darstellungsmedien kann als eine Handlungsstrategie der Choreograf/-innen auf die Themenexplikationsaffordanz interpretiert werden. Sie haben auf der Grundlage ihrer kompositionalen Orientierung einen offenen Begriff für das Medium Tanz etabliert, der sich nach Ansicht der Akteur/-innen als ein offener Containerbegriff darstellt und an der Schnittstelle zu anderen Medien angelegt ist. (vgl. 5.3.2 Kompositionale Orientierung B) Da sie das Anliegen verfolgen, das Thema als eine optimale Produktpräsentation zu exponieren, müssen sie Tanzstücke als mehrmediale Konsituationen erarbeiten. Sie vermischen die Medien und loten das richtige Mischungsverhältnis im Improvisationsspiel aus. Es ist ein Spiel mit der Grenze am äußersten Rand des Tanzes und am Übergang zu anderen Medien. Sie spielen quasi mit der medialen Grenze zwischen verschiedenen Medien. Dadurch entsteht der Eindruck, dass sich die Akteur/-innen selbst zwischen den Medien und verschiedenen Darstellungsgenres bewegen. (vgl. EI14/Hanna: 838ff.) Als Kriterium für das richtige Mischungsverhältnis lassen sich die Choreograf/-innen zum einen von der Affordanz der optimalen Themenexplikation leiten. Sie „versuche[n] im Prozess immer auszuloten, was am Stärksten dient, dem, was [sie] sagen [wollen]“ (EI14/Hanna: 181f.). Und zum anderen von der körperlichen Darstellungsfähigkeit. Sie betrachten den Körper im Produktionsprozess als einen sinnlichen, physischen und experimentellen Ort und wählen die weiteren Medien auf der Grundlage einer Implementierung des Körpers in allen Wahrnehmungs- und Darstellungsvarianten aus:

„Und wir stellen keine Antworten hin. Wo das Publikum sagen kann: ‚Ah, jetzt versteh ich das.‘. Das ist ja beim Tanz sowieso schwer. Aber wir wollen Assoziationsräume und Empfindungsräume öffnen. Und ähm das Publikum muss mitdenken. Natürlich. Aber darf mit, oder der Zuschauer soll diese Stücke mit seinen Erfahrungen im Leben sehen. Also durch die Erfahrung des Zuschauers öffnen sich noch mal ganz andere Assoziationsräume. Und in dem Moment, wenn wir in der Probe sind und arbeiten und Bewegungen suchen oder finden, dann stellen wir uns schon auch die Frage: ‚Okay. Ist das jetzt klar genug?‘ Natürlich kreieren wir nicht jede Bewegung für den Zuschauer und das muss er jetzt verstehen und das. Aber die Intensität und die Authentizität muss da sein, um dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben,

den Körper zu greifen. Die Empfindungen. Auch so ne Kinästhesie. Diese Empfindungen vielleicht auch zu haben, wenn einer keine Luft kriegt. Oder wenn einer rennt und rennt und rennt und erschöpft ist. Oder wenn einer gern berührt werden möchte und die Berührung nicht bekommt. Und am Ende könntest du jeden Gast, jeden Zuschauer befragen und jeder hätte was andres dazu zu sagen. Und das ist schön!“ (EI13/Marlies: 680ff.)

„Ja. Aber das fällt eben bei Tanz auch schwer, wenn das sehr abstrakt ist die Bewegung. Wenn ich aber die Möglichkeit habe deutlich zu machen, da atmet en Körper schwer, also all die Sachen, die ein Mensch auch nachvollziehen, einer, der nicht tanzt, auch nachvollziehen kann, dann hab ichs, glaub ich, einfacher, als wenn ich ihm hohe Beine zeige mit gestreckten Füßen und tolle Drehungen. Kann er sowieso nicht nachvollziehen. Und wenn er nicht mal en Gefallen daran hat, weil es ihn ästhetisch irgendwie anspricht, dann kann er damit eigentlich wenig anfangen.“ (EI13/Marlies: 708ff.)

„Ich hab jetzt überlegt, vielleicht den Kleist, ein Stück von Kleist zu machen. Und wie bring ich da Bewegung rein und Tanz? Also, mal schau. Es is halt, da wo ich herkomme und da wo ich jetzt so hin will, mit Sprache das zu verbinden, ist immer en spannender Prozess. Manchmal ist es ja, wie bei Kampnagel jetzt direkt an den Tanz gekoppelt. Aber manchmal liegts auch nicht beieinander. Und dadurch, dass ich physisch herangehe und physisch denke sozusagen, ergeben sich dann immer gute Bilder.“ (EI14/Hanna: 556ff.)

Die Akteur/-innen fühlen sich während eines Kompositionsprozesses nicht ausschließlich an das Medium Tanz gebunden. Vielmehr geht es ihnen um eine Körperartikulation und alle Darstellungsgenres und medialen Möglichkeiten, die dem Anliegen gerecht werden, können integriert werden. Der Körper darf als rennender, schwitzender, schniefender und tönender Körper dargestellt werden. Die Rezitation eines Gedichtes kann als Körperartikulation „*physisch herausbrechen*“ und „*aus dem Rückenmark rausgepresst*“ (ebd.: 178f.) werden. Die Musiker und Sänger dürfen partiell Tanzarrangements ausführen und die Tänzer können zu Sänger werden. Das verbindende Element zwischen den verschiedenen Genres und letztlich auch das Auswahlkriterium für eine Genreintegration stellt die körperliche und leibliche Artikulationsmöglichkeit dar. Sehr passend verwenden die Choreograf/-innen für ihre Darsteller und Tänzer den Begriff „*Performer*“ (EI13/Marlies: 308; 333). Um ihre Orientierung in einer entsprechenden Arbeitsweise realisieren zu können, müssen sie mit Darstellern arbeiten, die sich gern bewegen, mit ihrem Körper spielerisch umgehen und sich dadurch im weitesten Sinne als Performer verstehen. (vgl. EI14/Hanna: 157ff.) Durch eine Performeridentifikation können sie ihr eigenes Genre bedienen und darüber hinaus in

körperartikulatorische, choreografische Zusammenhänge eingebunden werden. Da die Themen zur Stückerarbeitung wechseln, wählen die Choreograf/-innen für jeden Produktionsprozess die beteiligten Darstellungsgenres neu aus. Genau genommen ist die Arbeitsweise des Vermischens am Anfang durch eine Suchbewegung gekennzeichnet. Es ist die Suche nach den materialen Möglichkeiten, um eine einheitliche Produktgestalt etablieren zu können. Die Suche wird von einem intuitiven Gefühl der Choreograf/-innen geleitet. Es ist das Gespür für ein Genre im Bezug zu dem Explorationsthema. In der Kompositionspraxis laufen beide Arbeitsdynamiken parallel ab und gehen ineinander über. Da die Suchbewegung als solche von den Akteur/-innen nicht thematisiert wird und scheinbar keinen großen Raum einnimmt, soll sie aufgrund einer niedrigschwelligen Erscheinungsweise nicht weiter thematisiert werden.

c) Entwickeln eines einheitlichen, geschlossenen Stückcorpus

In einer dritten und letzten Arbeitsphase vermischen die Akteur/-innen die verschiedenen Genres, um einen in sich geschlossenen, einheitlichen Corpus zu entwickeln. Die Akteur/-innen verwenden als In-vivo-Kode das Wort *mischen*. (vgl. EI14/Hanna: 389; 526f.) Für die Darstellung der Arbeitsweise der Choreograf/-innen wurde der Begriff *Vermischen* definiert, da er das tatsächliche Handeln der Akteur/-innen angemessen abbildet. Unter dem Begriff *Vermischen* kann man einen Mischprozess verstehen, der irreversibel ist und mindestens zwei Dinge unterschiedlichen Charakters miteinander zu einem homogenen Ergebnis verbindet. (vgl. Duden 2016) Diese Definition entspricht dem Handlungsverhalten der Akteur/-innen im Typ II, wenn sie über die Strategie des Vermischens von unterschiedlichen Genres, auf der Basis von gemeinsamen, vereinheitlichenden Körperartikulationsformen, ein Bühnenprodukt erarbeiten, was sich durch eine in sich geschlossene Gestalt auszeichnet, weil es ein (gemeinsames) Thema exponieren will. Die Darstellungsmedien rangieren ohne hierarchische Rangfolge auf einer Ebene. Das alles verbindende Element ist die Bewegung, der Tanz und die kompositorische Formung über körper-leibliche Artikulationsgestalten.

A: „*Hm, also wenn ich ein Stück mache mit dem Thema (...)*“

I: „*Grün.*“

A: „*Grün! Dann sortiere ich mir alle Bereiche, die ich da zusammenbringe, das gehört für mich wirklich so weit wie möglich alles dazu. Also Musik, Bewegungssprache, Licht, Material, Raum (...) alles, was eim alles, was man benutzen kann, um sich zu*

veräußern, sortiere ich dann dem Thema Grün unter. Gleichberechtigt. (..) Also auch in größeren Kontexten Musik und alle anderen Sachen gleichberechtigt. Es sei denn, ich wähle als Kompositionsaufgabe eben ein Musikstück. Dann ist (unverständlich) der erste Punkt. [...]Hm. Also, es kann auch jeder dieser Teilbereiche kann natürlich auch sozusagen der Hut sein, unter dem sich alles vereint. Wenn s das aber nicht is, wenn s ein Außenthema ist, was ich schaffen möchte, dann ist alles gleichberechtigt, ja.“ (EII/Anuschka: 394ff.)

Bilanzierend kann man festhalten, dass der Arbeitsprozess dem Finden des richtigen medialen Mischungsverhältnisses von vereinheitlichenden Körperartikulationsformen dient mit dem Ziel, das Stückthema optimal exponieren zu können.

5.4.2.2 Formbildungsverhältnisse

Die Ausbildung der Formverhältnisse wird auch in diesem Muster über ein Eingehen von festen und losen Verbindungen im Verständnis Schwemmers realisiert, die sich bei dem Handlungstyp II tatsächlich als *Kopplungen* darstellen. Die Formausbildung kann als ein mehrstufiger Aufbau skizziert werden:

1. feste mediale Kopplung des Themas an Körperartikulationsformen
2. lose Kopplung verschiedener medialer Genres als Medien-Mix-Kombination
3. Szenenabfolge im Montage- und Collagestil
4. Musik und Requisiten als Materialintegration

1. feste mediale Kopplung des Themas an Körperartikulationsformen

Gegenüber den Akteur/-innen des Handlungstypes I kann man für den Typ II von der Existenz einer festen Kopplung ausgehen. Das Formverhältnis wird gebildet zwischen dem Thema und einer Ankopplung an körper-leibliche Artikulationsformen, die sich über verschiedene Darstellungsgenres (Tanz, Schauspiel, Gesang) explorieren lassen. Die Verbindung kann als eine feste Kopplung bezeichnet werden, weil der Stoff (Thema) an spezifische Formen gebunden wird. Der Stoff stellt beim Handlungstyp I das Thema dar. Es ist also ein ideeller Stoff. Er wird aber nicht beliebig an irgendwelche Medien gebunden. Zentral stellt sich für die Choreograf/-innen im Arbeitsprozess der Auftrag dar, das Thema bestmöglich medial

artikulieren zu wollen. Gemäß ihrem Körperverständnis suchen sie nach körperartikulativen Möglichkeiten zur Themenexplikation und damit zur Anbindung des Themas an Medien. Diese Orientierung und Handlungsweise erzeugt zugleich die prägnante mehrmediale Inszenierungsform. Das Thema wird **immer** an die spezifische Form von Körperartikulationen (in verschiedenen Medien) angekoppelt. Das mediale System Tanz mit Rückbindung an Körperartikulationen bildet dabei das zentrale Bezugssystem, nach welchem sich die Artikulationsetablierung orientierend ausrichtet. Das Medium Körper wird zum „Prinzip der Artikulation“ (ebd.: 55), weil die material-medialen Formbildungsmöglichkeiten konstitutiv für die innere Gliederung der Artikulation werden“ (vgl. 2.2.3 Teilkapitel/Schwemmer).

2. lose Kopplung verschiedener medialer Genres als Medien-Mix-Kombination

Wie die Medien in einem Tanzstück miteinander arrangiert werden, kann als eine Medien-Mix-Kombination definiert werden. Es ist eine lose Kopplungsform. Der mediale Medienmix kann in jedem neuen Tanzstück anders gestaltet sein. Nur das vereinheitlichende Element, die Existenz der festen Kopplung an Körperartikulationsformen, kehrt immer wieder und ermöglicht es, dass die Tanzstücke als Medien-Mix-Verbindungen dennoch in einer geschlossenen Formgestalt rezipiert werden können. Da die Akteur/-innen sich je nach Themenausrichtung zu jedem Produktionsprozess neu für Medien entscheiden, lässt sich keine konstante Medienintegration erkennen. Sie kombinieren jedes Mal neue Genres miteinander. Dabei entwickeln sie Affinitäten und Vorlieben für bestimmte Genres aufgrund einer inspirativen Kraft, die diese auf die Akteur/-innen ausüben.

3. Szenenabfolge im Montage- und Collagestil

Der dramaturgische Verlauf der Tanzstücke bildet ebenso wiederkehrende Formverhältnisse aus, die sich als Szenenabfolge im Montage- und Collagestil darstellen. Hier handelt es sich um die zweite lose Kopplungsform. Durch die Stückabfolge im Montage- und Collagestil ist eine narrativ-dramaturgische Logik mit einer verpflichtenden Szenenreihenfolge aufgehoben. Die einzelnen Szenen könnten innerhalb des Stückverlaufes auch verschoben werden, ohne einen Narrationsverlust für den Rezipienten zu evozieren. Das Tanzstück verfolgt eine Themenexploration und ist damit nicht zwingend an einen dramaturgischen Handlungsablauf gebunden. Dadurch ergeben sich Spielräume in der Gestaltung der einzelnen Szenenübergänge. Die nächste Szene muss nicht unabdingbar in der vorangegangenen dramaturgisch vorbereitet werden. Das bedeutet, dass sich die einheitliche Gestalt des

Produktes erst über den Verlauf des gesamten Stückes herausbildet. Innerhalb des Tanzstückes darf sich die einheitliche Darstellungsgestalt zugunsten der stärkeren Hervorhebung einzelner Genres auch verlieren. Aufgrund der Szenenstruktur als Montage und Collage, können einzelne Szenen miteinander zu einem Ganzen montiert werden oder fragmentarisch zusammengesetzt werden, innerhalb dessen jede Szene für sich steht und unter dem Fokus der optimalen Themenplatzierung rezipiert werden kann. Bei einer Inszenierungstaktik im Collagestil fehlen die Übergänge zwischen den einzelnen Szenen. Dadurch erscheinen die Tanzstücke in einer abstrakten Form und werden als Etablierung eines experimentellen und innovativen, zeitgenössischen Charakters wahrgenommen.

4. Musik und Requisiten als Materialintegration

Auf der untersten Stufe der Formbildungsverhältnisse sei auf den Umgang der Choreograf/-innen mit dem Medium Musik und auf den Requisiteinsatz verwiesen. Im Implementierungsverhalten von Musik zeichnen sich zwei Handlungstendenzen bei den Akteur/-innen ab. Prinzipiell betrachten alle die Musik als gleichgestellt mit anderen Darstellungsgenres im Kompositionsprozess. Dennoch bildet der Umgang zwei verschiedene Perspektiven ab. Für die einen ist der Zugang zur Musik ähnlich dem Verhalten der Choreograf/-innen in Handlungstyp I. Sie haben einen starken intrinsischen Bezug zu dem Medium. Allerdings reflektieren sie diese Situation nicht. Das bedeutet, dass sie intuitiv und unbewusst die Musik als nonverbales, bewegungsunterstützendes Medium auswählen und integrieren. Die Musik entfaltet eine hohe inspirative Kraft auf sie. Die zweite Gruppe der Akteur/-innen betrachtet Musik ausschließlich auf einer materialen Basis. D.h. die Musik stellt ein Medium neben vielen anderen dar, was sich als sinnvoll und angemessen zur Themenplatzierung anbietet. Sie muss nicht unterstützen. Sie muss einfach nur zur Szenen- und Stückaussage passen. Dies ist der Legitimationsgrund. Entsprechend ‚unsensibel‘ erscheint auch der technische Umgang mit dem Medium. Die Musik wird bearbeitet, zerschnitten, verfremdet, neu arrangiert und wieder zusammengefügt, ohne scheinbare Rücksicht auf den Verlust der ursprünglichen musikalischen Gestalt und das ästhetische Empfinden der Komponisten. Ein Interviewauszug von Marlies belegt diese Arbeitsweise:

„Musik benutze ich als Soundtrack. Also rein als Soundtrack. Ich will mit, wie es auch in nem Film eingesetzt wird, um ne Stimmung deutlich zu machen. Oder als Ebene. Soundtrack und Ebenen. Also ich setz mit der Musik auch ne andere Ebene noch mal ein. Das heisst, ich hab, ham wir auch mal, also so ganz einfaches Beispiel: ich hab ne Marschmusik und dazu en

torkelnden Besoffenen. Ne. Oder en Tier, was nich grade laufen kann. Um diese [...] Um en Kontrast aufzumachen, der Raum lässt für Assoziationen. So benutzen wir Musik auch. Also entweder um Brrrch, das zu pushen in der Dichte und der Atmosphäre. Als es ohne Musik zu lassen. Oder eben um den anderen Kanal zu öffnen. Genau. (.) Und da bedienen wir uns kunterbunt. Also und wir setzen diese Musiken auch kunterbunt ein. Wo man einer, also wir ham in diesem Stück XXX das Requiem von Mozart benutzt. Weil das für uns auch so, oach, diese Essenz irgendwie ist. Und äh das ist so ne Heiligkeit irgendwie. Dieses Requiem. Und: ‚Oach! Das könnt ihr doch nicht!‘ Und so. Aber nö. Man kann! Wer sagt denn nicht? Und danach kommt Madonna mit Holiday oder so. So benutzen wir das. Diese Assoziationen aufzumachen. Und diese Punkte. Und dazwischen dieses Feld (gedehnt). Ach, kann irgendwie alles. Kannste von da gucken und von da. Und immer wieder bringt s ne andere Perspektive. Ja. Das find ich eigentlich ganz witzig mit Musik so zu arbeiten. Also wir nehmen die Musik nicht zu ernst. Was nichts gegen die Musik sein soll. Aber (..) es würde für uns sehr sehr schwer sein mit nem Musiker direkt zusammenzuarbeiten, der nicht so denkt über seine Kunst. Weil er natürlich, die Musik, das ist für ihn natürlich auch: ‚Nee, das kannste doch nicht!‘ Und so. Aber wir zerreißen das und zerschmettern das sehr stark. Wir schneiden das auch, mixen das bunt wieder zusammen. Nee, wir hatten auch ne Kurzproduktion. Da ham wir so en, unseren Indie von Yet (?) oder irgendwie so en Lied gehabt. Und das ham wir dann geleiert und gezogen. Und das hat jemand für uns bearbeitet. Und dann war das die ganze Zeit wie so ne Schallplatte oder ne Kassette, die leiert oder ganz schnell gemacht oder so. Um einfach unsere Idee zu stützen. Ja. (..) Das macht Spaß, so mit Musik zu arbeiten! (lachen) [...] Ein Musiker wäre ganz schön getroffen in seiner Ehre. Weil wir seine Musik:/ Natürlich respektiere ich und hab Achtung vor der Musik, die ein Musiker macht. Das ist überhaupt keine Frage. Aber die Musik ist für uns ein Mittel zum Zweck. So. Und der Tanz ist das Element. (pocht auf den Tisch) So nee? Und der Inhalt! (pocht auf den Tisch)“ (E113/Marlies: 593ff.)

Die Verwendung von Requisiten stellt sich analog zur dargestellten Musikverwendung als Material dar. Requisiten und Kostüme werden als eine Dienstleistung betrachtet. Sie sind notwendig und dienen zur Unterstützung der Stückaussage. Unter diesem Integrationsgedanken kommen sie zur Anwendung. Ihnen wird aber keine eigenständige Bedeutung beigemessen. Sie werden integriert, aber nicht implementiert. Als solches sind Requisiten auch austauschbar und variabel. Einige Choreograf/-innen gehen verschwenderisch damit um und nutzen sie vielseitig als Accessoire. Derartige Tanzstücke muten als eine regelrechte Materialschlacht an.

5.4.3 Kompositionshandeln III

5.4.3.1 Prozesslogik und Prozessdynamik

Die Choreograf/-innen des Handlungstypes III verfolgen das Anliegen ein Tanzstück erarbeiten zu wollen, was sich zu Prozessende als tänzerische Körperbewegungsartikulation darstellt. Sie wollen ein fertiges Tanzprodukt auf die Bühne bringen. Da die Akteur/-innen fast ausschließlich solistisch arbeiten, wählen sie den Weg der Erfahrungsaktivierung und Erfahrungsverknüpfung mit dem eigenen Leben. Im Handlungstyp III stellt sich die Verschränkung der Kategorien *Körperkonzept* und *Kompositionale Orientierung*, um ein kompositorisches Handeln zu generieren, am deutlichsten dar. Das *Körperkonzept 3*, welches Ausdruck einer elementaren Notwendigkeit der leiblichen und körperlichen Existenz ist, um als Individuum in und zur Welt zu sein, diese wahrzunehmen und in ihr leben zu können, zeichnet sich zugleich als elementare Data für das Orientiertsein und Handeln der Akteur/-innen aus. Tanz ist ihr Leben! Und Tanz ist für sie der Ausdruck von einem bewegten Leben! Die Choreograf/-innen stellen sich während des Kompositionsprozesses der Frage: *Was bewegt die Tänzer innerlich?* und bauen auf dieser zentralen Orientierung ihr gesamtes kompositorisches Handeln auf. Dadurch ergibt sich für die Akteur/-innen im Produktionsprozess die Logik einer *Prozessorientierung*. Nachfolgend soll die Kategorisierung und Struktur der Arbeitsweise im Handlungstyp III vorgestellt werden:

1. Prozesslogik: Prozessorientierung
2. Prozessdynamik: Suchen und Forschen

Die Prozessdynamik *Suchen und Forschen* kann in folgende Arbeitsabschnitte differenziert werden:

- a) Intuitive Themenzugangssuche
- b) Objektintegration auf partnerschaftlicher Akteursebene
- c) Generierung des Bewegungsmaterials

Die Entfaltung der Arbeitsweise stellt sich als ein dreistufiger Prozess dar. Auf der ersten Stufe fällt die Entscheidung für ein Thema, welche im Hinblick auf die Aktivierungsmöglichkeiten im eigenen Lebenserfahrungsbereich getroffen werden. Auf der zweiten Stufe

wird die Entscheidung für eine Objektintegration getroffen. Auf der dritten Stufe wird die Generierung des Bewegungsmaterials vorgenommen. Diese Phase des Probenprozesses stellt sich im Laborcharakter dar.

a) Intuitive Themenzugangssuche

Die Choreograf/-innen etablieren für sich die Arbeitsweise des *Suchens und Forschens*, die alle drei Phasen ihres Kompositorischen Handelns strukturiert. Sie weisen sich in Form einer Selbstattribution den Titel *Bewegungsforscher[in]* (vgl. EI11/Kordula: 1465) zu. Die Akteur/-innen folgen der Motivation und dem Anliegen, mit ihren Tanzstücken Geschichten aus dem alltäglichen Leben erzählen zu wollen. Es sind Geschichten aus ihrem eigenen Leben oder dem ihrer Mitmenschen. Mit dieser Motivation treten sie auch an die Themensuche heran. Die Idee für ein Stückthema nehmen sie in ihrem Alltag wahr oder es wird als ein Arbeitsauftrag an sie herangetragen. Die Themen im Alltag begegnen ihnen als „*Spontanideen*“ (EI8/Ariane: 591), als ein „*Oh ja. Das würd ich gerne mal machen.*“ (ebd.: 592f.) und sind ein Ausdruck ihrer momentanen Offenheit, Empfänglichkeit und Interessenslage für einen bestimmten Themenbereich:

„Äh bei den Erwachsenenstücken²⁸ ist es ganz unterschiedlich. Aber das hängt auch immer wieder damit zusammen, was mich gerade persönlich beschäftigt.“ (ebd.: 599ff.)

Handelt es sich um eine Auftragsarbeit, dann müssen sie den Weg des intuitiven Themenzugangs aktiv initiieren. Ein Auszug aus dem Interview mit Nina soll die Dynamik widerspiegeln und macht zugleich deutlich, dass die gewählte assoziative Arbeitsweise ebenso bei Spontanideen zur Themendimensionierung angewandt wird:

„Aber so wie ich jetzt grad gesagt hab, meistens arbeite ich dann so. Also dass ich dann eine Idee habe, sei es, es ist ein Lied, ein Gegenstand, es ist ein Gefühl, es ist ein Thema und dann dazu anfangen zu assoziieren. Und nachts und schlafen und nicht schlafen und träumen und wach sein und in allen erdenklichen Möglichkeiten tags und nachts darüber nachzudenken. Und es gibt so Momente, ganz klassische Momente unter der Dusche zum Beispiel. Da kommen mir echt viele Ideen. Das ist so, ich glaube, es passiert was, es fällt Wasser (..) und es ist nicht still um mich und ich tue was Nützliches. Also ich hab ne Rechtfertigung und dann kann ich loslassen und denke nach. Also so im Auto auch, beim Autofahren. Immer wenn ein leichter Rhythmus um mich herum ist. Dieses Autofahrengeräusch, Duschen, Spazierengehen.“

²⁸ Die Choreografin produziert auch Kindertanzstücke.

Da komm super Ideen. (.) Also sich hinzusetzen in ein Studio und zu sagen ‚Okay. Das ist das Thema und jetzt denken wir mal nach!‘ (lacht) Also das funktioniert für mich nicht. Ich muss für mich etwas spüren, etwas herausfinden, in welche Richtung das geht [...].“ (EI7/Nina: 481ff.)

Zusammenfassend kann man festhalten, dass die Choreograf/-innen von einem Motiv aus losarbeiten, was über eine erste intuitive Wahrnehmung und Assoziation zu einem Arbeitsthema entwickelt wird. Wichtig und unabdingbar ist für die Akteur/-innen, dass sie einen persönlichen, intuitiven und sinnlichen Bezug zu dem Arbeitsthema aufbauen können. Dies stellt sich als Bedingung dar und kann mit Ansätzen aus dem Körperkonzept der Akteur/-innen und deren kompositionalen Orientierung begründet werden. Dem Handlungstyp III ist das *Körperkonzept 3* und die *Kompositionale Orientierung C* zuzuordnen. Aufgrund dessen, dass sich das Körperkonzept der Akteur/-innen durch eine Aspekt- und Richtungsdivergenz im Plessner'schen Sinne auszeichnet, vollziehen sie während der Arbeitsphase des Themenzugangs eben jene Dynamik. „Sie vertiefen sich in ihr Inneres, das Zentrum, und versuchen zu erspüren, wie sich eine Situation darstellt und welche Handlungsoptionen sie als angemessen wählen können. Sie verfolgen damit eine Aspekt- und Richtungsdynamik, die von innen nach außen geht. Sie erspüren die (innerlich manifestierte) Intuition, um daraus ein Handlungsmotiv bilden zu können, was sich als Tätigsein nach außen hin der Umwelt mitteilt.“ (5.2.3 Körperkonzept 3). Das Handlungsmotiv stellt sich in der Kompositionalen Orientierung als zweite Perspektive dar. Die These besagt, dass eine Tanzhandlung einen Handlungssinn mit einem zugrunde liegenden inneren Beweggrund benötigt. (vgl. 5.3.3 Kompositionale Orientierung C) Die Choreograf/-innen müssen also für sich aufgrund einer manifestierten Aspekt- und Richtungsdynamik einen assoziativ-intuitiven Zugang zu dem Arbeitsthema vollziehen, um ein Handlungsmotiv und einen Handlungssinn etablieren zu können, der sich als handlungsleitend für den gesamten Kompositionsprozess auszeichnet.

b) Objektintegration auf partnerschaftlicher Akteursebene

Nachdem die Entscheidung für eine bestimmte motivische oder thematische Stückerarbeitung getroffen wurde, beginnt der eigentliche aktive Probenprozess. Dieser findet fast ausschließlich allein in einem Trainingsraum oder Probensaal statt. Als markantes Erscheinungsmerkmal der zweiten Arbeitsphase stellt sich die Integration eines Objektes auf der Ebene als Darstellungspartner dar. Sie ist in dieser Form als Objektarbeit einzigartig und unterscheidet sich sehr deutlich von der Objektintegration bei den Handlungstypen I und II.

Die Choreograf/-innen entscheiden sich für jeweils ein bestimmtes Objekt, einen Tisch, Stuhl, Sessel, Kühlschrank etc., um es in das Tanzstück zu implementieren und damit die tänzerische Komposition zu erarbeiten. Das Objekt hilft ihnen bei der Auseinandersetzung mit dem Arbeitsthema und der Generierung von motivischem oder thematisch gebundenem Bewegungsmaterial. Auch in dieser Arbeitsphase realisieren sie ihr Handeln in der Dynamik des *Suchens und Forschens* nach der passenden Requisite oder dem passenden Objekt, um mit dem Objekt „*dieses Thema aus[zu]drücken [und zu] erzählen*“ (EI11/Kordula: 1611). Sie schreiben den Objekten eine Partnerschaft auf der Bühne zu und heben sie dadurch auf eine subjektanmutende Akteursebene an. Diese Perspektive lässt sich mit Jörissen (2015b) interpretieren. Da es sich hier um das Ausbilden einer geschlossenen Artikulationsform gemeinsam mit einem Requisit handelt, und damit um das spezifische Entwickeln von Formverhältnissen, soll die Interpretation und Theoretisierung im nächsten Teilkapitel der Formbildungsverhältnisse vorgenommen werden.

c) Generierung des Bewegungsmaterials

In einer, als dritte Arbeitsphase diagnostizierten Arbeitsweise erfolgt die eigentliche Generierung des Bewegungsmaterials. In der Kompositionspraxis beziehen sich die zweite und dritte Arbeitsphase aufeinander und vollziehen sich in einer dichten Verschränkung. Diese Phase des Probenprozesses stellt sich im Laborcharakter dar. (vgl. EI11/Kordula: 1480ff.) Auf dieser Ebene des kompositorischen Handelns entfalten die Akteur/-innen ihr gesamtes Knowhow als Bewegungsforscher/-innen. Sie suchen, forschen, experimentieren, sammeln und sortieren das Material. Sie verknüpfen das Material, welches zum Tanzprodukt transformiert wird, mit ihren eigenen Lebenserfahrungen. Sie fühlen sich durch das Thema angesprochen und durch die Wahl für ein bestimmtes Objekt inspiriert, eine Sicht auf das Thema zu explizieren. Den Probenprozess erleben sie als einen erfahrungserweiternden Raum. Aufgrund der Produktionsstrategie der Objektimplementierung ist es den Choreograf/-innen möglich, verschiedene Erzählvarianten und Reflexionsebenen zu einem Thema zu etablieren. (vgl. EI11/Kordula: 1573ff.; 1607ff.) Welche Bewegungsform im Rahmen der kompositorischen Erarbeitung ausgewählt wird, richtet sich nach dem Arbeitsthema und einem, sich daraus ergebenden Handlungssinn. Sie nutzen sowohl tanztechnisch geformte Bewegungen wie auch alltägliches Bewegungsmaterial. Der Tanz wird in dieser Dynamik zu einem Träger von Sinnhaftigkeit. Die Akteur/-innen haben das Medium bewusst als ihr Artikulationsmedium ausgewählt, um damit Dinge, Themen und Inhalte erzählen zu können. Ihre individuelle Stärke ist die nonverbale Artikulationskonstituierung. Dies hängt eng mit der

lebensweltlichen Perspektive und der Einstellung der Akteur/-innen zusammen, dass sich eine nonverbale Körper- und Bewegungsexistenz, die sich durch Wahrnehmen, Kommunizieren und Artikulieren darstellt, durch die Eigenschaften Ehrlichkeit und Echtheit auszeichnet. (vgl. 5.2.3 Körperkonzept 3) So suchen und forschen sie in der dritten Arbeitsphase nach Bewegungsmaterial, was einen direkten, echten intrinsischen Bezug zu dem Stückthema herstellt und sich dadurch mit einer Bewegungslogik auszeichnet. Die Bewegungslogik beinhaltet authentische Bewegungen und darüber einen Transport der Inhalte sowie eine Unterstützung des dramaturgischen Verlaufs des Tanzstückes.

5.4.3.2 Formbildungsverhältnisse

1. Feste Kopplung mit Objekt: Synchronisation mit Materialität

Die Choreograf/-innen entwickeln eine tänzerische Artikulationsform, welche subjektive und objektive Anteile enthält. Diese stellen sich, mit Jörissen argumentiert, als Anteile von menschlichen und nichtmenschlichen Akteur/-innen und Aktanten dar. (vgl. Jörissen 2015b: 217) Die Formverhältnisse, die dabei eingegangen und ausgebildet werden, stellen fest gekoppelte Formverbindungen im Synchronisationscharakter dar. Die Choreograf/-innen entscheiden sich in der zweiten Arbeitsphase für ein Objekt. Sie fühlen sich von dem Objekt quasi angesprochen und entscheiden sich, aufgrund einer spezifischen Potenzialität und einer Stimmung, die von dem Objekt ausgeht, für die Integration und gemeinsame Erarbeitung des Tanzstückes mit dem Objekt. Mit Jörissen und im Rekurs auf Nohl kann der Gegenstand als Teil der Umwelt, als nichtmenschlicher (objekthafter) Aktant oder als Figuration bezeichnet werden. (vgl. 2.2.4 Teilkapitel/Jörissen) Genau genommen wird in der zweiten Arbeitsphase eine Gegenüberstellung von Mensch und Umwelt, den Choreograf/-innen und dem requisitären Objekt, initiiert. Beide Akteure sind Repräsentanten jeweils eines bestimmten Ordnungs- und Orientierungssystems. Als solches zeichnen sie sich durch die Existenz von bestimmten Strukturen und eine spezifische Stimmung aus. Bei den objekthaften, nichtmenschlichen Aktanten spricht man in Bezug auf Strukturen von Technologien. Die Stimmung entfalten sie wechselseitig aufeinander im ersten Moment der Wahrnehmung und des Aufeinandertreffens. Es ist ein Aufeinander-Gestimmtsein im Moment der Kontagion und es zeigt sich auf der Seite des Subjektes, dem Choreografen/-in, als eine intuitive Eingebung

für die Angemessenheit der Objektintegration. (vgl. Jörissen 2015b: 217f.) Es ist das Gefühl, mit dem Requisit das Stück als Geschichte gemeinsam erzählen zu können. „Ähm, also wo ich so das Gefühl hab, ich hab so ne große Nähe zu Materialien. Und das ist wirklich ein Partner auf der Bühne. Das ist nicht nur so en schmückendes Beiwerk. Sondern das ist was, was mit mir diese Geschichte erzählt. Das auf ne andere Ebene hebt auch oft“ (EI11/Kordula: 1618ff.). Die Choreograf/-innen erleben das Gestimmtsein von Objekten als strukturell proaktiv stimmende Ansprechung. Sie fühlen sich angesprochenen durch den immanenten Sinn von Alltagspraktiken und Sozialisationsaspekten, die zu dem jeweiligen Erarbeitungsthema passen und im Funktionsgehalt der Objekte, in den Technologien und im Design, angelegt sind. Aufgrund der Funktionalität werden die Objekte für Choreograf/-innen interessant und produktionsrelevant. Es ist für sie sinnvoll und gewinnbringend, mit dem Objekt das Stück gemeinsam zu erarbeiten, weil es inhaltliche Angebote zur Themenexplikation und damit auch zur Generierung von Bewegungsmaterial bereithält. Die Choreograf/-innen entscheiden sich in der Regel für Gebrauchsgegenstände des alltäglichen Lebens (Tische, Stühle, Kühlschränke etc.).

Während der dritten Arbeitsphase, in der die Generierung von Bewegungsmaterial vollzogen wird, findet der eigentliche Formausbildungsprozess statt. Die Tanzdarsteller/-innen probieren verschiedene Möglichkeiten des bewegten Umgangs mit dem Objekt aus. Das dabei entstehende Produkt, die tänzerischen Körperbewegungsartikulationen, sind Ausdruck von gegenseitigen Einschreibungen in Subjekt und Objekt. „Die Dinge werden zum Teil der Menschen, wie auch diese für die Dinge konstitutiv sind“ (Jörissen 2015b). Subjekt und Objekt erhalten eine Erweiterung ihrer ‚Funktionalität‘ und ihres Begriffs, die über den ursprünglichen Wert hinausgeht. Die strukturell proaktiv stimmenden Aktanten werden zu co-konstitutiven Aktanten. Sie ermöglichen dem Tanzdarsteller/-in die eigene spezifische Potenzialität, und damit die medialen Grenzen des Körpers, zu übersteigen und zu erweitern. Aufgrund dieses Qualitätsmerkmals im Produktionsprozess erleben die Choreograf/-innen die Objekte als mediale Partner auf der Bühne, „mit denen sie gemeinsam die [Tanz-]Geschichte erzählen“ (vgl. EI11/Kordula: 1611; 1620). Durch die Arbeit mit einem Objekt erfahren sie eine Beeinflussung ihrer Bewegungsmöglichkeiten. Was zunächst als eine Einschränkung gewertet werden kann, erfahren die Tanzakteur/-innen als eine Bereicherung und Erweiterung. Die scheinbare Einschränkung durch eine Bewegungsreduzierung zugunsten einer Akteurssynchronisation grenzt zunächst die Bewegungsmöglichkeiten im Such- und Forschungsprozess ein, um sie in der Folge für eine qualitativ-ästhetische Bewegungsgenerierung wieder zu öffnen. Mit Jörissen kann man die Offenheit, die sich in der

Objekt- und Materialauswahl darstellt, als Strukturoption bezeichnen. (vgl. Jörissen 2015b: 230f.) Um eine angemessene, authentische Tanzaussage etablieren zu können, gehen sie den Weg der medialen Co-Konstitution. Sie haben die Kompositionsstrategie entwickelt, den Körper in Verbindung mit etwas anderem darzustellen, um eine angemessene Tanzaussage explizieren zu können. Damit wählen die Akteur/-innen für sich bewusst die Strategie der medialen Co-Konstitution, um die Grenzen des menschlichen Organismus zu übersteigen und „die Multimedialität menschlicher Expressionen“ (Jung 2005: 116) sinnstiftend zu vollziehen.

5.5 Die Explikation von drei Artikulationsmustern als Forschungsresümee

In dem folgenden Teilkapitel werden die Forschungsergebnisse, die über die Kategorien *Körperkonzept*, *Kompositionale Orientierung* und *Kompositionshandeln* exploriert wurden, zu einem Überblick zusammengeführt. Die Zusammenführung gelingt über die Definierung von drei prägnanten zeitgenössisch-tänzerischen Artikulationsmustern. Das Beziehungsgefüge der einzelnen Kategorietypen wird herausgearbeitet und mündet in der Etablierung einer vierten Kategorie, der *Artikulationsfigur*. Diese vier Kategorien zusammen ermöglichen eine differenzierte Aussage zum Prozessablauf und Handlungsverhalten zeitgenössischer Choreograf/-innen und ermöglichen perspektivisch eine Einordnung weiterer Handlungsakteur/-innen des Berufsfeldes in das Modell der drei prägnanten Artikulationsmuster.

Die Kategorie *Artikulationsfigur* wird durch zwei Subkategorien – *Formgestalt* und *Reflexionsfigur* – gebildet, die sich durch eine gegenseitige Bezugnahme aufeinander ausweisen und in ihrer Darstellung der Logik Schwemmers folgen, wonach Formverhältnisse Verweisungsverhältnisse sind. (Schwemmer 2005: 145) Die nach außen hin sichtbare *Formgestalt* eines Tanzstückes verweist durch ihre Form und die eingegangenen Formverhältnisse auf etwas anderes. Entsprechend folgt die Abfolge der Darstellung in diesem Kapitel auch dieser Logik. Zuerst wird eine Aussage zur *Formgestalt* vorgenommen, um im Anschluss auf die Verweisungsverhältnisse eingehen zu können. Diese werden anhand der Subkategorie *Reflexionsfigur* dargestellt.

Über die Darstellung der Formgestalt kann eine Aussage über die nach außen hin wahrnehmbare Form von Tanzstücken vorgenommen werden. Es ist die Form, welche einem

Zuschauer im Moment der Rezeption begegnet und von ihm wahrgenommen werden kann. Die Tanzproduktgestalt kann als prägnante Form definiert werden. Sie verweist auf die Existenz der bereits dargestellten Kategorien *Körperkonzept*, *Kompositionale Orientierung* und *Kompositionshandeln*. In ihrer Gesamtheit bilden alle vier Kategorien gemeinsam, inbegriffen der Kategorie *Artikulationsfigur*, das *Artikulationsmuster*. Die visuell erkennbare (Produkt-)Formgestalt verweist sozusagen auf die Existenz eines Artikulationsmusters, welches sich auf der Handlungsebene als der Vollzug eines etablierten Kompositionsdesigns über ein mehrjähriges kompositorisches Handeln der Akteur/-innen mitteilt. Darüber hinaus sind über die (wahrnehmbare) Formgestalt Rückschlüsse hinsichtlich möglicher Reflexions- und Orientierungspotentiale möglich, die auf der Grundlage der eingegangenen Formverhältnisse möglich werden und sich als Folge der zentralen Orientierung der Akteur/-innen entfalten.

Die Subkategorie *Reflexionsfigur* rekurriert also auf die Akteur/-innen selbst und nimmt eine Aussage darüber vor, inwiefern durch einen Kompositionsprozess Reflexionsräume eröffnet werden, die sich für ein Individuum, die Choreograf/-innen und Tanzdarsteller/-innen, als Bildungsmöglichkeiten darstellen und damit letztlich auf die Entfaltung von Bildungsstrukturen durch ein habitualisiertes Kompositionshandeln verweisen. Das Anliegen der Reflexionsfiguretablierung ergibt sich unmittelbar aus der Empirie. Ein markantes Merkmal aller Experteninterviews ist die Darstellung einer Arbeitsweise, die mit einer Erfahrungsaktivierung im Leben der Akteur/-innen einhergeht. Wie sie diese Erfahrungsaktivierung vollziehen und im Rahmen ihres kompositorischen Handelns durch das Eingehen von Formbildungsverhältnissen in eine Produktgestalt überführen, führt durch wiederholte, mehrjährige Vollzüge zu der Ausbildung von Prägnanz, die für das Forschungsvorhaben als Artikulationsmuster definiert werden. Der Mehrwert in der Darstellung der Reflexionsfigur besteht darin, eine These darüber formulieren zu können, wie ein traditionelles Medium wie der Tanz durch einen starken intrinsischen Bezug und eine hohe Identifikation des Individuums damit, zum Medium von Bildung wird und zur Realisierung von Selbst- und Weltbezügen beiträgt. Als sensibilisierende Theorie zur Etablierung der Reflexionsfigur wird auf Ansätze aus der strukturalen Bildungstheorie von Marotzki (1991, 2008, 2009) zugegriffen. Die Verbindung der Formgestalt des Tanzproduktes und deren reflexiver (Bildungs-)Figur kann darüber hinaus mit Schwemmer argumentiert werden. Zentral stellt sich – die schon mehrfach zitierte – These dar, dass Formverhältnisse als Verweisungsverhältnisse aufgefasst werden können. (vgl. Schwemmer 2005: 145) Die

Formverhältnisse, die in der Produktgestalt ihre sichtbare Form annehmen, verweisen auf eine implizite Logik, die Rückschlüsse auf die Bildungsanteile zulässt:

„Die mit einer jeden Form erzeugten Formverhältnisse sind daher Verweisungsverhältnisse, die sich auf alles überhaupt beziehen lassen und damit ein Ordnungsnetz durch die Welt legen. Eben dies ist dann eine ‚Sinnfügung‘, ein Gewebe der aufeinander bezogenen Formen und Formverhältnisse, durch die hindurch wir die Welt wahrnehmen.“ (ebd.)

Die „Prägnanz [...] entsteht durch die Steigerung von Kontrasten und die Formung dieser gesteigerten Kontraste zu einer neuen Einheit.“ (Schwemmer 2005: 74). Die Formbildungskomponenten, die sich für eine Kontrastierung anbieten, sind bei den Choreograf/-innen des Zeitgenössischen Tanzes sehr gleich. Sie greifen auf die Integration verschiedener medialer Genres zurück. Das Tanz- und Bewegungsgenre stellt sich als zentrales Artikulationsmedium dar, wodurch sich eine Zuordnung der Akteur/-innen zu dem Darstellungsbereich Tanz ergibt. Die Pluralität entsteht durch die unterschiedliche Schwerpunktsetzung innerhalb der medialen Genres und erzeugt damit auch eine Auswirkung in der Akzentuierung der verschiedenen Formbildungskomponenten. Es wurde schon darauf verwiesen, dass als markantes und zugleich einheitliches Merkmal der Akteur/-innen eine Arbeitsweise der Erfahrungsaktivierung über das Initiieren von Improvisationssettings auftritt. Mit Marotzki soll die Durchführung von Improvisationsproben, die alle dem gleichen Ziel der Bewegungsmaterialgenerierung dienen, als ein Vollzug in „Räumen“ (Marotzki 1991: 86) der Improvisation bezeichnet werden. Marotzki führt den Begriff als Metapher für territorial vorstellbare Räume, Zonen oder eben Orte ein, die aufgrund von Unbestimmtheitsaspekten neue Orientierungen ermöglichen können und sich durch Flexibilität, Dezentrierung und Kontextualisierung auszeichnen. (vgl. Marotzki 2008: 51) Als ein Improvisationssetting bezeichnet es den Ort als Schauplatz und verweist damit auf einen Vollzug von Handlungen und inhaltlich motivierten Aktionen der Erfahrungsaktivierung. Die Manifestation des Geschehens in einem Improvisationsraum bringt – mit Marotzki interpretiert – zugleich ein Vorhandensein von Freiräumen und Unbestimmtheitsmomenten zum Ausdruck. Genau genommen kann man die Improvisation, als **die** bevorzugte kompositorische Arbeitsweise der Akteur/-innen, als einen bestimmten *Unbestimmten Raum* bezeichnen. Er ist insofern ein bestimmter Raum, weil die Akteur/-innen in etwa wissen, was in diesem Raum abläuft, was die Möglichkeiten von Improvisationsarrangements sind und sie haben die (paradoxe) Gewissheit, dass sie im Vorfeld nicht sagen können, was als Produkt am

Ende dabei entstehen wird. Sie können aber mit Sicherheit und Bestimmtheit sagen, dass etwas am Ende entstehen wird. Wenn es doch einmal zu der Situation kommt, dass eine Improvisationsprobe sich scheinbar ‚festgefahren‘ hat und kein Ergebnis ‚abwirft‘, setzen die Akteur/-innen zu einer nächsten Probe mit neuer Motivation an. Sie wissen, dass sie lediglich den falschen Zugang, um in den Raum zu gelangen, gewählt haben. Der *unbestimmte Improvisationsraum* zeichnet sich durch *zwei Bestimmtheitsaspekte* aus: zum einen, dass er ohne eine motivische oder thematische Einschränkung betreten werden kann. Und zum anderen durch einen spielerischen Vollzug von Aktionen und Handlungen, die sich bei allen Akteur/-innen als eine spielerische Suche nach Gestaltungsmaterial auszeichnet. Ebenso wird der Raum markant durch die Existenz von *zwei Unbestimmtheitsaspekten*: Da die Motive und Improvisations-inhalte jedes Mal anders sein können, sind sie nicht vorhersagbar und damit dem Modus der Unbestimmtheit zuzuordnen. Auch bleibt unbestimmbar, welches Ergebnis am Ende entstehen wird. Es vollzieht sich ergo in einem Improvisationsraum eine spielende Suche mit Unbestimmtheiten. Wenn man nun die These Marotzki's, wonach „Bildung [...] vom Spiel mit den Unbestimmtheiten [lebt]“ (ebd.: 88) umkehrt, lässt sich die Denkfigur formulieren, dass Improvisationsräume, die sich als *Unbestimmtheitsräume* ausweisen lassen und durch den Vollzug einer suchenden Spieldynamik markant werden, als Bildungsräume betrachtet werden können. Da der Gegenstand, wonach die Choreograf/-innen während Improvisations-arrangements suchen, verschieden ist, liegt die Vermutung nahe, dass auch das bildungsrelevante Ergebnis unterschiedlich ausfällt. Inwiefern es sich also bei dem Kompositionshandeln der Akteur/-innen um „identitätstheoretische oder differenztheoretische Verarbeitungsprozesse“ (ebd.: 83f.) handelt, durch ein Agieren in Improvisationsräumen der Unbestimmtheit, soll durch die Darstellung der einzelnen Reflexionsfiguren explizit werden.

5.5.1 Kulturell-normatives Artikulationsmuster

5.5.1.1 Formgestalt: *Nonverbal- tänzerische Formkonstitution*

Die Formgestalt der Tanzstücke des Handlungstypes I zeichnen sich durch eine Präsentation von Tanzbewegungen aus. Als prägnante Form kann eine *nonverbal-tänzerische Formkonstitution* formuliert werden. Die Formgestalt wird markant durch codierte Tanzbewegungen. D.h. die Bewegungen entstehen auf der Grundlage eines vorhandenen Tänzerkörpers, der durch die Existenz einer codierten Tanztechnik im Sinne eines tänzerischen und gestalterischen Handwerkes präsent wird. Mit Cassirer kann man die Formgestalt als eine prägnante symbolische Form mit Verweisungscharakter bezeichnen, die

auf eine Einordnung im Tanzgenre als kulturell-normativ prägnantes Artikulationsmuster verweist. (vgl. Cassirer 2010b: 231) Der tanztechnisch geschulte Körper wird in seiner habituellen Gestalt und über einen normativen Bewegungsduktus artikulatив präsent. Der Tänzer wird im Moment der Darstellung sich und anderen expressiv präsent. Denana (2014) vertritt die Ansicht, dass der doppelte Darstellungsmodus die Grundlage für künstlerische Tanz- und Bewegungsphänomene bildet. Es kann als ein expressives Sich-und-anderen-Präsent-sein verstanden werden und ist für künstlerische Tanz- und Bewegungsphänomene konstitutiv. (vgl. dies.: 46) Die Präsenz wird durch eine Fokussierung auf eine visuell erkennbare, tänzerische Körperbewegungsform deutlich und die Etablierung dieser Formgestalt wirkt handlungsleitend im Kompositionsprozess. Als weiteres markantes Erscheinungsmerkmal der Formgestalt von Tanzstücken des Handlungstypes I kann die Implementierung von Musik und die Synchronisation mit verschiedenen Lichtstimmungen benannt werden. Das Medium Musik wird durch einen Unterstützungscharakter für die Tanzaktionen präsent, der sich als Analogität und in Abstimmung zu den Tanzbewegungen darstellt. Die Musik kann aber ebenso ihre Unterstützungsleistung entfalten, indem sie konträr zu den Tanzaktionen integriert wird. Diese Handlungsstrategie wird i.d.R. für die Etablierung von Stimmungen initiiert.

5.5.1.2 Reflexionsfigur *Bestimmtheit*

Die Reflexionsfigur *Bestimmtheit* ergibt sich aus einer Verschränkung der nachfolgend aufgeführten Kategorien zu einem Kompositionsdesign. Wenn ein mehrjähriger Vollzug von Kompositionsarbeit mit einer Verschränkung der generierten Kategorien erfolgt, kann sich ein Kompositionsdesign entwickeln, was sich durch den Aufbau von Prägnanz auszeichnet. In diesem Fall spricht man von der Existenz eines Artikulationsmusters. Das Artikulationsmuster mit den folgenden Kategorien trägt den Titel: *kulturell-normatives Artikulationsmuster*.

Kategoriale Zuordnung	Prägnanz im Artikulationsmuster
Körperkonzept 1	Konzept der instrumentellen Rahmung
Kompositionale Orientierung A	Formartikulation
Kompositionshandeln I	Produktorientiertes Konstruieren und Arrangieren
Formgestalt	Nonverbal-tänzerische Formkonstitution
Reflexionsfigur	Bestimmtheit

Die Reflexionsfigur, die für die Akteur/-innen des Handlungstypes I formuliert werden kann, ist eine Figur im Modus der *Bestimmtheit*. Gemäß ihrer kompositionalen Orientierung vertreten sie die Auffassung, dass über den Tanz nur die nonverbal existenten Weltanteile artikuliert werden können. Damit vertreten sie zugleich die Ansicht, dass durch das Medium Tanz im Rahmen einer Tanzstückarbeit nicht alle Dinge und (Welt-)Themen zur Darstellung gebracht werden können. Es erfolgt also eine klare Distanzierung zu einem bestimmten Themenbereich, der dennoch in der Welt existent ist. Diese Auffassung wird an der Arbeitsweise der Akteur/-innen deutlich, indem sie i.d.R. von einem Manuskript oder Libretto als dramaturgische Handlungsvorlage aus losarbeiten. Die Akteur/-innen nutzen zur Generierung von Bewegungen und Bewegungsbausteinen die Methode der Improvisation. Allerdings ist relativ klar, was in dem Improvisationsraum geschehen wird. Es ist der Raum für die Suche und Generierung von Körperbewegungsformen, die tänzerisch codiert sind und von einem tanztechnisch geschulten Tänzerkörper als integriertes Arbeitsinstrument ausgeführt werden. Der Vollzug der Handlung in diesem *unbestimmten Raum* zeichnet sich also für den Handlungstyp I durch *zwei Bestimmtheitsaspekte* aus: Sie gehen mit einem Thema hinein und wissen, dass sie mit generierten tänzerischen Körperbewegungsformen, die das Thema durch eine implizite Bewegungslogik darstellen, aus dem Improvisationsraum hinausgehen. Der Raum wird von ihnen **nicht** zur Sensibilisierung oder gar Detaillierung des Arbeitsthemas genutzt. Sie begeben sich innerhalb von Improvisationsproben auf eine spielerische Suche nach Material und formalen Bewegungslösungen. Wenn sich dabei eine Verknüpfung zwischen dem Thema und einer dazugehörigen formalen Körper- und Bewegungshandlung im Lebensalltag der Akteur/-innen anbietet, integrieren sie das Material. In diesem Moment vollziehen sie eine Erfahrungsaktivierung im eigenen Leben. Sie nutzen die Erfahrungsaktivierung aber nur zum Zwecke der Materialgenerierung. Das Material wird, unabhängig davon wie elementar und authentisch es sich auszeichnet, in codiertes

tanztechnisches Bewegungsmaterial transformiert. Wenn man nun Tanz als ein Medium definiert, womit die Akteur/-innen eine Artikulation im Modus der Bestimmtheit realisieren, bleibt die Frage, was das für die Akteur/-innen auf deren identitätstheoretischer Seite bedeutet. Der Tanz stellt für sie ein sicheres, klares und routiniertes Orientierungssystem dar. Er wird in einem akademisch aufgebauten und durch die Ausbildung und Formung von codierten Tanzbewegungen gerahmten System wahrgenommen und gilt als stabil durch das Vorhandensein von spezifischen Bestimmtheitsfaktoren. Die Formgestalt der Tanzstücke – eine nonverbal-tänzerische Formkonstitution und -artikulation – kann als ein solcher spezifischer Bestimmtheitsfaktor benannt werden. Er wirkt handlungsleitend für das kompositorische Arbeiten der Akteur/-innen. Es geht ihnen während einer Stückproduktion um das Erweitern von Bewegungsgrenzen, sowohl für den Körper wie auch als Erweiterung der räumlich-kompositorischen Arrangements auf der Bühne. Die Herausforderung ist, ein Tanzstück über formale Arrangements von körperlich-räumlichen Kompositionen zu erarbeiten, in denen die tänzerisch codierte Körperbewegung als zentrales Darstellungsmedium erkennbar bleibt. Das bedeutet – identitätstheoretisch betrachtet – dass die Akteur/-innen in einem bestehenden, stabilen System agieren. Sie ordnen alle Impulse, um eine Stückerarbeitung zu eröffnen, dem Bekannten und dem stabilen System Tanz unter. Dies wird besonders deutlich in der Auffassung der Akteur/-innen, dass sich nicht alle Themen für eine mediale Explikationsbearbeitung durch den Tanz eignen. Das bedeutet, dass Artikulations- und Kompositionssystem Tanz erweist sich für die Akteur/-innen als durchgängig tragfähig und es finden nur die Thematiken Zugang zu dem Artikulationssystem, die sich in einer nonverbal-tänzerischen Formkonstitution einordnen lassen. Sie werden subsumiert. Schlussfolgernd heißt das für die Arbeitsweise, dass Neues mit bereits Bekanntem verknüpft wird. Eine Entwicklungsdynamik vollzieht sich auf rein körperlich-technischer Ebene. Dadurch ermöglicht das Medium Tanz geringe Reflexionsmöglichkeiten für die Akteur/-innen, die wiederum eine Entwicklung auf der Identitätsebene der Akteur/-innen implizieren könnten. Die Selbst- und Weltaufordnung der Choreograf/-innen ist stabil. Sie erleben die eigene, thematische Stückerarbeitung als spannend und interessant, vor allem, wenn sie sich einem traditionellen Theaterstoff, wie beispielsweise einem Shakespearestück, widmen. Allerdings wird die Stückerarbeitung nicht als ein persönliches Nachdenken, Reflektieren und Perspektivenverändern in Bezug auf die Selbst- und Weltverhältnisse der Choreograf/-innen wahrgenommen. Im Verständnis Marotzki's kann man die Artikulationsweise der Akteur/-innen als eine *identitätstheoretische Verarbeitung* und Arbeitsweise bezeichnen. (vgl. Marotzki 1991: 83) „Wenn im subsumptionslogischen Denken das Fremde

unter bekannte Regeln und Schemata untergeordnet wird, *dann bildet das Allgemeine, bildet die Regel die Grundlage und den Ausgangspunkt*. Diese bleibt unverändert; alles Neue kann dann nur unter bestehende Regeln eingeordnet werden.“ (Marotzki 2009: 19)

5.5.2 Experimentell-zeitgenössisches Artikulationsmuster

5.5.2.1 Formgestalt: *Mehrmedial-thematische Bildkonstitution*

Die Tanzstücke des Handlungstypes II zeichnen sich durch eine facettenreiche Bildhaftigkeit aus. Die Bildhaftigkeit stellt sich als eine mehrdimensionale Aktivität und Zeichenhaftigkeit dar. Das Erscheinungsmerkmal der Mehrdimensionalität erklärt sich vor dem Hintergrund einer genrereichen Implementierungsstrategie im Produktionsprozess. Die Explikationsform und die dadurch generierte mediale und rezeptive Wahrnehmungsweise möchte alle Sinne ansprechen. Ein Tanzstück der Akteur/-innen des Handlungstypes II kann gehört, gesehen, gefühlt, gerochen und über ein körperlich-leibliches Angestecktsein rezipiert werden. Es wird in mehreren Dimensionen sinnlich erfahren. Als prägnante Formgestalt kann eine *mehrmedial-thematische Bildkonstitution* formuliert werden. Neben einer mehrdimensionalen, sinnlichen Wahrnehmung erlebt ein Rezipient die Tanzstücke als szenisch-plurale Medienkonstitutionen. Die Struktur eines Tanzstückes ist über mehrere Szenenabfolgen aufgebaut. Das Thema wird darüber und durch die Explikation verschiedener medialer Artikulationsweisen und Bilder transportiert. Dies erzeugt eine Rezipierbarkeit mit hohem reflexivem Potential für unterschiedliche Zuschauergruppen, da es verschiedene Varianten des inhaltlichen Zugangs bereithält.

5.5.2.2 Reflexionsfigur *Unbestimmtheit I*

Die Reflexionsfigur *Unbestimmtheit I* ergibt sich aus einer Verschränkung der nachfolgenden Kategorien zu einem Kompositionsdesign. Alle Kategorien gemeinsam führen zur Entwicklung des *experimentell-zeitgenössischen Artikulationsmusters*.

Kategoriale Zuordnung	Prägnanz im Artikulationsmuster
Körperkonzept 2	Konzept der ganzheitlichen Zentrierung
Kompositionale Orientierung B	Themenexplikation
Kompositionshandeln II	Prozessorientiertes Vermischen
Formgestalt	Mehrmedial-thematische Bildkonstitution
Reflexionsfigur	Unbestimmtheit I

Die Choreograf/-innen des experimentell-zeitgenössischen Artikulationsmusters vertreten die Ansicht, dass der Erarbeitungsprozess sehr wichtig ist, weil er eine Perspektivenveränderung für die Akteur/-innen und damit eine Entwicklungsmöglichkeit für ein Individuum eröffnet. Da die Choreograf/-innen eine demokratische Arbeitsstrategie verfolgen und somit den thematischen Erarbeitungsprozess mit den Tänzern, Performern und Darstellern gemeinsam realisieren, kann in der Themenbearbeitung ein Entwicklungsprozess für alle Beteiligten initiiert werden. Die Arbeitsweise vollzieht sich auch bei dem Handlungstyp II auf spielerische Weise über Improvisationsproben, in denen durch eine Erfahrungsaktivierung im Leben der Akteur/-innen eine Themenerarbeitung aktiviert wird. Im Erarbeitungsprozess loten die Akteur/-innen aus, welchen persönlichen Bezug und welche Erfahrungen sie mit einem bestimmten Thema haben und wie sich diese (inkorporierten) Erlebnisse gestaltend in die Produktetablierung integrieren lassen. Ebenso gehen sie der Suche nach, wie sich eine Themenexplikation in anderen medialen Genres darstellt. Im Gestaltungsprozess erfährt der ursprüngliche, persönliche Themenbezug, aufgrund eines Improvisationsvollzuges auf der Basis der beiden Suchoptionen, eine Gegenüberstellung mit Fremdbereichen. Das Arrangement führt dazu, dass aufseiten des Subjektes, der Choreograf/-innen, eine Dezentrierung der persönlichen Themenperspektive initiiert wird, die eine neue „Kontextualisierung, Flexibilisierung [...] [und] Pluralisierung“ (Marotzki 2008: 51) in Bezug auf das Thema erzeugt und damit zur Veränderung mit einer neuen Sicht auf das Ursprungsthema führt. Es sind die Sichtweisen der Darsteller/-innen und der Choreograf/-innen wie auch aller aktiv am Kompositionsprozess Beteiligten, die im Prozess des Gestaltens, Formens und Veränderns einen Perspektivwechsel durchlaufen. Der Perspektivwechsel erfolgt durch das Wahrnehmen der kollegialen Perspektiven und Genredarstellungen in Bezug auf das Thema.

Die Veränderung der Sichtweisen des (Choreografen-)Subjektes auf seine Weltverhältnisse mit einer einhergehenden Ausbildung von neuen Perspektiven, kann für die Artikulationsfigur *Unbestimmtheit I* sogar mit dem Körperkonzept der Akteur/-innen gerahmt werden. Dem Handlungstyp II liegt das *Körperkonzept 2* zugrunde. Gemäß ihres Körperkonzeptes stellt der Tanz für die Akteur/-innen das Medium dar, wodurch sie ihren Körper mit ihrem Geist in Einklang bringen können und ihr naturbedingtes Gebrochensein als Mensch (im Plessner'schen Sinne) auflösen und zu einer Einheit überführen. Sie ordnen dem Tanz eine ganzheitliche Ausrichtung zu und in dieser Fokussierung kann er in der Anwendung verschiedener ganzheitlich ausgerichteter Bewegungs- und Tanzformen den Bruch schließen. Durch die ganzheitliche Ausrichtung stellen die Akteur/-innen über den Modus der Körperartikulation auch die Anschlussfähigkeit des Mediums zu anderen Genres her. Aufgrund der ganzheitlichen Fokussierung wurde herausgearbeitet, dass sich die Erlebnisse und Erfahrungen der Akteur/-innen im alltäglichen Handeln als körpergebundene Erfahrungen darstellen. Der Körper wurde mit Merleau-Ponty als ein Erkenntnisorganismus interpretiert. Alle wahrgenommenen Erfahrungen führen zu einer Ausbildung von Wahrnehmungsstrukturen und werden mit jeder neuen, körpergebunden Erfahrungswahrnehmung differenziert, verändert und überschrieben. So erfahren sie auch in einem Kompositionsprozess durch eine improvisatorische, mehrmediale Beschäftigung mit einem Thema in einem körpervermittelten Vollzug eine Veränderung, die sich bei den Akteur/-innen als Perspektivwechsel und das Einnehmen eines neuen Standpunktes zur Thematik darstellt. Man kann formulieren, dass auf der Grundlage eines ganzheitlichen Körperkonzeptes, eine komplexe Form der Perspektivenwandlung initiiert wird. Die Komplexität entsteht durch eine Bereitschaft, dem Erarbeitungsthema aus verschiedenen medialen Bereichen körperlich begegnen zu wollen. Dadurch stellt sich der improvisatorische Probenprozess als reflexiv dar. Alle Dinge, die darin geschehen, werden am Grad der Angemessenheit für eine Produktimplementierung gemessen und es kommt zur Ausbildung von neuen Perspektiven auf das Thema.

Zusammenfassend kann man für die Artikulationsfigur *Unbestimmtheit I* formulieren, dass sich die Bildungsprozesse im Rahmen eines Kompositionsprozesses im Modus einer *differenztheoretischen Verarbeitungsweise* (Marotzki 1991: 84) darstellen, „[...] weil sie neue und komplexere Weisen, sich [...] auf die Welt zu beziehen, hervorbringen“ (Marotzki 2008: 52).

5.5.3 Reflexiv-symbolisches Artikulationsmuster

5.5.3.1 Formgestalt: *Tänzerisch-mediale Identitätskonstitution*

Die Formgestalt der Tanzstücke des Handlungstypes III stellt sich als eine Artikulation von Erfahrungen mit einem persönlichen Bezug der Choreograf/-innen zu dem Thema oder Motiv dar. Als solches wird die Formgestalt als ein qualitativ-ästhetisches Produkt sichtbar und kann als ein Wahrnehmen von Tiefe und Dichte rezipiert werden. Das Erscheinungsmerkmal *Dichte* verweist hierbei auf eine implizite Erfahrungsgestalt in dem Produkt. Die tänzerisch inszenierten Körperbewegungsformen präsentieren die inhaltliche Aussage über eine Explikation von natürlichem Bewegungsmaterial. Als markantes Merkmal der Formgestalt wird die mediale Co-Artikulation mit Objekten deutlich, die als Darstellungspartner auf der Bühne rangieren. Man könnte also meinen, die Tänzer/-innen vertanzen Duette. Die Tanzsolist/-innen und das partnerschaftlich integrierte Objekt verschmelzen zu einer Einheit. Das verbindende Element, wodurch die Etablierung einer einheitlichen, gemeinsamen Formgestalt möglich wird, ist der Tanz. Über das Bewegungsmedium entsteht ein synchronisierender Bezug aufeinander, wobei die Aktivierung des Bezuges von den Choreograf/-innen initiiert wird. Beide Darsteller, menschlicher Akteur und nichtmenschlicher Aktant, erhalten durch die mediale Co-Konstitution eine Bereicherung ihrer Potenzialität und eine Erweiterung ihres ursprünglichen Wertes. Man könnte vage die These formulieren, dass sich in der Formgestalt eine chiasmatische Verschränkung von verschiedenen Akteurstypen entfaltet. Sie verschmelzen im Kompositionsprozess zu einem Produkt. Beide Anteile bleiben dabei in ihrer Selbstständigkeit und Eigenständigkeit erhalten, erfahren aber eine Werteveränderung und -steigerung. Sie sind als Teil des Tanzstückes, über ihre ursprüngliche Potenzialität hinaus, ein Weiteres. Dieses Weitere, was eine Erweiterung in der Begriffsbildung der Akteurstypen beinhaltet, hat nur Bestand im Rahmen des Explikationsproduktes. Der Kühlschrank als integrierter Partner wird im Moment des Tanzens eines gemeinsamen Walzers zum Walzerpartner und seine Gegenständlichkeit als Kühlschrank tritt für den Betrachter in den Hintergrund. Ebenso kann die Tänzerin innerhalb eines Tanzduettes mit einem Sofa zum Kissen dessen avancieren, aufgrund inhaltlicher bewegungsartikulativer Darstellungen. Das bedeutet, dass die erweiterte Begriffsbildung als eine Veränderung auf der Ebene der Potenzialität und des Funktionsvollzuges markant wird. Nur durch eine Existenz als Explikationsanteil des Produktes erhalten die erweiterten Akteursbegriffe ihren Handlungssinn. Die generierten Akteursformen erfahren ihre Gültigkeit nur innerhalb des Tanzstückes. Außerhalb dessen erlöschen sie und fallen wieder in ihre Ursprungsfunktion zurück.

5.5.3.2 Reflexionsfigur *Unbestimmtheit II*

Die Reflexionsfigur *Unbestimmtheit II* ergibt sich aus einer Verschränkung der nachfolgenden Kategorien zu einem Kompositionsdesign. Alle Kategorien gemeinsam führen zur Etablierung des *reflexiv-symbolischen Artikulationsmusters*.

Kategoriale Zuordnung	Prägnanz im Artikulationsmuster
Körperkonzept 3	Konzept eines zwischenleiblichen Modus
Kompositionale Orientierung C	Selbstexplikation
Kompositionshandeln III	Prozessorientiertes Suchen und Forschen
Formgestalt	Tänzerisch-mediale Identitätskonstitution
Reflexionsfigur	Unbestimmtheit II

Die Reflexionsfigur kann als eine Figur im Modus der Unbestimmtheit bezeichnet werden. Die Choreograf/-innen wählen vor Prozessbeginn Themen aus, denen sie sich im Erarbeitungsprozess unter einer individuellen Entwicklungs- und Erfahrungsfokussierung nähern. Durch die beiden Aspekte – Offenheit für ein Thema und Offenheit für eine mediale Objektpartnerintegration – ergibt sich die Diagnose eines unbestimmten Raumes, der als bewusst initiiertes Modus der Unbestimmtheit durch die Choreograf/-innen benannt werden kann. Aufgrund einer konsistenten Produktionsstrategie mit einem Objektpartner, ist der Output an Entwicklung, im Sinne erneuter Erfahrungsvollzüge und der damit einhergehenden Veränderung des subjektiven Standpunktes zu dem jeweiligen Thema, als sehr hoch einzustufen. Der Produktionsprozess wird in diesem Punkt hochgradig reflexiv und legt die Schlussfolgerung nahe, dass die reflexive Qualität des Kompositionsprozesses auch als reflexive Qualität in der Produktform gespeichert ist.

Da dem Handeln der Akteur/-innen ein Körperkonzept zugrunde liegt, welches deutlich macht, dass die Komponenten *Körper*, *Bewegung* und *Tanz* essenzielle und damit existenzielle Aufgaben erfüllen, kommt es auch im Erarbeitungsprozess zu einer engen Verzahnung von existenzieller Erfahrung und den jeweiligen Erfahrungen im Umgang mit einem Thema und einem Objekt. Bewegung ist für die Akteur/-innen lebensnotwendig und so koppeln sie alle Produktionsthemen an diese Fokussierung. Die Themen werden über die beiden Modi *Bewegung* und *Lebenszugang* erarbeitet und artikuliert. Dadurch wird das Medium Tanz für

die Akteur/-innen zu einem Medium der qualitativen Erfahrungsexplikation mit der gleichzeitigen Bereitstellung von Räumen zur persönlichen Reifung und Entwicklung. Durch das Suchen nach Bewegungslösungen zum gestellten Arbeitsthema realisieren sie den leiblichen Erfahrungsprozess und den geistig-seelischen Entwicklungsprozess als einen körpervermittelten Vollzug. Das Medium Tanz ist ihr individuelles Medium, um sich selbst und die Welt um sich herum zu erfahren und mit ihr in Kontakt zu treten. Das bedeutet, dass alle Selbst- und Weltbezüge körperlich geprägt sind und sich als ein körperlich-leiblicher Lebensvollzug darstellen. Dadurch ergibt sich eine große Nähe zwischen dem Arbeitsmedium des Tanzes, dem Körper, und ihrem persönlichen Körper als Mensch. In dieser Artikulationsfigur liegen diese beiden Körper und medialen Bereiche so dicht beieinander, dass sie fast verschmelzen. Aufgrund dieser Perspektive ordnen sie auch ihr Handeln in einem beruflichen und persönlichen Lebensvollzug sehr nah beieinander an.

Das Artikulationsmuster trägt die Bezeichnung eines doppelten Verweises: zum einen reflexiv und darüber hinaus auch als symbolisch zu erscheinen. Die Bezeichnung Symbol(-isch) verweist auf das Verschmelzen der beiden Akteurstypen, Subjekt und Objekt, zu einer einheitlichen, synchronisierten Gestalt mit einem bewussten Rekurs auf die prägnanten, symbolischen Explikationsformen des Mediums Tanz. Die bewusste Auswahl des Objektpartners wird aufgrund spezifischer Potenzialität getroffen, die im Kontagionsmoment als Angemessenheit für eine Stückimplementierung gespürt wird. Was entsteht, ist eine Formgestalt, die sich ebenfalls durch eine Symbolik auszeichnet und auf einen immanenten, „umfangreichen Gehalt an Wissen, an Bedeutungen und an Interaktion“ (vgl. 2.2.1 Teilkapitel/Cassirer) verweist und dadurch reflexiv wird.

Zusammenfassend kann man formulieren, dass die Akteur/-innen des reflexiv-symbolischen Artikulationsmusters das Medium Tanz in einem Modus der Unbestimmtheit realisieren. Der Tanz kann dadurch zu einem Medium mit hochgradiger Reflexivität werden, was sowohl für die Akteur/-innen relevant ist und sich darüber hinaus auch in der Formgestalt des Tanzproduktes niederschlägt. Die Akteur/-innen initiieren kontinuierlich unbestimmte Räume. Sie suchen bewusst die Auseinandersetzung, weil sie den Wert der persönlichen Entwicklung schätzen. In der Perspektive Marotzki's stellt sich die Handlungsweise der Choreograf/-innen so dar, dass sie tentative Prozesse initiieren, um eine differenztheoretische Verarbeitungsstrategie zu erzeugen. Sie akzeptieren eine pluralistisch ausgerichtete Weltaufordnung und begreifen existente Differenzen als Chance und Möglichkeit zur „kategorialen

Transformation“ (Marotzki 1991: 84) der eigenen Selbst- und Weltbilder, was im Verständnis Marotzki's dazu führt, dass über eine differenztheoretische Verarbeitungsweise Bildungsprozesse vollzogen werden, die sich als Arbeit an der eigenen Identität und Individualität darstellen. Der Bildungsprozess wird durch die Arbeitsweise und den Umgang mit dem Medium Tanz realisiert. Das Medium Tanz bietet Möglichkeiten, um Unbestimmtheiten und unbestimmte Räume bereitzuhalten und dadurch eine „tentative, experimentelle, umspielende, erprobende, innovative, kategorienerfindende [und] kreative Erfahrungsverarbeitung“ (ebd.: 86) zu ermöglichen und zur „Heimat von Subjektivität“ (ebd.) zu werden. In diesem Sinne ist der Standpunkt der Choreograf/-innen auch schlüssig, wenn sie sagen, dass Tanz für sie ihr Leben bedeutet. Eben jenen Modus präsentieren sie dem Rezipienten in einem Stück. Es ist die Persönlichkeit der Choreograf/-innen und Tänzer/-innen, die sich in Tanzhandlungen mitteilt.

Modell der drei Artikulationsmuster:

	Kulturell-normatives Artikulationsmuster	Experimentell-zeitgenössisches Artikulationsmuster	Reflexiv-symbolisches Artikulationsmuster
1. Körperkonzept	1 Instrumentelle Rahmung	2 Ganzheitliche Zentrierung	3 Zwischenleiblicher Modus
2. Kompositionale Orientierung	A Formartikulation	B Themenexplikation	C Selbstexplikation
2.1 Mediales Artikulations-Verständnis: → zentral Frage:	1. Tanz ist eine nonverbale Artikulation. 2. Tanz ist tänzerische Bewegung des Körpers. <i>Wie können sich Tänzerkörper bewegen?</i>	1. Künstlerische Artikulationen sind mehrmediale Produktkonstitutionen. 2. Sie dienen der Etablierung einer Aussage. <i>Wie lässt sich das Thema am besten medial artikulieren?</i>	1. Tanz ist der Ausdruck von bewegtem Leben. 2. Tanzhandlungen benötigen einen Beweggrund und einen Handlungssinn. <i>Was bewegt den Tänzer/-in innerlich?</i>
3. Kompositionshandeln	I	II	III
3.1 Prozesslogik:	Produktorientierung	Prozessorientierung	Prozessorientierung
3.2 Prozessdynamik:	Konstruieren und Arrangieren:	Vermischen:	Suchen und Forschen:
	a) Generierung von tänzerischen (Körper-)Bewegungsbausteinen b) Etablieren einer narrativen Dramaturgie c) Arrangement aller Kompositionsbausteine zu einem Produkt	a) Themenrecherche b) Vermischen verschiedener Darstellungsgenres c) Entwickeln eines einheitlichen Stückcorpus	a) Intuitive Themenzugangs-suche b) Objektintegration auf partnerschaftlicher Akteursebene c) Generierung des Bewegungsmaterials

3.3 Formbildungs- verhältnisse:	1. feste Verschränkung zu Tanzformen 2. feste Verbindung mit Musik 3. lose Kopplungen	1. feste Themenkopplung an Körperartikulationsformen 2. lose Kopplung medialer Genres 3. Stückaufbau im Montage- und Collagestil 4. Musik und Requisiten als Material	1. Feste Kopplung mit Objekt: Synchronisation mit Materialität
4. Artikulations- Figur 4.1 Formgestalt: 4.2 Reflexions- figur:	Nonverbal-tänzerische Formkonstitution <i>Artikulation im Modus der Bestimmtheit</i>	Mehrmedial-thematische Bildkonstitution <i>Artikulation im Modus der Unbestimmtheit I</i>	Tänzerisch-mediale Identitätskonstitution <i>Artikulation im Modus der Unbestimmtheit II</i>
Sampleverteilung	8 Choreograf/-innen	4 Choreograf/-innen	6 Choreograf/-innen
Eckfälle	Marius	Hanna	Kordula

6 Ausblick

Es wurde eingangs dargestellt, dass die Forschungsarbeit das Anliegen verfolgt, ein grundlagentheoretisches Wissen über den Gegenstandsbereich der Tanzgestaltung im Zeitgenössischen Tanz generieren zu wollen. Über einen qualitativ-zirkulären Forschungsverlauf wurden Ergebnisse generiert, die zur Präsentation eines neuen medien-, und körperartikulationstheoretischen Verständnisses über den Gegenstandsbereich führten. Die Artikulationsfähigkeit und Artikulationsnotwendigkeit stellt sich für ein Individuum – in dieser theoretischen Rahmung – als zentrales Anliegen und Aufgabe zur Lebensbewältigung dar. Der Vollzug von Artikulation kann als Veräußerung, Mitteilung oder Interaktion und Kontakt zu anderen Individuen realisiert werden. Die Ebene der Artikulationsrealisierung ist der Körper. Der Prozess wie auch das Artikulationsprodukt zeichnen sich durch Medialität aus. Auf der Grundlage der empirischen Daten wurden drei unterschiedliche Artikulationstypen im zeitgenössischen Choreografengenre identifiziert und wurden als *kulturell-normatives Artikulationsmuster*, *experimentell-zeitgenössisches Artikulationsmuster* und *reflexiv-symbolisches Artikulationsmuster* benannt. Die Artikulationsmuster stehen für eine signifikante Form kompositorischen Handelns. Im Ergebnis lässt sich feststellen, dass die vorliegende Forschungsstudie damit ein Überblickswissen über das Feld des Zeitgenössischen Tanzes liefert und eine Aussage über die tanzgestalterischen Aktivitäten vornimmt. Als Ergebnis der vorliegenden Studie können folgende Thesen formuliert werden:

2. Das Berufsfeld des Zeitgenössischen Tanzes zeichnet sich durch drei signifikante Artikulationsmuster aus.
3. Choreograf/-innen entfalten als Mustermerkmal unterschiedliche Körperkonzepte.
4. Das Körperkonzept der Choreograf/-innen wirkt auf den Kompositionsprozess ein, beeinflusst und strukturiert diesen.
5. Ein Kompositionsprozess ist ein komplexer Prozess, der mehrere Arbeitsphasen durchläuft.
6. Im Kompositionshandeln werden verschiedene Medien miteinander vermittelt.
7. Durch ein habitualisiertes Kompositionshandeln werden Bildungsstrukturen ausgebildet.
8. Das Kulturmedium Tanz trägt für Choreograf/-innen als Bildungsmedium zur Realisierung ihrer Selbst- und Weltbezüge bei.

Die in These 1 benannten Muster repräsentieren drei choreografische Artikulationstypen. Auf der Grundlage ihres körpertheoretischen Verständnisses – der individuellen Sicht auf den (Tänzer-)Körper – entwickeln sie einen Umgang mit anderen Medien, die für sie Produktionsrelevant sind. Im grafischen Modell eines Kompositionsprozesses werden für die anderen Medien die Begriffe menschliche und nichtmenschliche Akteure benutzt. (vgl. 5.1.1: 197) Von den Akteuren geht eine Beeinflussung aus, die je nach Grad der Offen- oder Geschlossenheit im Körpermodus der Choreograf/-innen als Motiv, Strukturierung oder Rückwirkung und Einschreibung in den Körper der Tanzdarsteller/-innen erlebt werden. Jörissen zu Folge wird die Rückwirkungsdynamik als Affordanz bezeichnet. Sie geht typisch von nichtmenschlichen Akteuren – Objekten und deren Design – aus und wirkt auf den menschlichen Akteur *Choreograf/-in* zurück. Der Kompositionsprozess zeichnet sich durch eine implizite Dynamik aus – die Existenz von wissensförmigen Zusammenhängen der verschiedenen Akteurstypen untereinander.

Die Forschungsarbeit liefert ein Detailwissen über die implizite Kompositionsprozessdynamik und zeigt die Differenzierung in den drei verschiedenen Mustern auf. Empfohlen wird, das Wissen vor allem für curriculare oder pädagogische Zwecke zu nutzen. Da die Studie deutlich macht, dass sich der Tanz als ein Bildungsmedium einordnen lässt, wäre es nun sinnvoll, das Wissen als ein Handlungswissen in die Anwendung zu bringen. Im Ergebnis der Studie ist bekannt, dass drei unterschiedliche Körpertypen und -konzepte existieren. Demgegenüber stehen die identifizierten Bildungsfiguren, exploriert als Reflexionsfiguren. Für pädagogische Angebote und Interventionen ist meist die Identifikation von Handlungsmotiv und Ziel entscheidend. Die beiden Aspekte Körpertyp und Bildungsfigur können behilflich sein, ein Adressat/-innen angemessenes Tanzsetting zu planen und durchzuführen. Angemessen in dem Sinne, dass es von den Tanzenden als Erfahrungsraum erlebt werden kann, in welchem sich Bildungsmomente entfalten. Durch Tanzaktivitäten können ein Kontakt und Begegnungen mit anderen Perspektiven, Werten und (Welt-)Ordnungen – Erfahrungen mit dem Fremden – ermöglicht werden, die zu einer individuellen Bearbeitung, Integration und Erweiterung in die eigenen Lebensbezüge – die Selbst- und Weltbezüge – beitragen. Darüber hinaus kann der Gestaltungsprozess, aufgrund des generierten Detailwissens, strukturierter geplant und durchgeführt werden.

Der aufgespannte Theorierahmen bietet darüber hinaus die Möglichkeit den kulturell-normativen Artikulationstyp zu stärken. Gerade im Feld des zeitgenössischen Tanzes wird häufig ein Verschwinden des Tanzes zugunsten einer Performativität beklagt. Die Gründe und ein Verstehen der Dynamik legt die Studie vor. In der Tanzpraxis – vor allem im Bereich der

Kulturpädagogik – müssen sich Tänzer/-innen, Tanzpädagog/-innen und Choreograf/-innen häufig verteidigen, wenn sie den Schwerpunkt ihrer Arbeit mit Tanzleuten auf das Etablieren einer Tanztechnik legen. Die Forschungsergebnisse machen jedoch deutlich, dass während eines Tanztrainings eine intensive Arbeit am Rande der körper-leiblichen Begrenzung der Akteur/-innen mit dem Ziel der Bewegungsraumerweiterung erfolgt. Über die tänzerische Formenwelt werden spezifische Zeichen und Symbole mit einem impliziten Gehalt und einem tiefgreifenden Wissen von der Welt transportiert. Im Nachlernen von vorgegebenen Tanztechniken und -formen erfolgt ein Kontakt mit anderem und Fremden. Dieser nonverbale Kontakt führt zu Bildungserfahrungen und einer kulturellen, ästhetischen Auseinandersetzung mit der Welt. Empfohlen wird diese Perspektive weiter zu vertiefen und theoretisch auszubauen. Der Entfaltung von performativen Tanzformen als Zeichen der Prägnanzbildung zeitaktueller Artikulationen muss seine Berechtigung zugestanden werden. Dennoch sollte das kulturelle (Tanz-)Erbe nicht aus dem Blick geraten. Eine Weiterentwicklung von Kunstformen benötigt eine Basis, von welcher Veränderungen oder Gegenentwürfe erst möglich werden.

Zum Abschluss muss die Forschungsstudie auch Abstriche machen. Wie bei allen Forschungen üblich, gibt es Grenzen dessen, was eine Studie leisten kann. Das heißt, es bleiben Fragen offen oder die Ergebnisse erzeugen neue Fragen. So wurden zwar Empfehlungen ausgesprochen das Detailwissen in die pädagogische Anwendung zu bringen. Allerdings stellt sich die Frage, ob sich die Bildungsstrukturen auch bei einem weniger habitualisiertem Handeln entfalten wie etwa bei einer zeitlich begrenzten Projektarbeit im Feld der Kulturpädagogik. Hier könnte aber bereits ein Studieren der verschiedenen Projektberichte, auf die in der Einleitung verwiesen wurde, Aufschluss geben.

Eine weitere Frage ergibt sich in Bezug auf die Rezipienten einer Tanzaufführung. Die Choreograf/-innen, die für das Forschungsprojekt interviewt wurden, reflektierten das eigene Handeln häufig am Verhalten ‚ihrer‘ Zuschauer. Damit ergibt sich die Frage, inwiefern bei Rezipienten Reflexions- und damit Bildungsprozesse durch die Konsumierung von Tanzstücken vollzogen werden. Diese Akteursgruppe ist vom Produktionsprozess ausgeschlossen, allerdings konsumieren sie ein Produkt, welches Einschreibungen und eine Formung durchlaufen hat und in welchem Reflexions- und Bildungsanteile enthalten sind. Daran schließt sich die Vertiefungsfrage an, ob eine live erlebte Aufführung anders rezipiert wird und seine Bildungspotentiale entfaltet als eine DVD- Rezeption?

Ebenso muss noch auf zwei Diskurse verwiesen werden, die im Zuge der Wissensgenerierung und Interpretationstätigkeit offensichtlich wurden und zunächst nicht abschließend beantwortet werden können. Im experimentell-zeitgenössischen Artikulationsmuster wurde auffällig, dass die Choreograf/-innen zwar für ein Publikum produzieren und eine Präsentationspraxis für sie notwendig zum Handlungsbereich dazu gehört. Allerdings lehnen sie ein bewusstes Produzieren für Dritte im Sinne einer Verantwortungsübernahme für ein Publikum ab. An dieser Stelle scheint sich ein Diskurs zu ergeben zwischen einer sinnstiftenden Explikationsnotwendigkeit – als Handlungsmotiv und berufliche Identität – und der Handlungsrealität. Die sinnstiftende Explikation im Tanz kann bei einigen Choreograf/-innen als Bildungsauftrag interpretiert werden. Vor allem die Ballettdirektor/-innen, die an einem Theater tätig sind, gaben dieses Handlungsmotiv im Interview an. Lehnen also die Akteur/-innen des experimentell-zeitgenössischen Musters ein bewusstes Produzieren für ein Publikum ab, weil ihnen die Verantwortung, einen Bildungsauftrag zu erfüllen, zu hoch ist? Wird sich mit diesem Auftrag überhaupt identifiziert?

Der zweite Diskurs bezieht sich auf die Reflexionsfigur *Bestimmtheit*. Bei den Choreograf/-innen des kulturell-normativen Artikulationsmusters ist die Selbst- und Weltaufordnung stabil. Der Tanz ist für sie ein stabiles verlässliches System, welches aus tänzerisch codierten Körperbewegungen besteht. Der Suchprozess beim Choreografieren beschränkt sich auf das Finden von Bewegungslösungen. Kann aus der Arbeitsweise geschlussfolgert werden, dass hier keine Reflexionen und nur niedrigschwellige Bildungsmomente ablaufen? Dient dieses Muster ausschließlich dem Traditionserhalt? Zu bemerken ist, dass dieses Muster eine große Fangemeinde hat und Publikum anzieht, da ‚geliefert‘ wird, was drauf steht: Tanz!

Die resümierenden Anmerkungen und die Diskussion der Ergebnisse können als Empfehlungen eingeordnet werden. Das generierte und theoretisierte Handlungswissen kann zur Orientierung für zukünftiges Gestaltungshandeln, auch über den Tanzbereich hinaus, genutzt werden. Die herausgearbeiteten kompositionalen Beziehungsgefüge können Anregungen für die (kritische) Betrachtung von anderen Kunstgenres bieten. Zu empfehlen wäre, das Artikulationsverständnis des zeitgenössischen Tanzgenres in Ausbildungskontexte einzubinden, um ein selbstbestimmtes, reflektiertes und professionelles Handeln zu erzeugen.

Abbildungsverzeichnis

Abb.1	Tabellarischer Überblick der Sampleverteilung.....	98
Abb.2	Übersicht Transkriptionslegende.....	101
Abb.3	Tabelle mit der formalen und inhaltlichen Texterfassung eines Interviews .	105
Abb.4	Beispiel einer dimensionalen Kategorienausprägung zu Beginn des axialen Kodierens	108
Abb.5	Kodierparadigma 1 als Ergebnis des axialen Kodierens	109
Abb.6	Übersicht Kategorien- und Subkategorienschema	111
Abb.7	Kodierparadigma 2 am Ende des Datenauswertungsprozesses	111
Abb.8	Paradigmatische Anordnung der Explikationskategorien	112
Abb.9	Modell eines Kompositionsprozesses	197
Abb.10	Tabellarische Gegenüberstellung der Kategorien erster und zweiter Ergebnisebene	199

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max (1947): Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente. Frankfurt a.M.: Fischer, 2010, 19. Aufl.

AG Evaluation und Forschung des BV Tanz in Schulen e.V. (2009): Empirische Annäherungen an Tanz in Schulen. Befunde aus Evaluation und Forschung. Oberhausen: Athena Verlag

Aristoteles (1956): De Anima. Hg. v. W.D. Ross, Oxford, 1997

Aristoteles (1959): Über die Seele. Übersetzt von Willy Theiler. Berlin: Akademie Verlag

Arnold, Katrin (2005): Ausdruck und Artikulation: Ein Grenzgang zwischen Philosophischer Anthropologie und Symbolischem Interaktionismus. In: Schlette, Magnus; Jung, Matthias (Hsg.): Anthropologie der Artikulation. Begriffliche Grundlagen und transdisziplinäre Perspektiven. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 85 - 102

Behrens, Claudia (2012): Gestalten, Tanzen und Darstellen aus Schülerperspektive: Eine empirische Studie aus handlungstheoretischer Sicht. Oberhausen: Athena Verlag

Belting, Hans (2005): Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft. Verlag: Fink Wilhelm GmbH + Co.KG, 3. Aufl.

Berger, Christiane (2006): Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara. Bielefeld: transcript Verlag

Berger, Christiane (2010): „Wenn wir Tanz erschaffen, sind wir nur Körper.“ Körpergedächtnis und Bewegungsintelligenz bei Saburo Teshigawara. In: Lampert, Friederike (Hsg.): Choreographieren reflektieren. Choreographie-Tagung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Berlin: LIT Verlag, S. 23 - 40

Bilstein, Johannes (2012): Anthropologie der Künste. In: Bockhorst, H.; Reinwand, V.; Zacharias, W. (Hsg.): Handbuch Kulturelle Bildung. München: kopaed, S.47 - 51

Bischof, Margrit; Rosiny, Claudia (2010): Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung. Bielefeld: transcript Verlag

Bohnsack, Ralf (2008): Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden. Opladen: Verlag Barbara Budrich, 7. Aufl.

Bourdieu, Pierre (1979): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2013, 23. Aufl.

Bourdieu, Pierre (1987): Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Übers. v. Günter Seib, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2013, 1. Aufl.

Brandstetter, Gabriele; Wulf, Christoph (2007): Einleitung. In: Brandstetter, G.; Wulf, C. (Hsg.): Tanz als Anthropologie. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 9 - 13

Breuer, Franz (2009): Reflexive Grounded Theory: Eine Einführung für die Forschungspraxis. Wiesbaden: VS Verlag

Cabrea-Rivas, Carmen (2001): Fremde Tanzformen und vertraute Bewegungen. In: S. Karoß, L. Welzin (Hsg.): Tanz, Politik, Identität. Jahrbuch Tanzforschung Bd.11, Münster: LIT Verlag, S. 225-239

Carley, Jacalyn (2010): Royston Maldoom. Community Dance - Jeder kann tanzen: Das Praxisbuch. Leipzig: Henschel Verlag

Cassirer, Ernst (1928): Zur Metaphysik der symbolischen Formen. In: (Ders.): Nachgelassene Manuskripte und Texte. Bd.1, Hg. v. John Michael Krois, Hamburg 1995

Cassirer, Ernst (1994): Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 8. Aufl.

Cassirer, Ernst (2007): Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2.Aufl.

Cassirer, Ernst (2010a): Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil. Die Sprache. Hamburg: Felix Meiner Verlag

Cassirer, Ernst (2010b): Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil. Phänomenologie der Erkenntnis. Hamburg: Felix Meiner Verlag

Dewey, John (1980): Kunst als Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag

Denana, Malda (2014): Die Ästhetik des Tanzes. Zur Anthropologie des tanzenden Körpers. Bielefeld: transcript Verlag

Diehl, Ingo; Lampert, Friederike (2011): Tanztechniken 2010. Tanzplan Deutschland. Leipzig: Henschel Verlag, 2.Aufl.

Dittmar, Norbert (2009): Transkription: Ein Leitfaden mit Aufgaben für Studenten, Forscher und Laien. Wiesbaden: VS Verlag, 3. Aufl.

Elias, Norbert (1976a): Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, 16. Aufl.

Elias, Norbert (1976b): Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Zweiter Band: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, 16. Aufl.

Espinet, David (2012): Martin Heidegger – Der leibliche Sinn von Sein. In: Alloa, Bedarf, Grüny, Klass (Hsg.): Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts. Tübingen: Mohr Siebeck Verlag, S. 52 – 67

Evert, Kerstin (2003): DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien. Würzburg: Königshausen & Neumann

Faust, Wolfgang (2007): Abenteuer der Phänomenologie. Philosophie und Politik bei Maurice Merleau-Ponty. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Fischer, Miriam; Alarcón, Mònica (2006): Philosophie des Tanzes. Denkfestival – eine interdisziplinäre Reflexion des Tanzes. Freiburg: fwpf und Andrea von Braun Stiftung

Fischer, Miriam (2006): „Wenn Substanzen tanzen“ - Überlegungen zu Philosophie und Tanz im Ausgang von Descartes`Leib-Seele-Problem. In: Fischer; Alarcòn (Hsg.): Philosophie des Tanzes.

Fleischle-Braun, Claudia (2000): Der Moderne Tanz. Geschichte und Vermittlungskonzepte. Butzbach-Griedel: Afra-Verlag

Foellmer, Susanne (2009): Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz. Bielefeld: transcript Verlag

Foik, Jovana (2008): Tanz zwischen Kunst und Vermittlung. München: kopaed

Foucault, Michel (1961): Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 10. Aufl.

Foucault, Michel (1963): Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. Übers. v. Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Fischer, 2002, 6. Aufl.

Foucault, Michel (1975): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Übers. v. Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015, 15. Aufl.

Foucault, Michel (1984a): Sexualität und Wahrheit. Band 3. Die Sorge um sich. Übers. v. Ulrich Raulff u. Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 3. Aufl.

Foucault, Michel (1984b): Sexualität und Wahrheit. Band 2. Der Gebrauch der Lüste. Übers. v. Ulrich Raulff u. Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, 3. Aufl.

Franke, Elk (2004): Bewegung – eine spezifische Form nicht-propositionalen Wissens. In: Klein, Gabriele (Hsg.): Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte. Bielefeld: transcript Verlag, S. 109- 130

Fritsch, Ursula (1996): Tanzkunst verstehen lehren. In: Artus, H.-G.; Berger, F.-R.; Rosenberg-Althaus, C.; Trautmann-Voigt, S. (Hsg.): Jahrbuch Tanzforschung Bd.7, Wilhelmshaven: Noetzel Verlag, S.69-75

Fritsch, Ursula (1999): Tanzen: Ausdruck und Gestaltung. Afra-Sportbuch Praxis Bd. 5, Butzbach-Griedel: Afra-Verlag

Fuchs, Max (1999): Kulturelle Bildung und der Körper. In: Artus, H.-G.; Brandstetter, G.; Klein, G.; Rosenberg-Ahlhaus, C.; Trautmann-Voigt, S. (Hsg.): Jahrbuch Tanzforschung Band 9. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag

Fuchs, Max (2012): Die kulturelle Evolution des Menschen und die Bedeutung der Symbole. In: Bockhorst,H.; Reinwand,V.; Zacharias,W. (Hsg.): Handbuch Kulturelle Bildung. München: kopaed, S. 36 – 40

Fuchs, Thomas (2013): Zwischen Leib und Körper. In: Hähnel, Martin; Knaup, Marcus (Hrsg.): Leib und Leben. Perspektiven für eine neue Kultur der Körperlichkeit. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 82 - 93

Gebauer, Gunter (2004): Ordnung und Erinnerung. Menschliche Bewegung in der Perspektive der historischen Anthropologie. In: Klein, Gabriele (Hsg.): Bewegung. Sozial- und

kulturwissenschaftliche Konzepte. Bielefeld: transcript Verlag, S. 23 - 41

Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph (2003): *Mimetische Weltzugänge. Soziales Handeln - Rituale und Spiele - ästhetische Produktionen*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag

Gehm, Sabine; Husemann, Pirko, von Wilcke, Katharina (2007): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld: transcript Verlag

Glaser, B.G.; Strauss, A.L. (1967): *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New York: De Gruyter

Glaser, B.G.; Strauss, A.L. (2010): *Grounded Theory: Strategien qualitativer Forschung*. Bern: Huber Verlag, 3. Aufl.

Gutmann, Mathias (2005): *Medienphilosophie des Körpers*. In: Nagl, L.; Sandbothe, M. (Hsg.): *Systematische Medienphilosophie*. Berlin: Akademie Verlag, S.99-112

Hagendoorn, Ivar (2002): *Einige Hypothesen über das Wesen und die Praxis des Tanzes*. In: *Jahrbuch Tanzforschung Hamburg*: Lint Verlag, 2002

Heidegger, Martin (1927): *Sein und Zeit*. Gesamtausgabe. Bd. 2, Hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M., 1977

Heidegger, Martin (1987): *Zur Bestimmung der Philosophie*. Gesamtausgabe. Bd. 56/57, Hg. v. Bernd Heimbüchel, Frankfurt a.M., 1999

Heidegger, Martin (1988): *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*. Gesamtausgabe. Bd. 34, Hg. v. Hermann Mörchen, Frankfurt a.M.: Klostermann

Herrmann, Beate (2011): *Der menschliche Körper zwischen Vermarktung und Unverfügbarkeit. Grundlinien einer Ethik der Selbstverfügung*. Freiburg i.B.: Verlag Herder GmbH, S.74 – 94

Hessenberger, Lisa (2011): *Sprache & Leiblichkeit. Theoretische Aspekte leiblichen Spracherlebens*. Masterarbeit, eingereicht an der Universität Wien, Institut für Soziologie. Online-Zugriff am 18.11.2013

Hickethier, Knut (2010): *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart – Weimar: Verlag J.B. Metzler

Hopf, Christel (2008): *Qualitative Interviews – ein Überblick*. In: Flick, U.; von Kardorff, E.; Steinke, I. (Hsg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek: Rowohlt TB Verlag, 6. Aufl., S. 349 - 360

Hülst, Dirk (2013): *Grounded Theory*. In: Friebertshäuser, B.; Langer, A.; Prengel, A. (Hsg.): *Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*. Weinheim: Juventa Verlag, 4. Aufl., S. 281 - 300

Humphrey, Doris (1999): *Die Kunst Tänze zu machen. Zur Choreographie des Modernen Tanzes*. Wilhelmshaven: Noetzel Verlag

Huschka, Sabine (2002): Tanz beschreiben? Vergewisserung und Befragung eines vagen Gegenstands. In: tanzdrama, Heft 5/ 2002, S. 30-33

Huschka, Sabine (2002): Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien. Hamburg: Rowohlt

Husemann, Pirkko (2009): Choreographie als kritische Praxis: Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen. Bielefeld: transcript

Ilmenberger, Josef (2009): Bewegung – Wissen in Aktion. Wissenssysteme in (Tanz-) Gehirnen. In: Fischer, D.E.; Hecht, T. (Hsg.): Tanz, Bewegung & Spiritualität. Berlin: Henschel Verlag

Jäckel, Michael (2005): Medienwirkungen. Ein Studienbuch zur Einführung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften

Jäger, Ulle (2004): Der Körper, der Leib und die Soziologie. Entwurf einer Theorie der Inkorporierung. Königstein: Ulrike Helmer Verlag

Jörissen, Benjamin; Marotzki, Winfried (2009): Medienbildung – Eine Einführung. Bad Heilbrunn: Klinkhardt Verlag

Jörissen, Benjamin (2009): Das Selbst als mimetische Konstellation: zum Problem der Identität aus der Perspektive der Historischen Anthropologie. In: Wolf, M.; Rathmayr, B.; Peskoller, H. (Hsg.): Konglomerationen. Produktion von Sicherheit im Alltag. Theorien und Forschungsskizzen. Bielefeld: transkript, S. 65-75.

Jörissen, Benjamin (2012): Anthropologien der Medialität. In: Bockhorst, H.; Reinwand, V.; Zacharias, W. (Hsg.): Handbuch Kulturelle Bildung. München: kopaed, S. 57 - 62

Jörissen, Benjamin (2015a): Transgressive Artikulationen: das Spannungsfeld von Ästhetik und Medialität aus Perspektive der strukturalen Medienbildung. In: Hagener, M.; Hediger, V. (Hsg.): Medienkultur und Bildung: Ästhetische Erziehung im Zeitalter digitaler Netzwerke. Frankfurt a.M.: Campus, S. 49 - 64

Jörissen, Benjamin (2015b): Bildung der Dinge: Design und Subjektivierung. In: Jörissen, B.; Meyer, T. (Hsg.): Subjekt Medium Bildung. Wiesbaden: VS Verlag, S. 215 -234

Jung, Matthias (2005): „Making us explicit“: Artikulation als Organisationsprinzip von Erfahrung In: Schlette, M.; Jung, M. (Hsg.): Anthropologie der Artikulation. Begriffliche Grundlagen und transdisziplinäre Perspektiven. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 103 - 142

Kaeser, Eduard (2008): Der Körper im Zeitalter seiner Entbehrlichkeit. Anthropologie in einer Welt der Geräte. Wien: Passagen Verlag

Kessel, M.; Müller, B.; Kosubek, T.; Barz, H. (2011): Aufwachsen mit Tanz. Erfahrungen aus Praxis, Schule und Forschung. Weinheim; Basel: Beltz Verlag

Kleemann, F. ; Krähnke, U.; Matuschek, I. (2009): Interpretative Sozialforschung: eine praxisorientierte Einführung. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwissenschaften

Klein, Gabriele (1992): FrauenKörperTanz: eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes.

Weinheim/ Berlin: Quadriga Verlag

Klein, Gabriele (1993): Was ist modern am modernen Tanz? Zur Dekonstruktion dualistischer Tanzverständnisse. In: Tanzforschung Jahrbuch 4. Wilhelmshaven: Noetzel Verlag

Klein, Gabriele (2002): Image und Performanz. Zur lokalen Praxis der Verkörperung globalisierter Bilder. In: Hahn, K.; Meuser, M. (Hsg.): Körperrepräsentationen. Die Ordnung des Sozialen und der Körper. Konstanz: UVK

Klein, Gabriele (2004): Bewegung denken. Ein soziologischer Entwurf. In: Klein, G. (Hsg.): Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte. Bielefeld: transcript Verlag, S. 131 - 154

Klein, Gabriele (2005): Medienphilosophie des Tanzes. In: Nagl, L.; Sandbothe, M. (Hsg.): Systematische Medienphilosophie. Berlin: Akademie Verlag, S.181-198

Klein, C.-Zipprich (Hsg.): Tanz, Theorie, Text. Jahrbuch Tanzforschung Bd.12. Münster: LIT Verlag, S. 429-444

Klepacki, Leopold; Liebau, Eckart (2008): Tanzwelten: Zur Anthropologie des Tanzens. Münster: Waxmann Verlag GmbH

Koßler, Matthias (2004): Leib und Körper. Zum Zusammenhang von Körperkult und Leibesverachtung. In: Widerspruch 24, Nr.42, S. 80-88

Krämer, Sibylle (2008): Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag

Krause, Detlef (2001): Luhmann-Lexikon: Eine Einführung in das Gesamtwerk von Niklas Luhmann. Stuttgart: UTB, 3. Aufl.

Küker, Andreas (2000): Transformation, Reflexion und Heterogenität. Eine Untersuchung zu den Deutungsperspektiven der Kunst in der Philosophie Ernst Cassirers. Dissertation, eingereicht an der Universität Trier, Online-Zugriff 2013

Küsters, Ivonne (2009): Narrative Interviews: Grundlagen und Anwendungen. Wiesbaden: VS Verlag, 2. Aufl.

Laban, Rudolf von (2001): Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. 5. Aufl., Wilhelmshaven: Noetzel Verlag

Lampert, Friederike (2007): Tanzimprovisation. Geschichte, Theorie, Verfahren, Vermittlung. Bielefeld: transcript Verlag

Lauschke, Marion (2012): Ernst Cassirer und Aby Warburg – Kulturanthropologie. In: Alloa/ Bedorf/ Grüny/ Klass (Hsg.): Leiblichkeit. Tübingen: Mohr Siebeck Verlag, S. 224 -241

Lichau, Karsten; Wulf, Christoph (2012): Arbeit am Sinn. Anthropologie der Sinne und Kulturelle Bildung. In: Bockhorst,H.; Reinwand,V.; Zacharias,W. (HSG.): Handbuch Kulturelle Bildung. München: kopaed, S. 41 – 46

Liebold, R.; Trinczek, R. (2009): Experteninterview. In: Kühl, Stefan (Hsg.): Handbuch

Methoden der Organisationsforschung: quantitative und qualitative Methoden. Wiesbaden: VS Verlag, S. 32-56

Luhmann, Niklas (2010): Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Maldoom, Royston; Carley, Jacalyn (2011): Tanz um Dein Leben: Meine Arbeit, meine Geschichte. Frankfurt a.M.: Fischer TB Verlag

Mannheim, Karl (1980): Strukturen des Denkens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Marotzki, Winfried (1991): Bildung, Identität, Individualität. In: Benner/ Lenzen (Hsg.): Erziehung, Bildung, Normativität. Weinheim/ München: Juventa Verlag, S. 79-94

Marotzki, Winfried (1995): Forschungsmethoden der erziehungswissenschaftlichen Biografieforschung. In: Krüger, H.-H.; Marotzki, W. (Hsg.): Erziehungswissenschaftliche Biografieforschung. Opladen: Leske + Budrich,

Marotzki, Winfried (2006): Forschungsmethoden und -methodologie der Erziehungswissenschaftlichen Biografieforschung. In: Krüger, H.-H.; Marotzki, W. (Hsg.): Handbuch erziehungswissenschaftliche Biografieforschung. Wiesbaden: VS Verlag, 2. Aufl., S. 111- 135

Marotzki, Winfried; Jörissen, Benjamin (2008): Wissen, Artikulation und Biographie: theoretische Aspekte einer Strukturalen Medienbildung. In: Fromme/ Sesink (Hsg.): Pädagogische Medientheorie. Wiesbaden: VS, S. 51-70

Marotzki, Winfried; Jörissen, Benjamin (2009): Medienbildung – Eine Einführung. Bad Heilbrunn: Klinkhardt Verlag

Mayer, Birgit (2004): Tanz. In: Jäger, J.; Kuckhermann, R. (Hsg.): Ästhetische Praxis in der Sozialen Arbeit: Wahrnehmung, Gestaltung und Kommunikation. Weinheim; München: Juventa Verlag

Mey, Günter; Ruppel Paul Sebastian (2016): Narrativität in der Grounded-Theory-Methodologie. In: Equit, Claudia; Hohage, Christoph (Hsg.): Handbuch Grounded Theory: Von der Methodologie zur Forschungspraxis. Weiheim: Juventa Verlag, S. 273 - 289

Meyer-Drawe, Käte (1987): Leiblichkeit und Sozialität. Phänomenologische Beiträge zu einer pädagogischen Theorie der Inter-Subjektivität. München: Wilhelm Fink Verlag, 2. Aufl.

Meyer-Drawe, Käte (2002): Symbolträchtige Automatismen. Das praktische Wissen des Leibes. In: Sonderzeitschrift „Körper“. Nr. 39008. Seelze: Friedrich Verlag

Merleau-Ponty, Maurice (1966): Phänomenologie der Wahrnehmung (1945). Übersetzt und eingeführt von Rudolf Böhme. Berlin: de Gruyter, 6. Aufl.

Merleau-Ponty, Maurice (1976): Die Struktur des Verhaltens. Übersetzt und eingeführt von Bernhard Waldenfels. Berlin: de Gruyter, 6. Aufl.

Merleau-Ponty, Maurice (1986): Das Sichtbare und das Unsichtbare. Übers. v. Regula Giuliani u. Bernhard Waldenfels. München: Wilhelm Fink Verlag, 3. Aufl. 2004

Merz, Anna Lioba (2017): Tanzpädagogik als Teil der kulturellen Bildung in der Grundschule: Verdeutlicht am Projekt Learning by Moving. Books on Demand

Meuser, M.; Nagel, U.: (1989): Experteninterview – vielfach erprobt, wenig bedacht. Ein Beitrag zur Methodendiskussion. Arbeitspapier Nr. 6

Meuser, M.; Nagel, U.: (2009): Experteninterview und der Wandel der Wissensproduktion. In: Bogner, A.; Littig, B.; Menz, W. (Hsg.): Experteninterviews: Theorien, Methoden, Anwendungsfelder. Wiesbaden: VS Verlag, 3. Aufl., S. 35-60

Meuser, M.; Nagel, U.: (2011): Experteninterview. In: Bohnsack, R.; Marotzki, W.; Meuser, M. (Hsg.): Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung. Opladen: BB Verlag, 3. Aufl., S. 57-58

Müller, Klaus Peter (2005): Der Schein des Schönen. Ästhetische Erfahrungen im Pragmatismus. In: Sic et Non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur. Online-Zeitschrift. www.siceetnon.org, letzter Zugriff: 08.08.2013

Müller, L.; Schneeweis, K. (2006): Tanz in Schulen: Stand und Perspektiven. München: K. Kieser Verlag

Nancy, Jean-Luc (2000): Corpus. Übersetzt von Nils Hodyas. Berlin: Diaphanes, 2003

Nancy, Jean-Luc (2010): Ausdehnung der Seele: Texte zu Körper, Kunst und Tanz. Übersetzt von Miriam Fischer. Berlin: Diaphanes, 2015, Neuausgabe

Nohl, Arnd-Michael; Ortlepp, W. (2003): Winfried Marotzki. Bildungstheorie und Neue Medien. Rostock: Universität Rostock, Zentrale Verwaltung, Dezernat Studium und Lehre

Nohl, Arnd-Michael (2011): Pädagogik der Dinge. Bad Heilbrunn: Klinkhardt Verlag

Oberzaucher-Schüller, Gunhild (2004): Ausdruckstanz: Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wilhelmshaven: Noetzel Verlag, 2. Aufl.

Panova-Tekath, Gergana (2010): Tanz nach der Wende. Band 1. Der Körper als symbolische Form. Essen: Klartext Verlag

Panova-Tekath, Gergana (2011): Tanz nach der Wende. Band 2. Die „Volks“-Choreographie als symbolische Kommunikation. Essen: Klartext Verlag

Peter-Bolaender, M.; Ehrlenbruch, G. (2002): Prozess des Choreografierens. In: Klein, G.; Zipprich, C. (Hsg.): Tanz, Theorie, Text. Jahrbuch Tanzforschung Bd.12. Münster: LIT Verlag, S. 125-136

Pias, C.; Vogl, J.; Engell, L.; Fahle, O.; Neitzel, B. (2000): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart: DVA, 3. Aufl.

Plessner, Helmuth (1975): Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie. Berlin: Sammlung Göschen/ de Gruyter

Plessner, Helmuth (1980): Anthropologie der Sinne. In: Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker (Hg.): Gesammelte Schriften, Band 3, Frankfurt am Main

Plessner, Helmuth (1981): Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie. (1928) In: Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker (Hg.): Gesammelte Schriften, Band 4, Frankfurt am Main

Plessner, Helmuth (1982): Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens. (1941) In: Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker (Hg.): Gesammelte Schriften, Band 7, Frankfurt am Main, S. 201–387

Przyborski, Aglaja; Wohlrab-Sahr, Monika (2014): Qualitative Sozialforschung: ein Arbeitsbuch. München: Oldenburg Verlag, 4. Aufl.

Rahman, Nora Abdel (2007): Das Gehirn tanzt mit. In: Newsletter Tamed Juli 2007, S. 4

Ricœur, Paul (1990): Das Selbst als ein Anderer. Übersetzt von Jean Greisch. München: Fink, 2005, 2. Aufl.

Ruhsam, Martina (2011): Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung. Wien: Verlag Turia + Kant

Rother, Wolfgang (2012): Einleitung: Aspekte einer Metaphysik des Körpers. In: Baer, Josette; Rother, Wolfgang (Hrsg.): Körper. Aspekte der Körperlichkeit in Medizin und Kulturwissenschaften. Basel: Schwabe Verlag, S. 9-13

Scharlau, Ingrid (1998): Erkenntnistheorie als Wissenschaft. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag

Schneider, Ulrich J. (2012): Michael Foucault – Der Körper und die Körper. In: Alloa, Bedorf, Grüny, Klass (Hsg.): Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts. Tübingen: Mohr Siebeck Verlag, S. 260 – 272

Schuhmacher-Chilla, Doris (2012): Körper-Leiblichkeit. In: Bockhorst,H.; Reinwand,V.; Zacharias,W. (Hsg.): Handbuch Kulturelle Bildung. München: kopaed, S. 199 - 201

Schürmann, Volker (2012): Max Scheler und Helmuth Plessner – Leiblichkeit in der Philosophischen Anthropologie. In: Alloa/ Bedorf/ Grüny/ Klass (Hsg.): Leiblichkeit: Geschichte und Aktualität eines Konzepts. Tübingen: Mohr Siebeck Verlag, S. 207 -223

Schürmann, Volker (2009): Logik des Ausdrucks. In: Huschka, Sabine (Hg.): Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 107 – 116

Schütz, Alfred (1972): Der gut informierte Bürger. In: Schütz, Alfred (Hsg.): Gesammelte Aufsätze II. Studien zur Soziologischen Theorie. Hrsg. von A. Brodersen, Den Haag: Nijhoff, S. 85 – 101

Schütze, Fritz (1984): Kognitive Strukturen des autobiografischen Stegreiferzählens. In: Kohli, Martin; Robert, Günther (Hrsg.): Biografie und soziale Wirklichkeit: Neue Beiträge und Forschungsperspektiven. Stuttgart: Poeschel Verlag, S. 78-117

- Schütze, Fritz (1987): Das narrative Interview in Interaktionsfeldstudien: Erzähltheoretische Grundlagen. Teil 1: Merkmale von Alltagserzählungen und was wir mit ihrer Hilfe erkennen können. Studienbrief der Fernuniversität Hagen.
- Schlette, Magnus (2005): Selbstverwirklichung durch Artikulation In: Schlette, M.; Jung, M. (Hsg.): Anthropologie der Artikulation. Begriffliche Grundlagen und transdisziplinäre Perspektiven. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 160 – 205
- Schwemmer, Oswald (1997): Die Vielfalt der symbolischen Welten und die Einheit des Geistes. Zu Ernst Cassirers „Philosophie der symbolischen Formen“. In: Frede, D.; Schmücker, R. (Hsg.): Ernst Cassirers Werk und Wirkung. Kultur und Philosophie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Schwemmer, Oswald (2005): Kulturphilosophie. Eine medientheoretische Grundlegung. München: W. Fink Verlag
- Siegmund, Gerald (2004): William Forsythe: Denken in Bewegung. Leipzig: Henschel Verlag
- Siegmund, Gerald (2006): Abwesenheit: Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript
- Siegmund, Gerald (2008): Das Gedächtnis des Körpers in der Bewegung. In: Leopold Klepacki; Eckart Liebau (Hg.): Tanzwelten. Zur Anthropologie des Tanzens. Münster/New York et al.: Waxmann, 2008, S. 29-44
- Strauss, Anselm; Corbin, Juliet (1996): Grounded Theory: Grundlagen Qualitativer Sozialforschung. Weinheim: Psychologie Verlags Union
- Thora, Klaus (2004): Der Einfluss der Lebensphilosophie Rudolf von Labans auf das tänzerische Weltbild. In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wilhelmshaven: Noetzel Verlag, 2. Aufl.
- Tiefel, Sandra (2004): Beratung und Reflexion: eine qualitative Studie zu professionellem Beratungshandeln. Wiesbaden: VS Verlag
- Todd, Mabel (2009): Der Körper denkt mit. Anatomie als Ausdruck dynamischer Kräfte. Bern: Hans Huber Verlag, 3. Aufl., 1. Nachdruck 2015
- Tsakalidis, Konstantin (2010): Choreographie: Handwerk und Vision. Konstanz: Stage Verlag
- Vogel, Matthias (2001): Medien der Vernunft. Eine Theorie des Geistes und der Rationalität auf Grundlage einer Theorie der Medien. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Volk, Simone (2014): Kulturelle Bildung durch Tanz – eine Untersuchung persönlichkeitsbildender und sozialer Lernprozesse in einem Tanzprojekt. In: Behrens, C.; Rosenberg, C. (Hsg.): TanzZeit – LebensZeit. Jahrbuch der GTF Bd. 24, Leipzig: Henschel Verlag, S. 35 - 54

- Waldenfels, Bernhard (1980): Der Spielraum des Verhaltens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Waldenfels, Bernhard (2000): Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (2007): Sichbewegen. In: Brandstetter, G.; Wulf, C. (Hsg.): Tanz als Anthropologie. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 14 -30
- Wehner, Renate (2006): Über das Selbst-verständliche in der Bewegung. In: Fischer; Alarcón (Hsg.): Philosophie des Tanzes.
- Weickmann, Dorion (2012): Tanz. Die Muttersprache des Menschen. München: Herbig Verlag
- Widmer, Cornelia (2008): Bewegung/Tanz als Lernbereich: Das Projekt Freie Schule Brigach. In: Fleischle-Braun, C.; Stabel, R. (Hsg.): Tanzforschung & Tanzausbildung. Jahrbuch der GTF Bd. 18, Leipzig: Henschel Verlag, S. 327 - 336
- Wigman, Mary (1977): Die Sprache des Tanzes. In: Wolgina, Lydia; Pietzsch, Ulrich (Hrsg.): Die Welt des Tanzes in Selbstzeugnissen. Berlin: Henschelverlag
- Wulf, Christoph (1997): Mimesis. In: Wulf, Christoph (Hrsg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim: Beltz Verlag
- Wulf, Christoph (2004): Anthropologie. Geschichte – Kultur – Philosophie. Hamburg: Rowohlt Verlag
- Wulf, Christoph (2010): Anthropologische Dimensionen des Tanzes. In: Bischof, M.; Rosiny, C. (Hsg.): Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung. Bielefeld: transcript Verlag, S.31-43
- Zacharias, Wolfgang (2012): Die Künste und die Sinne. In: Bockhorst, H.; Reinwand, V.; Zacharias, W. (Hsg.): Handbuch Kulturelle Bildung. München: kopaed, S. 166 - 167
- Zahn, Manuel (2012): Ästhetische Film-Bildung. Studien zur Materialität und Medialität filmischer Bildungsprozesse. Bielefeld: transcript Verlag
- Zirfas, Jörg (2012): Die Künste und die Sinne. In: Bockhorst, H.; Reinwand, V.; Zacharias, W. (Hsg.): Handbuch Kulturelle Bildung. München: kopaed, S. 168 - 173

Lebenslauf und wissenschaftlicher Werdegang

1974	geboren am 15. Mai in Karl-Marx-Stadt seit 2004 verheiratet
1980 – 1984	Besuch der POS Karl-Marx-Stadt
1984 – 1990	Besuch der Spezialschule/künstlerisches Ensemble mit Abschluss der 10.Klasse
1990 – 1993	Ausbildung zur Physiotherapeutin, Chemnitz
2000 – 2004	Studium der Tanzpädagogik, Palucca Schule Dresden
seit 2004	freiberufliche Tätigkeit als Diplom-Tanzpädagogin mit pädagogischem und choreografischem Schwerpunkt
2007- 2015	Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Lehrgebiet Theater- und Medienpädagogik, Hochschule Merseburg, FB Soziale Arbeit. Medien. Kultur
2010 - 2014	Promotionsstudium „Qualitative Bildungs- und Sozialforschung“ Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg (OvGU)
2012 - 2015	Promotionsstipendium im Landesgraduiertenförderprogramm von Sachsen-Anhalt; Dissertationsthema: <i>Artikulationsmuster zeitgenössischer Choreograf/-innen</i>
seit 2015	Dozentur für Bewegungspädagogik und Tanz Studiengangsleitung des Studiengangs „Bewegungspädagogik und Tanz in Sozialer Arbeit“, Fachhochschule Clara Hoffbauer Potsdam
2017	Promotion zum Dr. phil. mit einer Dissertation zum Thema „Artikulation als Ausdruck von Körperlichkeit und Medialität“ (Disputation: 05.Juli 2017); Kooperatives Promotionsverfahren an der Otto-von-Guericke-Universität und der Hochschule Merseburg

Anhang: Transkripte der Expert/-inneninterviews

EI 1: Interview mit Anuschka	284 - 308
EI 2: Interview mit Sigggi	309 - 327
EI 3: Interview mit Herr Kneese	328 - 344
EI 4: Interview mit Marcel	345 - 359
EI 5: Interview mit Connie	360 - 389
EI 6: Interview mit Kerstin	390 - 422
EI 7: Interview mit Nina	423 - 434
EI 8: Interview mit Ariane	435 - 450
EI 9 und 10: Paarinterview mit Marius und Amit	451 - 485
EI 11: Interview mit Kordula	486 - 520
EI 12: Interview mit Eleonor	521 - 540
EI 13: Interview mit Marlies	541 - 558
EI 14: Interview mit Hanna	559 - 574
EI 14: Feldprotokoll	575 - 577
EI 15 und 16: Teiltranskript/Paarinterview mit Sonja und Uli	578 - 581
EI 15 und 16: Hörprotokoll	582 - 587
EI 17: Teiltranskript/Interview mit Conny	588 - 589
EI 17: Hörprotokoll	590 - 594

1 I: Gut, fang wir an. Also. Wunderbar, dass wir jetzt hier miteinander sitzen und dieses
2 Interview durchführen können. Ähm, kannst Du mir zum Anfang erst mal erzählen, wie
3 Du zum Tanzen gekommen bist und wie dein beruflicher Werdegang verlaufen ist.
4 [00:00:25-0](#)

5

6 A: Also, mein erster Kontakt mit Tanz und Bewegung war in der zweiten Schulklasse. Das
7 war noch zu Zeiten vor der Wende und das war in meiner kleinen Heimatstadt und da
8 gab es ein kleines Ensemble, eine Truppe. Und dort bin ich hingegangen, war ein Jahr
9 da, war unzufrieden. Schon als kleines Kind irgendwie und bin dann in die
10 nächstgrößere Stadt, die 30km entfernt ist, zweimal die Woche gefahren in ein größeres
11 Ensemble, was aufgebaut war von Vorschule bis hoch zum Semiprofessionellen Bereich
12 mit dem man auch Geld verdienen konnte und was angebunden war an ein größeres
13 Theater. Und dort gab es eine Ausbildung im klassischen und im modernen Bereich und
14 ganz viel Tanztheater. Und diese Tanztheatersparte hat immer in den Produktionen des
15 Theaters mitgewirkt oder Extraproduktionen gemacht. War auch im Fernsehen und ist
16 so durch Westsachsen getourt für die großen Betriebe, die damals Kultur sich ran geholt
17 haben. Dann stand die Berufswahl an mit achtzehn, siebzehn achtzehn, und ich wollte
18 eigentlich gern Pädagogin für Geographie werden und bin durch Zufall über den Termin
19 bei der, zur Aufnahmeprüfung an der Palucca Schule gestolpert, hab mich dort
20 beworben, Aufnahmetest bestanden und dann hab ich gedacht: okay, versuchen wir das
21 mal. Und dann bin ich voll richtig gelandet. Dann habe ich fünf Jahre studiert,
22 Tanzpädagogik, und das letzte Jahr davon war ich in Essen und hab bei dem
23 Studiengang Tanz mitgearbeitet. Also ein halbes Jahr Essen und ein halbes Jahr
24 Amsterdam an der Hogeschool voor de Kunsten und dort wars gesplittet. Das war das
25 Tanzstudium und auf der anderen Seite dasss ... die choreografische Ausbildung, die ,
26 jetzt muss ich schwindeln, diese Ssschule für Löwe Dansendwigling, die hängt da mit
27 dran an der Amsterdam se Hogeschool voor de Kunsten. Während des Studiums hat
28 sich herauskristallisiert, dass mein Fach oder mein Spezialbereich, für den ich mehr
29 Interesse hab, die Improvisation und das Theatralische generell ist ... und von der
30 Sprache her, von der Körpersprache, ist es immer die natürliche Bewegung ausgehend
31 von den Gedanken, die sich Laban dazu schon gemacht hat und je nachdem mit wem
32 man arbeitet die technische Ausreifung des Ganzen. Sooo, danach war das Studium
33 beendet. Ich habe begonnen verschiedensten Altersbereichen zu arbeiten, mit Kindern,
34 mit Jugendlichen und Erwachsenen. Erwachsenen, die schon sehr lange eine
35 Tanzausbildung im semiprofessionellen Bereich hatten und mit ganz frischen Kindern,
36 mit Behinderten, Körperbehinderten Menschen und geistig behinderten Menschen (3)
37 vier Jahre mit den Behinderten. Genau. Und dabei hat sich heraus kristallisiert, dass es
38 eigentlich eher Elementarer Tanz geht, wenn ich mit jungen Menschen arbeite und mit
39 Erwachsenen und Jugendlichen sehr viel Improvisation, woraus sich dann kleine Stücke
40 oder choreografische Ideen generieren. Zwischenzeitlich gab es einen Lehrauftrag an
41 der Palucca Schule für das Fach Improvisation, für zwei Jahrgänge (3 sec.). Genau.
42 Und neben der regelmäßigen pädagogischen Tätigkeit gibt es immer wieder äh
43 Projekte, wo man, wo ich zum Beispiel an der Oper in M-Stadt oder am Konzerthaus
44 mit den Musikern oder mit dem Choreensemble (.) Singestücke, Musicals, es war ein
45 Tanz-Sing-Theaterstück gemacht habe (.) Genau. Und mit dem Tanztheater in I-Stadt
46 (3) auch im Amateurbereich Modernen Tanz oder Zeitgenössischen Tanz unterrichte und
47 mit denen auch Tanztheaterstücke entwickle, gemeinsam (.) Genau.(5) [00:05:02-0](#)

48

49 I: Kannst ruhig noch weiter erzählen, wenn dir noch mehr dazu einfällt. [00:05:09-4](#)

50

51 A: `S fällt mir ... [00:05:06-4](#)

52

53 I: So wie du genau wie du , warum bist du damals ähm in der zweiten Klasse zum
54 Tanzen gegangen und nicht zum Malen? Oder hast ein Instrument gelernt. [00:05:19-0](#)

55

56 A: Warum? (*gedehnt*) Es eine, ein unbändiger Drang in mir war(..), dass ich mich (..)
57 ausdrückend bewegen wollte und genau wissen wollte (lachend), wie das geht. Was ich
58 da alles benutzen kann, was ich alles tun kann dafür und da dachte ich, es muss doch
59 möglich sein, dass der Tanz mir dann neue Möglichkeiten eröffnet. (.) Und geprobt hab
60 ich das immer lustigerweise (.) auf einer großen Mauer auf unserem Landgrundstück (.),
61 auch immer in Kostümierung, also bin schon immer in Rollen geschlüpft (Bd. lachen)
62 hab immer das Naturschauspiel einbezogen (lachend), gesungen und gesprochen und
63 äh .. (Bd. lachen) das wohl schon sehr zeitig. Da kann ich mich gar nicht erinnern, wann
64 das begonnen hat. (..) Genau. Also, da war, der Drang war da und ich war auch total
65 richtig. Das war klar. Nur (.), es musste eben auch die richtige Form sein und es musste
66 genügend Input von verschiedenen Seiten und technischen Möglichkeiten geben.
67 Deshalb ging das nicht in der Kleinstadt. (.) Genau. Und ich musste die Möglichkeit
68 haben auf ner, also für meine Ver- Begriffe damals, richtigen Bühne zu stehen, die eben
69 mehr als 50 Zuschauer fasst, ja. Und in nem Team zu arbeiten, also mit anderen Kindern
70 damals dann mit anderen Jugendlichen (.), genau. So war das. Und auch, für mich war
71 auch immer wichtig, dass die Qualität musikalisch gestimmt hat. Und dann (.), also wir
72 hatten in dem größeren Ort einen Live-Korrepetitor und das war (.) der Himmel.
73 [00:06:52-0](#)

74

75 I: Hm! Hm! [00:06:53-8](#)

76

77 A: Also das war schon, ohne dass man das
78 benennen konnte als ganz ganz junger Mensch, war das ganz wichtig und dann hat das
79 Gefühl gestimmt, mit dem man (.) an sich und mit den Anderen gearbeitet hat. (..) Das
80 weiß ich jetzt im Nachgang auch. (.) Genau. (.) Und weil s auch schwierig war. Ich hab
81 (.) auch Zugang gefunden zum Malen, zu sprachlichen Geschichten (.), zu
82 handwerklichen Sachen, zum Mauern und (.) Schmieden und so was (...) mh, aber da,
83 das war mir nich, da war der Kopf nicht genug ausgelastet in Beziehung zum Körper.
84 Also diese Relation zwischen dem Denken und der Phantasie und dem (.) dem Medium
85 Körper (.), diese Verbindung zu intensivieren und zu erlernen, das war mir auch, also ich
86 kann das jetzt so abstrakt sagen, aber ich glaube das war damals ganz wichtig.
87 [00:07:45-5](#)

88

- 89 I: (...) Erscheint einleuchtend. (Bd. lachen) [00:07:49-6](#)
- 90
- 91 A: Ich hoffe. (...) Ich hoffe. (..) Warte. Eine Sache muss ich noch sagen. Ähm.(...) Das wäre
 92 natürlich nie gut gegangen, wenn das nicht familiär unterstützt worden wäre. Also meine
 93 Familie hat mich dann zweimal dreimal die Woche diese 60 km, die es hin und zurück
 94 waren, auch gebracht . Immer! Auch an allen Feiertagen, an denen wir ja auch Auftritte
 95 hatten (.) und haben mir den Raum gelassen, mich da zu entfalten. (.) Das war auch ein
 96 Grund, dass ich das gemacht habe oder machen konnte, ja?. Ich hatte einfach auch rein
 97 strukturell die Möglichkeiten dazu. Das war echt (.) wichtig. [00:08:34-4](#) [00:08:34-4](#)
- 98
- 99 I: (6) Ähm, du hattest es teilweise schon angedeutet oder erwähnt, ähm, nochmal
 100 nachgefragt: Ähm, gabs entscheidende Stationen auf diesem tänzerischen Berufsweg?
 101 Und wenn ja, warum? [00:08:47-8](#)
- 102
- 103 A: (...) Also die entscheidenden Stationen kann ich nur benennen seit dem mein abstraktes
 104 Denkvermögen hinzugekommen ist, im Jugendalter (lachend). Das war (*gedehnt*) (.)
 105 also als ich so fünfzehn sechzehn siebzehn wurde, war mir klar (..) auf der einen Seite,
 106 dass ich mehr brauche, äh, als nur meinen Körper zu benutzen, weil der auch
 107 irgendwann zu Ende sein wird in seiner Kraft, in seiner Aktivität (.), deshalb hab ich
 108 geschwankt und hab gedacht: okay, du machst das als Freizeitbereich weiter, die
 109 andere Seite war aber die Möglichkeit, die ich dann auch erstmal genutzt habe (.), ich
 110 hab, ts, das hab ich erst noch nicht gesagt, 1 Jahr (.) in diesem (.) ,hm, Berufsensemble
 111 (*gedehnt*) getanzt, das sozusagen so aufgebaut war wie das Fernsehballt, nur als
 112 kleine Truppe. Das heißt, man hat Show und Charaktertanz und, ähm, kleine
 113 Tanztheaterstücken gemacht, damit sind wir auch durch Deutschland, damals war das
 114 schon nach der Wiedervereinigung, getourt, haben für große Firmen (.) äh, Auftritte
 115 gemacht, auch gutes Geld verdient, aber (*gedehnt*)(..) das war sozusagen - das ist die
 116 wichtigste Station!- dort wurde mir klar, dass das nicht funktioniert, weil (.) die
 117 philosophischen Aussagen, die ich so raus tun wollte, mit dem, was ich, äh, was mein (.)
 118 Kopf und mein Körper zu sagen hatten, die sind da nicht angekommen. Das war eben
 119 wirklich Unterhaltung und Show (.) und ich hab das gerne gemacht und es war okay.
 120 Aber es war nicht perspektivisch befriedigend (.) und aus diesem Grund hab ich
 121 überhaupt (.) diesen Eignungstest nochmal versucht später (.) und wäre ja sonst
 122 sowieso Lehrerin für Geographie da geworden. (.) Das ist die wichtigste Station. Und die
 123 Nächste (..) Wichtige (.) ist natürlich das Studium an der Palucca Schule (..), das (..) ich
 124 immer wieder als ganzheitliches, ähm, wachsen, entwickeln (*gedehnt*) betrachte, was
 125 ein Studium ja auch sein sollte, weit (.) weit übergreifend über den tanzkünstlerischen
 126 Bereich hinaus, in (.), in alle Ecken der Wissenschaften oder, äh, Philosophie hinein, der
 127 Musik hinein, (.) der Sozialwissenschaften (*gedehnt*) hinein, (.) der Logik (...). Sehr
 128 umfassend hat das mir die Türen geöffnet, sozusagen. Hat mir gezeigt, welche
 129 Möglichkeiten ich habe. Hat mir Handwerkszeug gegeben, mich damit, mit ganz
 130 fremden, artfremden Themen auch zu beschäftigen. [00:11:14-4](#)
- 131
- 132 I: Zum Beispiel? [00:11:14-4](#)

133

134 A: Artfremdestes Thema ist die Forstwirtschaft.(...) (Bd. lachen) [00:11:21-5](#)

135

136 I: Verständnisfrage: Forstwirtschaft im Rahmen des Paluccastudiums? [00:11:24-8](#)

137

138 A: Nicht in dem Rahmen, aber: (.) dadurch, dass ich das sehr ganzheitlich begriffen habe,
139 ähm, bin ich auch den Schritt zurück zur Natur gegangen, aus der sich ja, für mich
140 zumindest, die Tanzkunst auch überhaupt entwickelt oder möglich macht, der Mensch is
141 ist Natur und äh (.) deswegen hab ich gedacht: okay, das wäre sozusagen Plan B, wenn
142 (.) auf der einen Seite Tanz und Kunst und auf der anderen Seite das zu erhalten, was
143 uns möglich macht, die Natur. Deshalb Forstwirtschaft als eine Möglichkeit, es ähm (.)
144 wie (.), ja wie man strukturiert und mit Sensibilität und Phantasie und Sinn und Verstand
145 etwas schaffen, pflegen, erhalten, wachsen lassen kann. Und da hab ich die Parallele
146 zwischen (.) Tanz oder Tanzpädagogik da konkret und Forstwirtschaft zum Beispiel
147 gefunden. Das ist vielleicht sehr weit hergeholt, aber für mich so. (.) Genau. Also ist die
148 zweite Station und die wichtigste Station bis jetzt (gedehnt) (.) ist eindeutig der
149 Aufenthalt eben an einer (.) an Ausbildungsinstituten im Bereich Tanz (.) und nicht nur
150 Tanzpädagogik (.) und vor allen Dingen, hm (.), das Bekanntwerden mit anderen (.)
151 Lern-, Lehrwegen (gedehnt) an einer Hochschule für das Fach Tanzpädagogik,
152 Choreographie. Eben nicht nur eine (.) sondern viele, äh, Köpfe sozusagen kennen zu
153 lernen, viele Wege kennen zu lernen, die hinter so einer Ausbildung immer stehen, die
154 diese Ausbildung ja gestalten. Und die Studieninhalte festlegen. und strukturieren. (.)
155 Genau. Das hat nochmal sehr weit, ähm, die Tür aufgemacht zu gucken: okay, es gibt
156 diesen Weg, diesen Weg, diesen Weg. Natürlich gibt es auch meinen eigenen Weg. Und
157 dann bin ich losgegangen und hab gedacht, dann kannst des versuchen!

158 [00:13:17-1](#)

159

160 I: Kurze Verständnisfrage: Ähm, mit Kennenlernen anderer Lehrsysteme, also Methodiken
161 oder didaktischer Wege, ähm, meindest du (.) deinen Aufenthalt in Essen und deinen
162 Aufenthalt noch in Arnheim? [00:13:30-3](#)

163

164 A: Ja. Ja. [00:13:32-4](#)

165

166 I: Okay. [00:13:32-4](#)

167

168 A: Nicht Arnheim sondern Amsterdam. [00:13:33-3](#)

169

170 I: Ach ja! [00:13:33-2](#)

171

172 A: Arnheim ist nochmal ganz anders. Die arbeiten anders.(.) In Rotterdam war ich auch,
173 kurz. Aber nur zwei Wochen. Also den längeren und intensiven Mitstudienaufenthalt gab
174 s in Amsterdam und Essen. Also auch der Kontakt mit (.) oder die Arbeit, wirklich
175 intensive Arbeit, mehrere Wochen mit den Ensemblemitgliedern von (.) von Pina Bausch
176 (.) und Roberto Galvan und David Zambrano, die ja alle drei völlig verschiedene
177 Hintergründe haben, aus verschiedenen Erdteilen kommen, Ansätze haben und so
178 weiter, also das hat sich so verteilt wie so `n Spinnennetz und man hat einfach die
179 Augen und die Ohren aufgemacht, auch für alles was danach kommt und sich die
180 Sachen geholt, die man braucht. Also die Möglichkeit (.), zu wissen, dass alles geht,
181 wenn man nur weiß wie man dahin kommt und das: wie man dahin kommt, war das
182 Handwerk oder ist das Handwerk. Genau! Dafür bin ich sehr dankbar. (lachen)
183 [00:14:32-2](#)

184

185 I: (6) Ich würde jetzt gern, also möchtest du zu dem ersten Teil noch was sagen? So zu
186 deiner Biographie oder allgemein zu deiner Biographie? Mein, das hängt ja
187 wahrscheinlich sehr zusammen: Tanz und Biographie. [00:14:46-4](#)

188

189 A: (...) Tanz und Biographie? (6) Naja, ich (.) muss man vielleicht gar nicht groß sagen, es
190 ist natürlich äne gewisse (.) Andersartigkeit, indem man sich mit .. mit ganz anderen
191 Thema .. Themen beschäftigt als bei mir jetzt der Rest der Familie oder ein Großteil der
192 Freunde, sozusagen mit dieser Beschäftigung (..) äh (.) in (.) Jugendjahren ist natürlich
193 auch noch eine andere Sparte gewachsen von Menschen, die einen umgeben und mit
194 denen man auch arbeitet. Also ich habe (.) auf der einen Seite sehr viele (.) äh,
195 Handwerker oder Landmenschen, durch die Familie. Auf der anderen Seite eben auch
196 die sogenannten Künstler. Viele Musiker und (.) alles Mögliche, was dazugehört, ja?
197 Aber ich glaube, das ist bei jedem Beruf, den man wählt, so. Genau. (*gedehnt u. leise*)
198 [00:15:43-6](#)

199

200 I: Gut. Dann würd ich dir jetzt, ähm, n paar Fragen, die gezielt auf mein Forschungsthema
201 zugeschnitten sind, stellen. Ähm, zum einen (.) oder zum Ersten: Nach welchen Kriterien
202 oder Anforderungen wählst du ein Thema aus, äh, um es tänzerisch zu bearbeiten und
203 zu gestalten? [00:16:10-7](#)

204

205 A: (8) Das kommt ganz darauf an, welches Ziel ich mit dieser tänzerischen Gestaltung
206 habe. Also (.), wenn ich das erste Mal an eine thematische Geschichte ran gehe, grenze
207 ich das Thema sehr stark ein und wähle ein ganz konkretes Thema. (.) Also (.), das
208 allerkleinstmögliche, was mir einfällt. Wenn ich zum Beispiel vom Thema *Raum*
209 ausgehe: zum Beispiel eine gaanz konkrete Raumform oder eine ganz konkrete
210 Richtung oder eine Ebene (.). Und schränke das sehr ein. Wenn ich hingegen an ein (.),
211 also wenn ich thematisch auf eine bestimmte Aussage hin möchte (.), fange ich

212 andersrum an. Dann fange ich offen an. Gebe, wenn ich beim *Raum* bleibe, beim
213 Raumthema bleibe, zum Beispiel (.) das Thema Ebenen an, dann gibt es mehrere
214 Ebenen mit allen zusätzlichen Aspekten und:/ Genau .. schau dort auf das Material,
215 was kommt, von denen mit denen ich arbeite und greife mir dann im nächsten Schritt
216 Teilaspekte raus und arbeite daran weiter. (...) Die Themen (.), die (.) mich, (.) die (.) ich
217 (.) wähle (*gedehnt*), sind immer ab-, ja sind einfach wirklich abhängig... ja, das kann alles
218 sein. Das kann (..) das kann (.) ich weiß gar nicht, wie ich das eingrenzen soll. Das kann
219 etwas sein aus dem Tanzbereich wie Raum, Zeit, Dynamik etc. das kann aber auch sein
220 (.) ein Material, das kann sein eine musikalische Aufgabe (...), das kann sein eine
221 Emotion (.). Genau. Ich, ich ziele sozusagen vorher:/ Denke ich einfach nur wo ich hin
222 will und greife mir dann, greife zurück auf den Bereich (...). Ja. Zeit! Also wieviel Zeit
223 habe ich für das Bearbeiten eines Themas. Das spielt auch ne Rolle. Wie stark grenze
224 ich ein? Wie weit lasse ich offen? (...) Und (.) wenn ich in Stückerarbeit bin, dann ist es
225 auch oft ein Weg, ein Gegenpol, zu dem Thema zu schaffen, was ich eigentlich zeigen
226 möchte auf der Bühne. Also, ganz banal gesprochen, wenn es Liebe ist, gehe ich eben
227 in das Thema der Zwigigkeiten auf der anderen Seite thematisch rein. [00:18:43-6](#)

228

229 I: Hm, warum? [00:18:49-5](#)

230

231 A: Weil sich dann oft Material generiert,(..) wenn ich das wieder in Beziehung setze
232 choreographisch oder äh *theatral*.., wenn ich dort das Gegenteil zeige, wird das
233 Eigentliche stärker. Kommt stärker zum Vorschein. Also wenn ich, ganz konkret jetzt an
234 die letzte Produktion denke: wir wollten zeigen, dass jemand nicht mehr
235 beziehungsfähig ist. Und wir haben eine Szene gewählt, die voller Zärtlichkeit und Liebe
236 (.) ist und ham Be.. Berührungen geprobt, die (.) fast nur ein, fast ohne Kontakt
237 stattfinden. Und haben es dann in Verbindung gesetzt mit nem Fokus, der nicht mehr
238 aufeinander gerichtet ist. Sonder, einer ist zielgerichtet, der andere ist in die Ferne und
239 findet sich gar nicht mehr. Und durch diesen Gegensatz konnten wir am Ende aber
240 zeigen, wie gebrochen diese Beziehung eigentlich ist, weil kein Kontakt mehr da steht.
241 So vielleicht. So, hm, erklärt. [00:19:54-6](#)

242

243 I: Gut. Wenn ich das richtig verstanden habe, ähm, (.) den Gegensatz hinzunehmen, (.)
244 um (.) ihn als gestalterisches Mittel einzusetzen. Die andere Variante wäre ja den
245 Gegensatz hinzunehmen, um dem Tänzer, ähm, das eigentliche Thema im Körper
246 stärker zu verdeutlichen. [00:20:14-7](#)

247

248 A: Richtig! Däs wäre ja die pädagogische Variante, die natürlich auch immer total wichtig
249 ist. Das is .. [00:20:20-7](#)

250

251 I: ... Aber deine Aussage bezog sich auf Ersteres. [00:20:22-2](#)

252

- 253 A: Bezog sich auf Ersteres! [00:20:25-8](#)
- 254
- 255 I: Welche Aspekte spielen bei der Themenauswahl für dich eine Rolle? (.) Du hattest so
256 ein bisschen wahrscheinlich schon, ähm, versucht mit, in der vorherigen Frage
257 anzudeuten. [00:20:38-9](#)
- 258
- 259 A: Also welche Rahmenbedingungen oder ..? [00:20:42-1](#)
- 260
- 261 I: Nach welchen, nach welchen Aspekten wählst du Themen aus, wenn wir jetzt in
262 Richtung Kompositionserarbeitung denken. [00:20:56-6](#)
- 263
- 264 A: (...) Hmh (lachen), naja. Das ist wieder abhängig von dem:/ Das ist schwer zu
265 beantworten, weil es ein sehr weites Feld ist. Ich kann nur zusammen gefasst sagen, (.)
266 die Themen sind abhängig von dem, was am Ende sein soll, wenn ich (.) eine
267 tänzerische Komposition rein formell oder formal (*gedehnt*) zeigen möchte. Dann wähle
268 ich Themen (.), die in die Formalität (.) führen (*gedehnt*). Das heißt (.), (lachen) das ist
269 total schwer, (.) äh (...). Was macht Tanz formal? Räumliche Themen, zeitliche Themen -
270 also, wir kommen immer wieder zurück auf diese Grundthemen, ne. Auf dynamische
271 Themen, (.) Energieeinsatz (*gedehnt*), Zeit (.), soziale Begegnungen, sozial also
272 Menschen im Raum ,Menschen, andere Menschen. (.) Wenn ich hingegen auf etwas
273 Mehrschichtiges hinaus will oder auf (.) ein (.) etwas Szenisches, was nicht rein formal
274 ist, können sich die Themen natürlich auch (.) erweitern in Richtung Emotion (.), in
275 Richtung (..) Wort (*gedehnt*) (...) . Das is echt schwer. [00:22:31-2](#)
- 276
- 277 I: Wenn .. mich interessiert im Grunde der Ansatz, ähm, wenn du mit einem Thema eine
278 Geschichte, also, und die auch ne Handlung beinhaltet, erzählen möchtest. Wie wählst
279 du die Themen aus? [00:22:45-3](#)
- 280
- 281 A: Eine Geschichte! Zu einer Geschichte, nehmen wir mal an gehören Handelnde,
282 Darsteller, was auch immer (.), dort schaue ich mir an, wie (*gedehnt*) sollen diese
283 charakterisiert werden, welche Charakterisierung steht an (..)? Wenn wir das ganz
284 konkret machen: ich habe einen Charakter, den ich darstellen oder finden möchte mit
285 jemandem gemeinsam, dann stelle ich die Themen (.) zuerst, äh (..) ah (...) Du, soll ich
286 Dir was sagen?! Das ist immer anders! (Bd. lachen) Ähm also, das kommt ganz darauf
287 an, welcher Mensch mir da gegenüber steht. Also ich weiß, dass ich immer darauf
288 reagiere, was es für ein Mensch ist. Wenn der zum Beispiel sehr abstrakt is, beginn ich
289 mit ner abstrakten Aufgabe und taste mich immer weiter vor zu persönlichen Themen
290 aus seinem Erfahrungsschatz (.) und (*gedehnt*) wenn das en emotionaler Mensch is,
291 packe ich den eben eher, biete ich ihm emotionale kleine Studienthemen an und gehe
292 dann erst in die Bewegung und die Technik und in Muster und so was rein. [00:24:12-6](#)

293

294 I: Hm hm. [00:24:12-6](#)

295

296 A: Zum Beispiel. [00:24:17-3](#)

297

298 I: Hm. (6) Okay. (*leise*) Kannst du mir was, äh, zu dem Verhältnis zwischen Tanz und
299 Musik sagen? [00:24:26-5](#)

300

301 A: (..) Für mich? [00:24:26-5](#)

302

303 I: Für dich, für dich! Natürlich. Immer für dich! [00:24:31-8](#)

304

305 A: (.) Ja, das Eine ist das Andere! (Bd. lachen) Fertig!! [00:24:33-9](#)

306

307 I: Toll! (Bd. lachen) [00:24:37-4](#)

308

309 A: Brauchst du mehr? (lachend) [00:24:37-4](#)

310

311 I: Ja, gerne. Ne Erklärung jetz.. (lachend) [00:24:37-4](#)

312

313 A: Nja, also ähm (.). Ich gehe davon aus, dass (.) (lachen) jeder Tanz (.) äh, vielleicht
314 bebilderte Musik ist durch, da dieser rhythmisiert ist, dadurch dass er strukturiert ist,
315 dadurch dass er äh (.) Formen hat und Emotionsgehalt hat (..), genau. Und andersrum
316 (.) verstehe ich jeden Ton, jeden Klang, jede Zusammensetzung dessen auch als
317 Bewegung. Als akustische Bewegung in Raum und Zeit und die halt letztlich ja auch in
318 uns als Menschen wieder. Oder überhaupt überall. Und wir sind, wir gehen in Resonanz
319 dazu (??) Ich kann das Eine ohne das andere nicht denken. Wobei - nicht bei jedem
320 Tanz Musik hörbar sein muss und nicht bei jeder Musik Tanz sichtbar sein muss. Für
321 mich! (.) Und auf der anderen Seite ist es natürlich etwas wun.., also für mich persönlich,
322 ich liebe es mit (.) professioneller (..), hm das ist schwer zu sagen, gut gemachter
323 hochwertiger Musik, egal aus welchem Kulturkreis, egal aus welchem Genre, zu
324 arbeiten. Das ist für mich einfach (.) einfach reich. Und (.) der direkteste Weg für mich
325 und die direkteste Form, die ich bis jetzt gefunden habe, ist die partnerschaftliche

326 Zusammenarbeit mit einem Musiker, mit einem professionellen Musiker. (...) Der sich am
327 besten selbst bewegt. (...) Und ich als Tänzer zum Beispiel auch mich akustisch und
328 melodisch, musikalisch äußern kann. (...) Also ich bring das sehr eng beieina.. es ist sehr
329 beieinander. (12) [00:26:37-7](#)

330

331 I: Nach welchen Kriterien wählst du die Musik für deine tänzerische Gestaltung oder für ne
332 Komposition aus? [00:26:47-4](#)

333

334 A: Moment. Äh, zuerst das mit der.. [00:26:46-0](#)

335

336 I: .. Hm. [00:26:46-0](#)

337

338 A: .. tänzerischen Gestaltung. Das fasse ich kleiner als ne große
339 Komposition.? Ge..? [00:26:53-1](#)

340

341 I: Hm, hm. Genau. [00:26:58-8](#)

342

343 A: (schnalzen) Für tänzerische Gestaltung ist die Musik (...) selten eine orchestrale (.),
344 meist (...) (schnalzen) bei mir (*leise*), also immer ne Hochwertige. Hm, ich sage
345 hochwertig. Also auf jeden Fall eine Musik, die funk.. die gut funktioniert, die kein kein
346 keine flache, kein flachen:/ Wie soll ich n das erklärn? Also nicht das was im Radio läuft.
347 Ich habe dann zum Beispiel nur ein eine Instrumentierung dabei oder eine Stimme,
348 einen Gesang (lautvoll ausatmen), um das Eigentliche, was ich nämlich dann, was ich ja
349 suche, ja das Tänzerische nicht zu überlagern. Wenn ich hingegen an einer Komposition
350 arbeite, (...) kann das natürlich auch ein mehrstimmiges Werk sein oder eine
351 Komposition einer Band oder einer eines Ensemble, was live dabei ist, arbeite dort aber
352 trotzdem zunächst (.) mit den einzelnen Stimmen und mit der musikalischen Form. Wie
353 wie wähle ich Musik danach aus? Bei ner Komposition auch immer thematisch. Das
354 kann mit dem Thema zusammen gehen. Also wo sich Thema und Musik mit ähnlichen
355 Inhalten beschäftigen, aber am liebsten mit konträren. Also wo die Musik ene ganz
356 andere, vielleicht ne harte elektronische Sprache hat, und der Tanz oder die Bewegung,
357 die Komposition dahingegen etwas ganz Zartes und Fragiles ist. (...) Ich arbeite (.), auf
358 der Suche nach Gestaltung, also im kleinsten Feld, wo ich anfang, eigentlich am
359 liebsten eben mit Livemusik. Entweder ich mit den Mitteln, die mir zur Verfügung stehen
360 selbst, mit nem kleinen Instrumentarium, mit Percussion oder (gedehnt) (.) eben mit nem
361 Musiker. Der sofort in der Situation reagieren kann. (...) Das isses. Und wenn ich Musik
362 für Kompositionen wähle, dann beschäftige ich mich erst ganz lange damit, damit ich sie
363 so weit verstehe, dass ich sie auch in Stücken, zunächst als Tortenstücke, transportieren
364 und erklären und vermitteln kann. Bevor wir das große Ganze zusammensetzen, den
365 Kuchen. [00:29:28-4](#)

366

367 I: Hm. [00:29:28-4](#)

368

369 A: Es ist wirklich völlig völlig egal aus welchem Genre und welchem Kulturkreis. Da hab ich
370 bis jetzt wirklich alles benutzt. Auch Rock, wenn er gut ist. Auch Klassik. Auch tradierte
371 alte Stücken aus (.) fernen Ländern. (..) Auch eben Elektronik. Also da bin ich nich, ich
372 persönlich nicht eingeschränkt. [00:29:54-4](#)

373

374 I: Hm. [00:29:54-4](#)

375

376 A: Mich reizt das eher das ganze Feld zu verstehen und auch zu nutzen, wenn es der
377 Sache dienlich ist. Immer untergeordnet zu dem Hauptthema, wonach man sucht. Mit
378 allen Mitteln, mit Musik und Bewegung zusammen. [00:30:07-3](#)

379

380 I: Hm. (..) Ne, so hab ich`s jetzt auch grad verstanden. Dass, ähm, (4) [00:30:15-3](#)

381

382 A: Also, es kann natürlich sein wenn man, wenn ich kompositorisch arbeite und ich habe
383 mir als Thema gesetzt: ich möchte dieses Musikstück, diese Sinfonie, dieses Rondo (.) -
384 das ist mein Thema! Dann ist es natürlich dieses Stück Musik und alles sucht und
385 sortiert sich danach. Aber wenn ich nach einem anderen Thema (lachen, *gedehnt*)
386 suche oder ein Stück mache dazu.. [00:30:41-3](#)

387

388 I: Wenn das Thema vom Stück vorgegeben wird?. [00:30:41-3](#)

389

390 A: Genau. [00:30:43-3](#)

391

392 I: Hm, also von der Bewegung schon, dann.. [00:30:46-2](#)

393

394 A: Nicht mal das! Hm, also wenn ich ein Stück mache mit dem Thema (...) [00:30:56-5](#)

395

396 I: Grün. [00:30:56-5](#)

397

398 A: (lachen) Grün! Dann sortiere ich mir alle Bereiche, die ich da zusammenbringe, das
399 gehört für mich wirklich so weit wie möglich alles dazu. Also Musik, Bewegungssprache,
400 Licht, Material, Raum (..) alles, was eim alles, was man benutzen kann, um sich zu
401 veräußern, sortiere ich dann dem Thema *Grün* unter. Gleichberechtigt. (..) Also auch in
402 größeren Kontexten Musik und alle anderen Sachen gleichberechtigt. Es sei denn, ich
403 wähle als Kompositionsaufgabe eben ein Musikstück. Dann ist (unv.) der erste Punkt.
404 [00:31:31-7](#)

405

406 I: Hm. (...) [00:31:33-9](#)

407

408 A: So weit ist das verständlich? [00:31:33-9](#)

409

410 I: Hm. Absolut! Ich (.) find s n interessanter (*gedehnt*) (..) Ansatz (*schnell*)! (..) Also grad
411 die Gleichberechtigung. [00:31:48-1](#)

412

413 A: Hm. Also, es kann auch jeder dieser Teilbereiche kann natürlich auch sozusagen der
414 Hut sein, unter dem sich alles vereint. Wenn s das aber nicht is, wenn s ein Außenthema
415 ist, was ich schaffen möchte, dann ist alles gleichberechtigt, ja. [00:31:59-7](#)

416

417 I: Und ob es der Hut wird, entwickelt sich für dich dann in der gestalterischen Arbeit?
418 [00:32:02-7](#)

419

420 A: Nee! Das leg ich vorher fest. [00:32:04-5](#)

421

422 I: Ah okay. [00:32:04-5](#)

423

424 A: Weil sonst ist die Gefahr der Verzettelung sehr groß und (..) es sei denn ich habe sehr
425 viel (*gedehnt*), unangemessen viel (lachen) Zeit und keine Nöte oder kein kein kein
426 Wunsch, das zu einem, ist vielleicht so was wie ein Lebenswerk, dann kann ich mir
427 vorstellen, sich das persönlich zu entwickeln zu lassen, was es nun wird wonach ich
428 mich richte. Aber ansonsten, äh, ist es für mich total verwirrend, weil dann jederzeit alles
429 möglich ist. Ich suche mir lieber selbst ne Form (*gedehnt*) der Begrenzung, mit der ich
430 arbeiten kann. Also in meinem Kopf ist immer alles möglich. (lachen) Deshalb grenze ich
431 mich da ab. (lachen) [00:32:44-0](#)

432

433 I: Sehr gut. (Bd. lachen) (...) Fällt dir sonst noch was dazu ein? Also zu diesem
434 Schwerpunkt Tanz und Musik. Wie stehen die zueinander? Partnerschaftlichkeit? (5)
435 [00:33:00-1](#)

436

437 A: Ja. also ich hab das zu Beginn schon gesagt. Das sind absolut, aber eben neben allen
438 anderen was es gibt, gleichberechtigt. Tradiert natürlich sehe ich das noch anders.
439 (unv.) in vielen Kulturkreisen sind äh (..) gibts da unterschiedliche Gewichtungen, ja?.
440 Das kann man ja überall nachlesen, aber (.) für mich persönlich ist das gleichlevelig.
441 Und auch immer auf dem gleichen Level auf unterschiedlichem Niveau,
442 Entwicklungsniveau oder (.) so (leise).Also ich würde da als Beispiel für mich eine große
443 Sinfonie nie mit Kindern verarbeiten. Selten jetzt. Weiß ich nicht. Kann ich mir im
444 Moment erstmal nicht vorstellen. Sondern ich würde eher n reduziertes musikalisches
445 Werk nehmen oder es so geschickt (.) ja weiß ich nicht. Is vielleicht auch Quatsch. Muss
446 ich nochmal nachdenken über den Satz. (Bd. lachen) [00:33:56-5](#)

447

448 I: Kannst auch jetzt drüber nachdenken. Pausen sind erlaubt. [00:33:58-5](#)

449

450 A: Pausen sind erlaubt? [00:33:58-5](#)

451

452 I: Auf jeden Fall! (7) Is noch genug Zeit. (leise) [00:34:07-0](#)

453

454 A: Äh äh, du ich ich muss da och mal länger drüber nachdenken. [00:34:09-9](#)

455

456 I: Ja ja, das is sehr gut. [00:34:09-9](#)

457

458 A: Ich überlege grade.. [00:34:12-7](#)

459

460 I: .. Da kann ich mal ne Runde Kaffee trinken. (Bd. lachen) [00:34:12-7](#)

461

462 A: (4) Großes sinfonisches Werk. (leise und nachdenklich) Ne, das ist eigentlich Quatsch.
463 (schnell und entschlossen) Das kann man auch machen! (..) Würde ich auch machen.
464 Nur dann isses n anderer (.), für mich n anderer Vorbereitungsaufwand. Dann bin ich

465 diejenige, die es strukturell vorfertigt (.) und dann in kleinen verarbeitbaren Häppchen
466 den Kindern passend serviert oder mit ihnen arbeitet, anbietet. Da ich aber tendenziell
467 eigentlich mit den Darstellern arbeite, also das heißt (.) das Material auch aus ihnen
468 heraus kommen, entwickeln lasse und mit ihnen weiter entwickle, ja ist das jetzt nicht
469 mein erster Weg. Aber es ist möglich. da muss ich mich revidieren. [00:35:02-9](#)

470

471 I: Hm. (*leise*) [00:35:02-9](#)

472

473 A: Genau. (...) [00:35:06-5](#)

474

475 I: Es gibt den Spruch: Weniger ist mehr! Bezogen auf die tänzerische Gestaltungsarbeit,
476 ähm, kannst du mir etwas zu deinem Umgang mit Beschränkung sagen? Du hast es im
477 Eingang schon.. [00:35:19-3](#)

478

479 A: .. Ich liebe Beschränkung! [00:35:19-8](#)

480

481 I: Ja. [00:35:19-8](#)

482

483 A: Ich liebe Beschränkung bis aufs Äußerste. [00:35:23-4](#)

484

485 I: (unv., vermutlich Bestätigung der Aussage von B) (Bd. lachen)
486 [00:35:32-3](#)

487

488 A: Ähm (...) [00:35:32-3](#)

489

490 I: Vielleicht auch was du drunter verstehst oder auch hinsichtlich ner Arbeitsqualität. Also
491 alles .. Beschränkung im Rahmen der tänzerischen Gestaltungsarbeit. Das is n Begriff,
492 den man auch in der Fachliteratur auch öfters mal findet, ne. [00:35:45-3](#)

493

494 A: (..) Okay. (.) Beschränkung bringt für mich da sehr viel Klarheit. (..) Klarheit indem was
495 am Ende herauskommt, was wahrnehmbar wird, wenn man etwas auf die Bühne stellt.
496 Und das, wenn etwas sehr klar ist, bringt es für mich wiederum die Chance, dass es in

497 alle möglichen Richtungen interpretiert und aufgenommen werden kann, vom
498 Rezipienten. (.) Das heißt, ich strebe schon in meinen Möglichkeiten, und das entwickelt
499 sich auch, hoffe ich oder glaube ich, in der Zeit in der man damit arbeitet, strebe ich
500 danach (.) Begrenzung (.) geschickt und und gut und professionell zu nutzen, um
501 Klarheit zu erzielen. Klarheit im Bewegungsausdruck, in der Bewegungsform, in der .. in
502 choreographischen Strukturen, in musikalischen (.) Benutzungsstrukturen. In allem:
503 Weniger ist mehr. (*gedehnt*) Auch in, selbst in der Pädagogik sehr sehr stark. Also sehr
504 kleine (.) winzige Themen und Aufgaben, die von ganz vielen Seiten dort beleuchtet
505 oder als Aufgabe durch unterschiedlichste Türchen gestellt werden, die aber immer
506 dasselbe Thema (.) der Entwicklung zum Ziel haben. In der Pädagogik. (leise) (5)
507 Weniger ist mehr.(leise) Geh ich voll da cour. (Bd. lachen) Is nicht immer leicht. (...)
508 Finde ich. [00:37:24-2](#)

509

510 I: Warum? [00:37:28-9](#)

511

512 A: (...) Naja. Wenn man wenn man sehr viele Möglichkeiten kennt und weiß oder es eben
513 sieht, welche Bandbreite da insgesamt bei einem Thema oder einer Aufgabenstellung
514 oder einer choreographischen Herangehensweise möglich ist, isses halt immer eine
515 Entscheidung. (..) Also nicht den ganzen Kuchen zu wählen, sondern eben vielleicht nur
516 ein eine Zutat zum Teig. Das ist zunächst schwer, diese Entscheidung zu treffen: Was ist
517 denn mein weniger? [00:37:59-3](#)

518

519 I: Hm. (leise) [00:37:59-3](#)

520

521 A: Welches dieser Weniger bringt (.) mich denn zu dem Ziel, wo ich hin möchte. Was zu
522 dem was ich ausdrücken, sagen möchte. (..) Und gehe ich das Risiko ein, dass ich
523 vielleicht auch das Falsche gewählt habe? Und kann ich dann damit umgehen? Mit
524 diesem Weniger, was ich nun gewählt habe. (lachend) Äh (.) und wenn ich das Falsche
525 gewählt habe, muss ich mir darüber klar sein, kanns ja sogar der richtigste Weg sein,
526 das machts mir nur erstmal schwierig. Es bringt mich dazu, äh, noch einmal zu gucken,
527 wie (*gedehnt*) (..) neue Wege zu gehen und mein schwieriges Weniger zu bedienen,
528 sozusagen. (lachen) Weiß nicht, ob man das verstehen kann, [00:38:38-8](#)

529

530 I: Hm hm [00:38:38-8](#)

531

532 A: (..) Aber das finde ich (..) deshalb ist es schwer die Entscheidung zu treffen. Aus dem
533 großen Ganzen die Reduzierung und die Richtung (.) es wird ja immer kleiner, also
534 wenn ich den Kuchen habe: vom Tortenstück zum Belag, zur Zutat des Belages und
535 zum Rohstoff des Belages. (..) Das konseq.. die Konsequenz dabei zu behalten (.), sich
536 in der Entwicklung immer wieder vor Augen zu führen. Das finde ich schwierig. Aber

537 auch schön. Es ist ne Aufgabe, die man nur nicht aus dem Blick verlieren kann. Ich
538 (unv.) (lachen) [00:39:19-2](#)

539

540 I: Kannst du das an einem Beispiel noch konkretisieren? Also grade, ähm, du hattest jetzt
541 sehr oft mit der Klarheit gesprochen. Beschränkung im Sinne von Klarheit. Dass die
542 Dinge in der Aussage klar werden. Du hattest in dem vorherigen Fragenkomplex ja auch
543 ge.. äh schon benannt, die verschiedenen Bereiche, die für dich auch parallel neben
544 einander agieren. Ähm. da bezieht sich die Klarheit ja (..) oder Beschränkung im Sinne
545 (*gedehnt*) einer Klarheit sowohl auf, ähm, Beschränkung bei der tänzerischen
546 Bewegung, bei der Musik, Licht, Requisite. (.) Da vielleicht so kurz ein Beispiel, einfach
547 als um das noch .. [00:40:00-4](#)

548

549 A: .. zu illustrieren.
550 [00:40:00-4](#)

551

552 I: Ja ja. Genau. [00:40:03-3](#)

553

554 A: (..) Okay. Dann nehm ich dieses Bild, was ich vorhin schon mal benutzt hab. Diese
555 kleine Szene aus der letzten Produktion von diesem Tanztheater XXX. Also
556 Amateurtanztheater mit Schauspielern und Amateurtänzern. Zu dieser Szene sind wir
557 ran gegangen als Gruppenszene (..), haben dann die Gruppe entfernt. Hatten also nur
558 noch ein Paar übrig. Hatten die da.. dieses Paar in einer Bewegungssequenz. Haben
559 aus der Bewegungssequenz eine einzige Bewegung, und zwar das Heben einer Hand
560 und (.), nein zwei Bewegungen, und das Drehen eines Kopfes benutzt. Rausgefiltert.
561 Und (.) diese Bewegungen dafür vervielfacht und in neue.. anderen Qualitäten immer
562 wiederholt, gezeigt. (.) Wir hatten diese Szene ursprünglich, jetzt muss ich mich
563 erinnern, mit einem Raumweg, (.) der aus verschiedenen Teilen von Wegen
564 zusammengesetzt war. Dort ham wir nur den Weg nur beschränkt auf ein
565 Vorwärtsgen (.) Wir ham die Beiden hatten oder die Gruppe hatte zu Beginn auch
566 noch Text gehabt. Zwar en Nonsenstext. Den Text ham wir weg genommen und sind
567 wirklich gelandet bei (..), ich glaube es waren sechs Schritte vorwärts - stehenbleiben -
568 eine Hand heben - ein Kopf wendet sich - Blickkontakt. (.) Und das hat uns dahin
569 geführt, dass es ganz sensibel aber klar war, dass die Beiden eigentlich keinen Kontakt
570 mehr haben, weil der eigentliche Blickkontakt nicht stattfindet. Musik ham wir in dem
571 Moment ausgeschalten. Gar keine genommen. Wo wir natürlich bei der
572 Herangehensweise, bei der Improvisation dazu auch noch eine laufen hatten. Und
573 (*gedehnt*) .. gut, das Lichtkonzept ist davon unabhängig. Weil das (.) gesondert
574 entwickelt wurde. [00:42:02-1](#)

575

576 I: Hm. [00:42:02-1](#)

577

578 A: Die verschied.. drei also war jetzt Raum, Musik, Bewegung.. [00:42:07-9](#)

579

580 I: .. Bewegung, Stimme? [00:42:08-3](#)

581

582 A: Stimme raus. Genau. (.) Das war Reduzierung. (*nachdenklich, leise*) Also die Stimme
583 war vielleicht wieder zu finden in nem atmen, wenn man Stimme jetzt so und Atem
584 zusammen nimmt. Aber .. Atem könnte ja genauso unter Bewegung zählen. [00:42:24-](#)

585

586 I: Hm hm. [00:42:24-3](#)

587

588 A: Oder alles zusammen. Genau. Das als Beispiel vielleicht. [00:42:29-1](#)

589

590 I: Hm. Ne, das ist klar. (.) S is im Grunde dieses, (..) wenn ich s richtig verstanden hab,
591 das Feld erst recht weit is (.) und dann zunehmend (.) beschränkt (*gedehnt*) wird im
592 Sinne einer klaren Aussage. (.) Gesamtaussage. [00:42:43-5](#)

593

594 A: Genau. [00:42:43-5](#)

595

596 I: Also wo dann auch beschränkt wird ja in allen Bereichen, die du grad benannt hast. Ne?
597 Musik weg .. [00:42:49-3](#)

598

599 A: Richtig. Also auf diesem Weg (.) zum kompositorischen .. beim kompositorischen
600 Prozess. Jetzt nicht der Weg zum Beispiel bei der Aufgabenstellung für die Improvisation
601 dazu. Das war zum Beispiel auch schon, das war sehr beschränkt, es gab also nur
602 gerade Raumwege und es gab eben diese zwei oder drei Nonsens. Ähm
603 Wortgeschichten (*gedehnt*) und es gab, wenn ich mich recht erinnere einen (..) ein eine
604 Armbewegung dazu. Der Fokus war nicht festgelegt. (..) Genau. Es gab ein eine Musik
605 dazu, die ganz metrisch einen Beat durchlaufen (lachen) hatte und (.) selbst das war
606 eben alles noch zu viel und das wurde von der Aufgabenstellung heraus weiter zur
607 choreographischen Entwicklung eben immer noch weniger. Genau. (6) [00:43:42-9](#)

608

609 I: Ich hätt mir noch eine (.) Nachfrage (*gedehnt*) notiert. Ich stell sie jetzt mal. Vielleicht ist
610 sie aber auch überflüssig. Was bedeutet Ehrlichkeit? Also noch zu diesem Komplex
611 Beschränkung. Was bedeutet Ehrlichkeit in der kompositorischen Arbeit? [00:44:08-3](#)

612

613 A: (9) Ähm Ehrlichkeit?. Hm, (.) könnte ich jetzt so sagen fast für mich dem fast für mich
614 mehrere (...) Arbeits- (.) weisen (..) auf dem Weg einer Komposition zusammen. Also, all
615 die Sachen, die wir jetzt schon (.) besprochen haben halt. Reduzierung, die Klarheit, die
616 Zielgerichtetheit (...) ähm, das Rausnehmen von persönlichen, subjektiven (...) pf (.)
617 oder soweit einem das möglich ist. Man entsch.. ich entscheide immer subjektiv, aber (.)
618 größtmögliche Objektivität. (4) Ehrlichkeit?! (...) Als Ziel! (Bd. lachen) Ehrlichkeit als
619 Ziel.(5) Mit den Dingen (.) ebenso verantwortungsvoll (.) und richtig umzugehen wie (.)
620 ei.. einem es möglich scheint und (...) äü.. äußere (...) vermeintliche äußere
621 Erwartungen und sonstige äh (.) Rahmen (.), die gesteckt sind (..), fffi.. vielleicht sogar
622 dem eigentlichen Ziel einer Komposition unter zu ordnen. (4) Ehrlichkeit! (schnalzen)
623 Großes Thema! (*gehobene Stimme*) [00:45:53-4](#)

624

625 I: Hm. (4) Du hattest jetzt grade noch mit benannt ähm (leise) (..), du musst mir jetzt mal
626 helfen: Verantwortung und..? [00:46:00-9](#)

627

628 A: (..) Das weiß ich jetzt .. [00:46:03-5](#)

629

630 I: .. und ein zweites .. [00:46:01-8](#)

631

632 A: (unv. + lachen) [00:46:05-7](#)

633

634 I: (unv. + lachen) Zurückspulen! (Bd. lachen) Verantwortung! Genau. Im Sinne einer
635 kompositorischen Arbeit. Was ist das? Wie ist das zu verstehen? Wo fängt das an? Wo
636 hört das auf? (.) Für wen oder für was die Verantwortung? [00:46:24-6](#)

637

638 A: (4) Die Verantwortung, dass man (.) ich kann nur für mich sprechen, das hat für jeden
639 auch ne unterschiedliche Grenze, ja?. Also das ich mich ausreichend, für mich
640 ausreichend (..) mit dem Ziel oder dem Thema, wo ich hin möchte, befasst habe. Dass
641 ich (.) ähm (...) och, das ist so vielfältig.. dass ich mich mit den Menschen beschäftigt
642 habe, mit denen ich das zusammen tun möchte, dass ich ihre Arbeit ernst nehme, dass
643 ich meine eigene Arbeit ernst nehme (.), dass ich alle Komponenten, die da für mich
644 zusammen laufen, ob s nun Musik, Licht etc. sei (.) äh (.) entsprechend ihrer eigenen
645 Einzigartigkeit behandle und sie in ihrer Zusammensetzung würdig dem Ziel
646 zusprechend zusammen bringen kann. (gedehnt) (5) Verantwortung (8) hm,
647 Verantwortung meiner Ehrlichkeit, mir selber gegenüber, wenn ich derjenige bin, der das
648 Ganze führt oder motiviert sozusagen (.), Irrwege zu ak.. anzuerkennen, Fehler
649 anzuerkennen, etwas (.) anders zu machen, andere äußere Sichtweisen hereinzulassen
650 oder(..), völlig, wenn s fertig ist völlig andere Sichtweisen (laut) oder Interpretationen

651 zuzulassen und zu sagen: ‚Das ist die Verantwortung, die ich vorher hatte. Etwas zu
652 schaffen, was wiederum vielfältig sich aufsplitten kann von denjenigen, die es
653 rezipieren.‘ (.) Verantwortung (.) ja einfach allen Dingen gegenüber! Ich glaub es is
654 immer dieses ganzheitliche Ding (unverständlich) bei mir da immer, führt immer wieder
655 zusammen. Also (..) einfach achtsam und äh (..) achtsam durch die Welt zu gehen, in
656 der man da grade sich befindet und arbeitet und mit den Menschen und den Dingen
657 umzugehen. Gründlich zu sein (..) und ehrlich zu sein. Das passt gut: Verantwortung
658 und Ehrlichkeit zusammen in diesem Schaffensprozess. (4) [00:48:54-9](#)

659

660 I: Hm hm. Wieviel Verantwortung muss ich in der gestalterischen Arbeit für das Publikum
661 übernehmen? Is mein letzter Fragenkomplex. [00:49:03-2](#)

662

663 A: Wieviel Verantwortung für das Publikum? [00:49:06-5](#)

664

665 I: In der gestalterischen Arbeit. Oder währenddessen. Verantwortung Publikum hieße
666 natürlich rückgekoppelt auf die gestalterische Arbeit. [00:49:21-6](#)

667

668 A: (...) Das is ne Entscheidungsfrage vorher. Also, diese Entscheidung treffe ich, wenn ich
669 äh gestalterische Arbeit mache (.) vorher (*gedehnt*). Also (.) übernehme ich zum
670 Beispiel, wenn ich eine Veranstaltung für kleine Kinder mache, übernehme ich die
671 Verantwortung, dass es auch für diese Kinder rezipierbar (*gedehnt*) wird mit allen
672 Möglichkeiten. Kann ich mich entscheiden, ob ich diese Verantwortung übernehme oder
673 nicht. (5) [00:49:52-8](#)

674

675 I: Also mehr um die Verantwortung fürs Publikum. Darum geht s jetzt. genau. [00:49:59-3](#)

676

677 A: Genau. Also dass dieses Publikum (5) zumindest ne Chance, also wenn ich jetzt bei den
678 Kindern bleibe, dass die Kinder zum Beispiel eine Chance haben, bestimmte Grundzüge
679 der ganzen Sache zu erfassen. Ansonsten verwahre ich mich gegen
680 Verantwortungsübernahme fürs Publikum. Also ich persönlich, wenn es jetzt keine
681 Kinder sind, wo ich da anders handle und anders entscheide äh (4) ja, gestehe dem
682 Rezipienten seine eigene Entscheidung zu jederzeit etwas aufzunehmen oder sich
683 dagegen zu entscheiden, den Raum zu verlassen, so.. . Also da .. so seh ich das. (4)
684 Also meine f.. ich weiß nicht .. das kann man so vielfältig sehen, aber is alles (..). Ich
685 sehe Verantwortung für das Publikum eben nicht darin, dass es äh nun genau meine
686 Sichtweise oder unsere Sichtweise dessen, was wir da gestaltet und kreiert haben,
687 versteht oder dass es überhaupt etwas versteht. (..) Vielleicht ist es wünschenswert,
688 also ich wünsche mir das manchmal oder wir wünschen uns das manchmal, dass
689 bestimmte Bilder oder Stimmungen transportiert werden oder dass Diskussionen
690 entstehen, dass Nachfragen entstehen. Aber ich würde es ablehnen als der, der das

691 mitschafft, Verantwortung für den Geist des Publikums oder die Rezipierfähigkeit zum
692 Beispiel zu übernehmen. Oder die Resonanz, die eine solche Arbeit manchmal in einem
693 Zuschauer auslöst, diese Entscheidungskompetenz lasse ich bei dem anderen
694 Menschen. (6) [00:51:55-3](#)

695

696 I: Muss ähm für dich die Komposition dem Publikum immer etwas mitteilen? War versteckt
697 jetzt schon in der ersten Frage, aber jetzt nochmal als solche. [00:52:06-5](#)

698

699 A: Ähm, also da gibt s auch kein Muss. manchmal, also zum Beispiel bei Performances (3)
700 ist die Frage, was mitteilen heißt. Also wenn irgendeine Form der Wahrnehmung bedient
701 werden kann, ist das natürlich für mich wunderbar und toll. Wenn s mehrere Formen
702 beim Zuschauer anspricht, wenn der irgendwie auf mehreren Ebenen was mitnehmen
703 kann, ist das besser. Und auf möglichst vielen ist es ganz gut. Und mit dem Wissen, was
704 wir haben, (.) arbeiten wir ja auch. Also, ich denke, das ist der erste Gedanke, warum
705 man überhaupt Komp- oder ich überhaupt kompositorisch arbeite. um schon irgend ne
706 Form, irgend ne Sicht , irgend ne Emotion, irgend n Gedankenfitzel, irgend ne Frage (...)
707 mitzuteilen. Aber ist kein Muss. Also wie gesagt (..) es ist für mich auch total okay, wenn
708 jemand rausgeht und sich wundert. Oder sagt: Prrr! Ja also für mich ist das klar, dass
709 ganz viele Menschen unterschiedlich sind und dass ich auch nur einen Kanal bediene,
710 eine Sichtweise, sehr subjektiv einfach. Wir sind alle subjektiv und ich kann nicht
711 erwarten, dass möglichst alle oder viele etwas verstehen. (..) genau. Also ich persönlich
712 würde mich im Moment ungern dem Hingeben, dass ich jetzt breite Massen für etwas
713 gewinne. Erstmal. Hm, das passiert manchmal. dann hat man Glück oder habe ich
714 Glück. Aber ich lege es jetzt erstmal nich darauf an. Vielleicht so?. (leise) [00:53:53-7](#)

715

716 I: Hm. (leise) (6) Mh, du hast gerade von verschiedenen Ebenen, Wahrnehmungsebenen
717 gesprochen, die man bedienen kann. Kannste das mal noch so n bisschen:/ [00:54:03-](#)

718

719 A: Hm. Was ich darunter verstehe? Also zum Beispiel (..) kognitiv, also wenn ich kann
720 jemanden kognitiv ansprechen. Der kann seine eigenen Erfahrungen dazu in Beziehung
721 setzen. der kann sich philosophische Gedanken beispielsweise dazu machen. Der kann
722 sich politische Gedanken dazu machen. Ich kann ihn emotional ansprechen. Also er
723 kann ein Gefühl empfinden oder in emotionalen Zustand gelangen, wenn er etwas
724 rezipiert. (.) Ja ich glaub das sind die Hauptdinge: Kognition und Emotion. Also das
725 verstehe ich darunter. Die verschiedenen oder zwei großen verschiedenen .. ne oder
726 gibt s da noch eine? (leise) [00:54:49-8](#)

727

728 I: (...) Hm, ich wüsste jetzt nicht wo man oder mein das Gehör ist wieder, also ne
729 Wahrnehmungsebene. Aber die ist natürlich ans Gefühl gekoppelt. [00:54:56-1](#)

730

731 A: Ja?. (leise) Also natürlich ist die ja also was ich höre, was ich seh, was ich rieche, was
732 ich tasten kann. Genau dies ist eigentlich ja mit Beidem gekoppelt. Mit Kognition und
733 Emotion. Das ist für mich darunter. Aber die beiden Oberen sind für mich Kognition und
734 Emotion. (...) Das meine ich damit. [00:55:18-6](#)

735

736 I: Hm. [00:55:18-6](#)

737

738 A: Hm. (5) Dazu, warte ich kann dazu vielleicht noch sagen, dass das auch sehr
739 unterschiedlich ist bei den Sachen, die ich mache. Was vorher auch ne Entscheidung
740 ist, ob ich Bilder oder Szenen oder Situationen schaffe, die vielschichtig ansprechen
741 könnten. Die also emotional wie kognitiv ansprechen könnten (*akzentuiert*). da
742 entscheid ich mich auch unterschiedlich, oder eins oder gar nicht unbedingt eins. ja,
743 relativ weit. ich bin da nich so .. ich entscheide mich jedes Mal für jede Sache neu, frei,
744 offen. So gut ich das kann. (...) Und mir trotzdem darüber bewusst, dass ich als einzelner
745 Mensch oder, was weiß ich, einzelner Tanzschaffender oder künstlerisch, vielleicht
746 künstlerisch tätiger Mensch alles auch subjektiv sehe, färbe, empfinde, ausrichte, führe,
747 leite. darüber bin ich mir total bewusst. (10) [00:56:36-1](#)

748

749 I: Ich hätte jetzt noch, ich schau nochmal kurz, mir so ein paar Sachen notiert. Ähm, ganz
750 am Anfang hattest du ja zu deinem beruflichen Werdegang so n bisschen was erzählt
751 und da kam mir so die Frage, hm du hast s vielleicht n bisschen schon beantwortet oder
752 mit benannt: Warum du dich, obwohl du ja so eine lange tänzerische Ausbildung als
753 Kind durchlaufen hast, warum du dich da nicht für ne Tanzausbildung, sondern für ne
754 Pädagogikausbildung entschieden hast. Also warum du nicht den Weg gewählt hast,
755 Berufstänzer zu werden. Sondern Berufstanzpädagoge. (lacht) [00:57:34-1](#)

756

757 A: (...) Weil, das kann ich relativ schnell beantworten. Weil ich ähm Menschen total liebe.
758 Ich liebe es einfach, das ist die pädagogische Seite, die Möglichkeit zu eröffnen oder
759 eine Möglichkeit zu eröffnen, Menschen ein Stück zu begleiten in ihrer Entwicklung. Egal
760 wer die sind, wo die herkommen, wie alt die sind, was die mitbringen, was die nicht
761 mitbringen. Und auf der anderen Seite fröne ich natürlich selbst dem Erlebnis zu tanzen.
762 das ist total klar. Und das brachte es beides zusammen. Und später, als ich das Studium
763 fast absolviert hatte, ist das wirklich auch immer wieder Frage geworden: Inwieweit ist
764 es für dich eben wichtig, selbst Tänzer zu sein? Ja. und das ist auch, ich denke das wird
765 für mich auch immer wieder präsent sein diese Frage. Und es ist ne
766 Definitionsgeschichte, wie ich damit umgehe. Aber ich wusste das damals schon, dass
767 ich total gerne mit Menschen bin. Das lässt sich so zusammenfassen. (*leise*) Und rein
768 sachlich gibt s da sicherlich auch n großen Aspekt. Ich war einfach schon, als ich die
769 Berufslaufbahn sozusagen professionell begann, 18 und das ist, so wie ich das
770 verstanden habe, für mich zu spät rein biologisch, biomechanisch, von der Entwicklung
771 her zu spät gewesen. Und zu nem früheren Zeitpunkt war ich persönlich nicht so weit,
772 mich für ne Tänzerlaufbahn zu entscheiden. Also mit 11 oder 12 Jahren. das war ich
773 einfach nicht, da war ich noch ganz woanders gedanklich und das ist so geworden. Und
774 ich hätte es sicherlich auch gekonnt, es irgendwo anders noch zu versuchen als Tänzer

775 oder auch in der Palucca Schule. Aber das stand für mich nicht mehr zur Debatte. Weil
776 für mich klar war, wenn Tänzer dann richtig! (lachen) das heißt also mehr Ausbildung als
777 drei vier Jahre. (..) Und dann auch nur Tänzer für professionelle große Companys.
778 Sozusagen. Das war damals, als ich in dem Alter war, meine Sichtweise. Die sich heute
779 vielleicht auch verändert hat. Wo ich heute auch andere Möglichkeiten sehe trotzdem
780 tänzerisch aktiv zu sein. Und das ist für mich ganz friedlich. Ich bin da ganz okay damit.
781 (.) [01:00:14-1](#)

782

783 I: Tänzer - richtig, machst du fest an der entsprechenden körperlichen Ausbildung -
784 tanztechnischen? [01:00:20-2](#)

785

786 A: Jetzt nicht. Aber zu dem Zeitpunkt, wo für mich persönlich die Entscheidung
787 angestanden hätte oder angestanden hat, war das so. Ja. Genau. [01:00:29-9](#)

788

789 I: Okay. (leise) [01:00:29-9](#)

790

791 A: Parallel mit ner geistigen Entwicklung natürlich. [01:00:37-9](#)

792

793 I: Hm. (..) Noch eine Verständnisfrage. Auch zu diesem ersten biographischen
794 Eingangsteil. Du hattest deinen Werdegang kurz benannt. da ist unter anderem das
795 Studium an der Palucca Schule, also das Studium der Tanzpädagogik, benannt. Mh,
796 und hast an ner späteren Stelle dann nochmal von einem zweiten Eignungstest erzählt.
797 Kannst da nochmal kurz was dazu sagen. [01:01:04-8](#)

798

799 A: Ne, nich ein zweiter Eignungstest. Aber für die Tanzpädagogik hat man ja erst den
800 Eignungstest und dann die Aufnahmeprüfung. [01:01:10-2](#)

801

802 I: Hm. A okay. Also du hast dich sprich da einmal beworben. [01:01:11-5](#)

803

804 A: Ich hab mich wirklich nur einmal beworben ... [01:01:15-1](#)

805

806 I: ... einmal und gleich geschafft. [01:01:17-4](#)

807

808 A: Genau. [01:01:17-4](#)

809

810 I: Gleich geschafft. [01:01:17-4](#)

811

812 A: Nee, ich wär fast nicht genommen worden. (Bd. lachen) [01:01:20-9](#)

813

814 I: Warum? Das interessiert mich jetzt schon. (lachend) (Bd. lachen) [01:01:24-7](#)

815

816 A: Körperliche Voraussetzungen. [01:01:26-0](#)

817

818 I: Nee! [01:01:26-0](#)

819

820 A: Ja doch. [01:01:27-0](#)

821

822 I: Das glaub ich nicht. [01:01:27-0](#)

823

824 A: Aber ich mein, das hat ja auch immer damit zu tun, wer diese Eignungsprüfung mit
825 welchen Kriterien durchführt ... [01:01:36-0](#)

826

827 I: Du bist mit deinen x-Beinen nicht durchgekommen. (lachend) [01:01:37-8](#)

828

829 A: Ich hab keine x-Beine, aber n mörderliches Hohlkreuz, Frau Meyer. (lachend) Oder hatte
830 ich damals, ja?. Ja, da gibt s, also keine Ahnung, ich weiß es um Gotteswillen nicht,
831 wenn ich woanders gewesen wäre, eben schon da an ner zeitgenössischen Schule zum
832 Beispiel, ob s dann möglich gewesen wäre, passiert wäre. So warn die, die Dinge. Und
833 dann ging das noch vielen anderen so bei dieser letzten Aufn.. also alle pädagogischen
834 Sachen waren super, eben nur dieses klassssische (.) Ballett (*Tonfall gekünstelt*). Genau.
835 (schnalzen) Genau. [01:02:22-0](#)

836

837 I: Das hast du jetzt mit so m Untertitel gesagt oder mit so ner sprachlichen Färbung. Da

838 lass ich dich jetzt nicht los. (lachend) (Bd. lachen) Da musst du dich jetzt noch äußern.
839 Also die Richtung, deine Richtung hast du ja schon benannt: Tanztheater, moderner
840 oder zeitgenössischer Bereich. Ähm, wobei du auch erzählt hattest, dass du in deiner
841 Ausbildung im Tanzensemble als Kind beides hattest. [01:02:48-3](#)

842

843 A: Beides. Ja. [01:02:48-3](#)

844

845 I: Aber dem Klassischen nicht so viel abgewinnen konntest. Oder? [01:02:54-7](#)

846

847 A: (...) Das ist jetzt schwierig. Also (*lang gedehnt*), wenn ich den Tanz als Ganzes
848 betrachte, ist ähm der klassische Tanz durch seine tradierte Art und Weise, durch sein
849 lang gewachsenes Wissen darum, n Spezialistenfach. Das, denk ich, auch von guten
850 Spezialisten unterrichtet werden sollte. Und wenn dem nicht so ist, kann da sehr viel
851 auch schief gehen. Sicherlich auch in anderen Spezialgebieten des Tanzes. (holt tief
852 Luft) Und (*lang gedehnt*), da sind meine eigenen Erfahrungen eben leider zunächst so
853 gewesen, dass ich , für mein Verständnis, an ungeeignete Pädagogen geraten bin. Was
854 ich aber, Gott sei Dank, später revidieren konnte, indem ich Menschen begegnen
855 konnte, die das Ganze erklärbar gemacht haben, die das biomechanisch aufgearbeitet
856 hatten und ich liebe das für mein Leben. Keine Frage, jetzt sozusagen. Aber dort zu
857 diesem Zeitpunkt dieser Aufnahmeprüfung war das eben noch anders. Deshalb mein
858 Unterton. Weil die Auswahlkriterien schwerpunktmäßig wahrscheinlich, für mein
859 Verständnis, auf einer ganz bestimmten Sichrichtung auf das klassische Tanzwesen,
860 weil die da so geprägt war. Ja. (...) Also, wunderbar, ich konnte in Amsterdam und Essen
861 wunderbare, wirkliche wunderbare, uns auch jetzt überall auf der Welt, wenn man weiß,
862 wo man die findet, wunderbare Pädagogen dafür erleben und kennenlernen. Sehr viel
863 davon mitnehmen. Aber eben leider nicht dort. (schmunzeln) Gar nicht. (7) Aber ich bin
864 mir auch darüber bewusst, dass das letztlich immer und an jedem Ausbildungsinstitut
865 Stärken und Schwächen gibt. Also da, das ist für mich auch total okay. (7) [01:05:07-6](#)

866

867 I: Ich habe eigentlich keine Fragen mehr. Also sowohl die, die ich mir notiert hatte
868 zwischenrein, die hast du teilweise auch schon mit beantwortet. Hm. Auch aus meinem
869 Leitfaden nich. Gibt s jetzt, also, es ist noch Zeit. (Bd. lachen) [01:05:26-7](#)

870

871 A: Müssen wir das jetzt füllen? (lachend) [01:05:27-0](#)

872

873 I: Nee. Die müssen wir nicht füllen. Aber ich geb sie dir gerne, den Raum. Also wenn dir
874 noch Dinge einfallen oder du meinst: das wäre vielleicht noch wichtig zur Thematik, zu
875 dem, was wir so, worüber wir, war ja doch ne ganze Menge, worüber wir uns unterhalten
876 haben. Oder zu jetzt auch zu deiner Biographie beziehungsweise zu den Komplexen.
877 Wenn dir irgendwas noch wichtig ist, einfällt. (5) [01:05:55-2](#)

878

879 A: (lacht) Wichtig ist - wichtig ? - aber schön ist ne aktuelle Tendenz. Die find ich richtig gut.
880 Dass es so zu sein scheint aufgrund verschiedener Aktivitäten mit, dass der tanz oder
881 die Beschäftigung mit (.) den ureigensten Äußerungsmöglichkeiten des Menschen, also
882 die Bewegung mit Musik, mit Gesang, mit Sprache, dass dem, zumindest im Bereich der
883 Ausbildung, wieder mehr Raum offen steht. So ist meine allgemeine Wahrnehmung hier
884 in Europa. Und das finde ich sehr unterstützenswert. Egal, ob ich nun aus dem
885 Berufsfeld komme oder nicht. Ich glaube es hilft insgesamt den Menschen so (.) sich
886 selbst kennenzulernen und genau zu wissen, welche Möglichkeiten und Chancen und
887 welche Kraft man hat. Oder was man auch nicht kann. Die Begrenzung zu erfahren und
888 sich einschätzen zu lernen. Einfach seine Äußerungsmöglichkeiten auszuloten und
889 dadurch zu wissen, was geht und was nicht geht. das find ich eine wunderbare Tendenz
890 so, zum Abschluss. Bin gespannt, was daraus wird. Sehe allerdings auch kritisch, dass
891 es natürlich Institutionalisierungsprozesse gibt, die motiviert sind von kleineren
892 Gemeinschaften, die einfach Vorteilsnahme davon auch machen. Das seh ich kritisch.
893 Aber vielleicht ist das auch nötig, um das weiter zu tragen. das kann ich nicht
894 einschätzen. (..) Beispielsweise ebn das groß bekannte ‚Rhythm is it‘ (*Tonfall gehoben*),
895 was mittlerweile zu einer richtigen Firmenidee geworden ist (lachend) und myzelartige
896 Verbreitung findet. [01:07:55-9](#)

897

898 I: Mh. (..) Was siehst du daran kritisch? Weil die Idee nicht mehr .. ja was siehst du denn
899 daran kritisch, wenn sich ne Sache so ausbreitet und vielleicht auch wirtschaftliche
900 Aspekte dann mit bedient oder oder .. [01:08:09-2](#)

901

902 A: Also Wirtschaftlichkeit ist ja an sich nicht schlecht. Das, was mir daran .. also ne Frage
903 einfach aufwirft, ich kann die so nicht beantworten, aber wenn Systeme oder komplexe
904 Sachen geschaffen wurden, zum Beispiel eine bestehende Choreographie, ein großes
905 komplexes abendfüllendes Werk, was eins zu eins mit ganz anderen Menschen
906 erarbeitet, inszeniert, übertragen wird (*lang gedehnt*) und äh den Persönlichkeiten, die
907 man dann dort bei dieser neuen Gruppe findet, gar keine Rechnung trägt. Das finde ich
908 kritisch. Aber wenn die Ziele jetzt nicht sind Persönlichkeitsentwicklung im
909 Ausdrucksbereich zu sein sondern Persönlichkeitsentwicklung im sozialen Bereich,
910 einfach nur so was durchzustehen oder mit sich selber klar zu kommen in so ner
911 Gruppe, dann is es auch wieder okay. Ja. Ich glaube oder, weiß nich, es scheint mir so
912 als bliebe wenig Raum für die persönliche Äußerung. Also wenn diese Kinder nochmal
913 ganz neu herangehen könnten und mit dem Pädagogen entwickeln könnten, glaube ich,
914 wärs ein noch tiefere Prozess als nur das etwas Lernen und übergestülpt bekommen,
915 was quasi .. Das hängt mit meiner Arbeitsweise zusammen. Auf der anderen Seite sehe
916 ich natürlich die soziopädagogische Komponente als sehr stark. Die is schon, hat n
917 dickes Plus. Das mein ich damit. (*lang gedehnt*) Wirtschaftlichkeit find ich gut! (Bd.
918 lachen) Total gut. (lachend) (4) [01:09:59-8](#)

919

920 I: Gut. (*lang gedehnt*) Dann dank ich dir ganz herzlich für viele Ideen. Ich freu mich, das
921 dann nochmal niederzuschreiben und zu hören, nachzulesen. (Bd. lachen) Und dir
922 wünsch ich heut noch n ganz ganz schönen Unterricht. (Bd. lachen) [01:09:51-2](#)

923

924 A: Vielen Dank. (Bd. lachen) [01:09:59-7](#)

- 1 I: Also, fang wir an. Die erste Frage, die ich mir notiert hatte ist, ob du mir erst mal erzählen kannst,
2 wie du zum Tanzen gekommen bist und wie dein beruflicher Werdegang verlaufen ist.
3
- 4 S: Ja. Ich bin in einem Amateurensemble zu DDR-Zeiten (..) na ja hab ich dort ganz lange getanzt,
5 obwohl ich ziemlich spät zum Tanzen gekommen bin, erst ab vierzehn. Aber vorher hab ich
6 getanzt. Und tanzen war meine große Leidenschaft. Und als dort das Ensemble entstand, ich
7 stamme aus G., also das Ensemble vom Kernkraftwerk Nord [I: lacht] hab ich dort angefangen zu
8 tanzen und ich wusste sofort, dass ist das, was ich unbedingt machen möchte und hab dort sehr
9 engagiert und immer zu und dreimal die Woche oder manchmal viermal die Woche trainiert und
10 das war ganz schön. Und mein Ensemblechef ging dann nach L., weil er hier anders beruflich sich
11 weiter entwickeln wollte und hat mir dann gesagt: ‚Du, hier gibt s an der Theaterhochschule so ne
12 Ausbildung für Tanzpädagogen.‘ Auch fürs damals künstlerische Volksschaffen (*gehobene*
13 *Stimme*). ‚Willste dich da nicht bewerben?‘ Ich hab mich erst nicht getraut. Und dann: doch, ich
14 will das machen! Hatte mich zeitgleich als Abiturientin auch in G. als Musik- und Deutschlehrer
15 beworben. Und dann hab ich mich also hier vorgestellt in L. an der Theaterhochschule und die
16 haben mich tatsächlich genommen. Und so hab ich 1978 angefangen zu studieren mit anderen in
17 der Seminargruppe, die teilweise acht Jahre Paluccaschuleausbildung hinter sich hatten. Also, ich
18 war die absolut Schlechteste immer. Es war eine harte Schule. Aber ich hab mich durchgebissen,
19 weil ich für den Tanz so gebrannt hab. Und ich wollte das eben unbedingt machen. Und das hat
20 sich insofern dann sehr schön weiter entwickelt, dass ich das Angebot dann hatte ab dem vierten
21 Studienjahr in der Musikschule hier das Praktikum zu machen und weil die damalige Leiterin dann
22 in Rente ging, auch dann gleich nach dem Studium in die Musikschule zu wechseln. Und dort war
23 ich dann, also fünfundzwanzig Jahre hab ich diesen Fachbereich geleitet auch, der sich dann
24 auch nach der Wende sehr erweitert hat. Wir ham damals als ich anfang vierundachtzig (1984), ne
25 dreiundachtzig, mit 135 Schülern gearbeitet und jetzt sind im Fachbereich mit den ganzen
26 Vorschulklassen mindestens 500 Schüler. Also n sehr großer Bereich. Viele Lehrerinnen auch
27 dazu gekommen und wie gesagt, jetzt, seit diesem Jahr nicht mehr Leiterin. Aber im
28 Elementarbereich sehr glücklich tätig. (lacht) Ja, meine Spezialstrecke war immer die Folklore.
29 Das hatte verschiedene Gründe. Erstens lag mir diese Richtung. Dann hab ich im Studium ähm
30 einige Jahre bei der E., die in B. das Tanzhaus hatte, viel Folklore gelernt. Auch einige zusätzliche
31 Ausbildungen gemacht damals noch bei T.. Auch A.. Also immer nur kleine Ausbildungen. Nicht so
32 kontinuierlich über viele Jahre. Aber doch mehr als meine Kommilitonen im Studium. Und in den
33 achtziger Jahren hab ich hier in L. diesen Folktanz (*gekünstelter Tonfall*) mit den Folkländer, also
34 das bisschen aufmüpfige große gesellige Tanzen, in der Kongresshalle geleitet. Das war aber nur
35 so der Spaß. Und damals noch mit Dr. P., der ja als Tanzwissenschaftler vielleicht noch in
36 Erinnerung ist. Der das auch immer sehr bestärkte und uns da große Unterstützung gab, dass wir
37 dieses gesellige Tanzen wieder unter die Leute bringen. Das war ne spannende Zeit. (lachen) Ja,
38 Folklorechoreografien. Vielleicht noch zu der letzten Choreografie, die ja jetzt auch bei E. (*Freies*
39 *Tanztheaterensemble*) einstudiert worden ist. Es war mir mal n Bedürfnis eine reine
40 Folklorechoreografie zu machen. Weil ich die Erfahrung gemacht hab, mit Kindern ausschließlich
41 Folklore zu tanzen ist sehr schwierig. Zumal in ner Großstadt, wo es überhaupt nicht mehr
42 gewachsen ist. Im Gegensatz zum Tanzhaus B. zum Beispiel. Wo ich erfahren hab, wie die Kinder
43 ab vier (*Jahren*) da hingeführt werden und das als Teil ihres Lebens dann auch getanzt haben.
44 Das is n großer Unterschied. Das kann man in ner Großstadt nich machen, zumal Folklore
45 insofern ja auch n bisschen trocken ist. Weil die Aufstellungen, die Schritte; das muss ja alles ganz
46 genau sein. Da kann man auch nicht improvisatorisch arbeiten. Das ist sehr formell und
47 strukturmäßig sehr festgelegt, so dass da viele Kinder dann auch die Lust verloren ham und das
48 auch nicht ausstrahlen konnten. Und deswegen hab ich das sehr zurück genommen und versucht
49 Folklorelemente zu verwenden und damit freiere Choreografien zu machen. Und so eine ist das.
50 Und wir waren ja auch bis zum Bundeswettbewerb „Jugend tanzt“ (*gekünstelt hohe*
51 *Stimmlage*), wo wir dann aber, also ich, ne Abmahnung gekriegt haben. Mit Folklore darf man
52 nicht so frei umgehen!! (Bd. lachen) Weil das geht ja nun auch wieder nicht! Aber, ich hab
53 mich zwar geärgert, aber dann gesagt: Ich mach das trotzdem so.
54
- 55 I: Ja. (Bd. lachen) Die wandelt sich im Grunde ja auch mit der Zeit oder sollte sich. Oder kann sich.
56
- 57 S: Auf jeden Fall! So war das früher auch schon. Keiner hat die Folklore so genommen und so muss

58 die getanzt werden. Das ist auch wieder so ein Denken. Gewonnen hat, das war ganz toll getanzt,
59 sehr schöne Ausstrahlung, M.. Also ich habe dieses Ensemble schon vor vierzig Jahren gesehen
60 und das tanzte da ähnlich. Und da war ich fassungslos, dass das jetzt immer noch der
61 Zeitgeschmack sein soll. Aber, scheint so!
62

63 I: Hm, ich hab mir jetzt hier noch die Frage notiert: Welches waren entscheidende Stationen? Also
64 immer noch so zu deiner Biografie in Hinblick auf das Tanzen. Welches waren entscheidende
65 Stationen und warum?
66

67 S: Also, warum ich zum Tanzen gekommen bin, weiß ich ganz genau. Kann ich auch fast
68 jahresmäßig, neunte Klasse. Anfang der siebziger Jahre ham wir eine Klassenfahrt nach B.
69 gemacht in die K. (*Opernhaus*). Inszenierung T.: Romeo und Julia. Und seit dem Abend wusste
70 ich, ich muss was mit Tanz machen. Ich hab dort gesessen und geheult. Es war so schön! Es war
71 einfach klasse! Mit E. und S., ne! Diese Inszenierung, diese Legendäre. Und da krieg ich heute
72 noch Gänsehaut, weil mich das so berührt hat. Dass mich das eigentlich auch für mein Leben
73 infiziert hat sozusagen. Das war ein ganz wichtiges:/
74

75 I: Was konkret war das da?
76

77 S: Na das ganze Kunstwerk. Ich find s faszinierend, wie Menschen sich so bewegen können. Aber
78 es war nich dieses: Ich kann alles und ich kann 64 fouettès (*Drehung im Ballett*) drehen, sondern
79 welches Gefühl dabei über die Bühne kam. Und wie sie das gelebt haben, wie sie den Tanz gelebt
80 haben. Das war für mich das Wichtigste. Dann war ne ganz wichtige Erfahrung, wir hatten im
81 Studium Unterricht bei P. !!
82

83 I: Okay. (Bd. schmunzeln)
84

85 S: Ich hab das damals noch gar nicht so richtig begriffen.
86

87 I: Da bin ich neidisch.
88

89 S: Nee. Ich hab das auch noch gar nicht so richtig begriffen, welcher Schatz das war, den er uns da
90 vermittelt. Er hat mit uns den Grünen Tisch analysiert.
91

92 I: Hm!!!
93

94 S: Ja. Also das war auch sehr beeindruckend. Obwohl ich damals nicht in der Lage war so in die
95 Tiefe gehen zu können. Also heute würd ich ...
96

97 I: Wie alt warst du?
98

99 S: Na hm, es ging gar nicht ums Alter. Also ich war zwanzig oder einundzwanzig. Aber ich war
100 körperlich nicht in der Lage das so nachzu.. ne. Weil mir da einfach die Grundlagen fehlten. Und
101 was mich auch sehr beeindruckt hat, war, auch noch zu DDR-Zeit war ja mal n Gastspiel von B.,
102 das Tanztheater B.. Unglaublich! (*flüsternd*) Also da wurd ich auf einmal wach für nicht nur Ballett.
103 Ich hab G. auch hier in DDR-Zeiten, ich weiß noch wie die da über die Nelken stakten. Und alle:
104 Äh, was is denn das? (*gekünstelt*) Und ich fand das total interessant. Und das ist das, was ich
105 sehr bedauere. Niemals Modern richtig von der Pike auf gelernt zu haben. Wir hatten dann zu
106 Beginn ne Fortbildung, n bisschen Graham von ner Tschechin unterrichtet. Ja, aber das war alles
107 nicht gut. Wenn ich so, ich hab ja auch im letzten Jahr sehr viel überlegt: was hab ich richtig, was
108 hab ich falsch gemacht? Ich hätte in den neunziger Jahren, ja wenn ich die Zeit zurück drehen
109 könnte, würde ich da gerne noch mal ne andere Ausbildung gemacht ham. Aber da hat ich zwei
110 kleine Kinder, mit denen ich auch alleine war. Es wäre nicht möglich gewesen. Oder es war nicht
111 möglich! Und es ist auch gut so. Ich hab jetzt meine Kinder (*Schüler*) und bin total glücklich mit
112 denen. Und es war so. Und jetzt ist es einfach zu spät. Ja. Jetzt kann ich das körperlich nicht
113 mehr. Das ist ne Feststellung, die mich manchmal traurig macht. Aber ich kann den Kindern
114 trotzdem was geben. Auch wenn ich das nicht so kann. Ich hätte mir gewünscht auf nem höheren

115 Level zu arbeiten. Aber muss auch nicht sein. Denn was ich nicht verloren habe, ist meine
116 Begeisterung. (lacht)

117

118 I: Fallen dir noch andere Stationen ein, die prägend waren?

119

120 S: Also die Zeit bei E. war auch sehr prägend. Wir ham da auch dann zusammen Curricula
121 entwickelt für eine so genannte Tanzmeisterausbildung, die dieses gesellige Tanzen verbreitern
122 sollte, noch zu DDR-Zeiten. Ich hab dann in den neunziger Jahren viele Fortbildungen gemacht.
123 Da werde ich den M. nie vergessen. (*flüsternd*) Weil da hab ich zum ersten Mal gemerkt oder zum
124 ersten Mal erfahren: Alles was du machst hat seine Berechtigung. Und du wirst nicht: Das ist
125 falsch! (*gekünstelt hohe Stimmlage*) Sondern: Probier s mal so! Und das war für mich, also dieses
126 erfahren, ich muss mich nicht immerzu anstrengen. Sondern lass es aus dir heraus kommen und
127 probier es mal so weiter. Du hast da nen guten Ansatz. Probier mal weiter zu machen. Das ist
128 das, was ich in meiner Ausbildung nie kennen gelernt habe. Es ging immer nur: Du musst, du
129 musst und weiter! (*leise gepresst*) Und diese ständige Anspannung, die hab ich natürlich auch mit
130 in meine Arbeitsweise übernommen. Klar.

131

132 I: Kurze Verständnisfrage: Du musst! Den Druck von außen hast du massiv in der Ausbildung hier in
133 L. erfahren? Oder auch schon mitgebracht aus deiner Gymnastikausbildung?

134

135 S: Nö, in meiner Gymnastikausbildung noch nicht. Hauptsächlich hier im Studium. Und so bin ich
136 eigentlich auch aus dem Studium raus gegangen. Die Anderen sind besser! Es gab einige, F. zum
137 Beispiel. Mach dein Ding, hat der dann zu mir gesagt. Das war einer, aber der hatte da ja
138 musikalisch viel zu sagen aber sonst nicht. Obwohl ich auch über den W. nicht schlecht reden
139 kann. Überhaupt nicht. Der hat mich auch bestärkt. Aber an sich war es so: ‚Na die S. wird das
140 schon machen und für die Kinderchen reicht das ja.‘ So in der Art und Weise. Aber was eigentlich
141 wichtig ist bei der Art und Weise und wie ich mit Kindern arbeite tänzerisch, das hab ich dort nicht
142 gelernt. Nicht ein bisschen. Das hab ich selber erfahren in der Arbeit. Und meine Arbeit ja auch
143 viel reflektiert und eben durch verschiedene Weiterbildungen. Fortbildungen. Na ja, so versucht
144 das für mich Richtige immer raus zu ziehen. Und jetzt weiß ich, dass nur das richtig ist, was ich
145 echt mache. Und nichts anderes. Und da kann ich mir sonst was anhören, was alles gut und
146 richtig ist. Das ist Quatsch! Ich muss das machen, was ich übermitteln möchte. Ja, viel gelesen.
147 Wie gesagt, wenn ich da meinen Ordner so heut ... ich war bei ganz vielen Fortbildungen. Der
148 Sächsische Landesverband biete da ja auch ganz viel. Das war auch immer gut. Auch sich mit
149 Kollegen auszutauschen. Aber was ich eben sehr vermisst habe immer in meiner Arbeit, war der
150 Austausch unter den Kollegen. Da hab ich selber auch Fehler gemacht. Ich hab das nicht
151 eingefordert. Und wo ich zum ersten Mal da wacher wurde, war eigentlich auch durch A. (*junge
152 neue Kollegin*). Dass man sich da auch austauschen kann, dass man auch miteinander. Und dass
153 das nicht so ist: Was du da sagst ist falsch. Ne?! Diese Angst, immer abgemahnt zu werden. Und
154 das ist das eben, was ich an meiner jetzigen Arbeit auch sehr genieße. Weil die mich nicht mehr
155 einschnürt und nicht mehr klein macht und auch nicht mehr ängstlich macht. Sondern ich probier
156 da eben verschiedene Sachen. Und muss dann feststellen: Ach ja, det geht jetzt aber gar nicht so.
157 Ja aber dann musst du dir eben was anderes überlegen. Ja. Und es gibt keinen, der immer alles
158 richtig macht. (5)

159 Hab ich noch was Wichtiges vergessen? Stationen? (4) Vielleicht auch das noch, dass ich es sehr
160 genieße, seit anderthalb Jahren dieses Training bei K.. Wo ich auch immer erst: Da kannst nicht
161 hin gehn! Die Anderen können viel mehr. Wo ich aber eben auch gelernt habe, das ist so gut für
162 mich. Um mich selbst zu erden, um mich selbst zu spüren. Um eben auch dieses Modern, was ich
163 so gut finde, anatomisch richtig zu üben. Und nicht immer das, was wir antrainiert gekriegt haben.
164 Weil so geb ich es den Kindern ja auch weiter, ne. Und die Geduld von K.: Komm, ich erklär s dir
165 noch mal. Probierste heute noch mal und vielleicht nächste Woche. Ich bin ihr sehr dankbar. Und
166 das ist richtig schön. Wir sind ein kleiner Kreis und ich merke, dass ich da immer wieder was
167 lernen kann. Auch in meinem Alter! (lachen) Ja, das ist ganz schön.

168

169 I: Das ist inzwischen auch erwiesen, also sowohl geistig wie auch körperlich, dass es immer noch
170 steigerungsfähig ist. Also, das ist inzwischen längst wiederlegt, dass es irgendwann ein Ende
171 geben würde.

- 172
173 S: Ähm, und das erfähr ich eben jetzt auch. Also ich hab mir vor drei Jahren den Fuß gebrochen, wo
174 ich schon so zum ersten Mal: das ist ja hier wohl jetzt das Zeichen, dass de nicht mehr auf dem
175 richtigen Bein stehst. Und eben auch mehr in mich reingehört und festgestellt habe, ja und guck
176 mal dahin. Und immer wieder auf diesen Weg komme: Erde dich, richte dich aus. Das ist die
177 Verbindung. Und geh wieder ganz genau deinen Weg weiter. Und da hilft mir auch diese
178 körperliche Seite unglaublich.
179
- 180 I: Na ja, die braucht man ja am Ende auch. Die Erfahrung muss ja durch den Körper. Wenn man s
181 weiter geben will, muss man s erstmal erfahren haben, um ein Gefühl dafür zu haben, wie es sich
182 anfühlen könnte. Und dann kann s trotzdem bei dem, dem es vermittelt wird, noch mal anders
183 sein.
184
- 185 S: Auf jeden Fall. Und ich denke auch die Kinder empfinden das, was wir meinetwegen mit Freude
186 empfinden, nicht immer freudig. Aber das ist ja dann die Arbeit des Pädagogen, zu sehen und das
187 Gespür zu haben. Was entwickelt sich da bei den Kindern? Und was kann ich da forcieren oder
188 was nehme ich wieder weg? Was möchte das eine Kind, was möchte das andere Kind? Tja. Oder
189 diese, ich hab zum Beispiel wieder so ne Situation im Kindergarten erfahren, wo ein Kind ist dort
190 sehr lärmempfindlich. Was ich dann als so wichtig aufnehme, um die anderen Kinder zu
191 sensibilisieren: ‚Schaut mal, die J. mag das gar nicht wenn das laut ist. J., wir dürfen jetzt einmal
192 laut sein? Du musst dir die Ohren zu halten. Wir sind jetzt einmal laut und dann sind wir wieder
193 leise.‘ Ich hatte ne Rassel - einmal laut. Und dann die Rassel bewegen, damit das rauscht wie das
194 Meer. Und dann durfte jeder die Rassel nehmen und das machen, was er gerne möchte. Damit
195 die Kinder auch lernen erstmal zu zuhören, das sowieso. Und dann aber auch ihrs machen zu
196 können, ja. Und das möchte ich immer weiter forcieren. Und nicht nur: ‚Wir machen jetzt alle das!‘.
197 Sondern jeder soll motiviert werden seins zu machen. Und das, ja, da bin ich weiter auf dem Weg.
198
- 199 I: Ich hab jetzt hier noch eine Frage stehen. Die hab ich mir jetzt eh auch schon notiert. Ähm,
200 Tanzschule, welche, oder Stil oder Pädagoge oder Tänzer hat dich besonders geprägt? Du hattest
201 das jetzt in den vorherigen Fragen schon mal angedeutet. Genau. Ich würd sie trotzdem noch mal
202 so in den Raum stellen die Frage.
203
- 204 S: Also, dann verfolge ich die Punkte, die ich genannt hab, noch mal. Also, T., hat ich diese
205 Inszenierung gesehen. Und ich hab ihn sogar auch erleben dürfen bei einer Eignungsprüfung, die
206 ich ablegen musste. Wo er vorne saß und ich kleines dickes Mädchen da getanzt habe. Und der
207 hat tatsächlich gesagt: Nehmt die! Also ihm hab ich auch n bisschen zu verdanken, dass ich
208 studieren durfte. Er hat dann nie bei uns unterrichtet. Das hieß ja auch Choreografiestudium. In
209 dem es keine Stunde Choreografieunterricht gab, ne. Aber das war schon auch prägend. Dann
210 wie gesagt P.. An dem ich sowohl sein menschliches Auftreten, auch als Persönlichkeit. Ist er
211 sicherlich immer noch. Ich hab gehört er unterrichtet ja immer noch in C. . Und das war eben auch
212 ein faszinierender Mann für mich. Wer, wie gesagt, mich noch sehr beeindruck hat, war M. . Und
213 dann gab s eben ganz viele Menschen, wo ich nur so n Gefühl hatte, dass es nicht mein Weg ist.
214 Zu DDR-Zeiten viele Ensembleleiter, die eben so: So wird s gemacht! Da war s ja auch noch sehr
215 ideologisch gefärbt. Das war sowieso nich mein Ding. Aber das hatte weniger für mich mit
216 Ideologie als mit Engstirnigkeit zu tun. Ähm, ich musste Letztens mal sagen, was mich am
217 meisten stört an anderen Menschen. Und ich kann s genau benennen. Das ist Intoleranz. Und
218 deswegen schätz ich besonders solche Leute, die mir begegnet sind. Die so als Persönlichkeit
219 gestrahlt haben. Die wussten, was sie machen. Aber immer sehr offen und sehr anderen
220 Menschen zugetan waren. Ohne zu sagen, das ist so richtig wie ich das mache und du machst
221 das alles falsch. Oder selbst mit Abstufungen. So muss das sein! Sondern die Größe haben. Wer
222 wirklich groß ist, muss nicht betonen, dass er groß ist.
223
- 224 I: Ja. Das ist klar. (Bd. lachen) Ähm, ich glaub, dass bei M. und P. hab ich s verstanden. Bei T. würd
225 ich jetzt noch mal nachhaken wollen. Du hattest jetzt diese Situation beschrieben. Was konkret
226 war s da? Also warum er dich beeindruckt hat. Es war ja jetzt im Grunde nur eine Situation.
227
- 228 S: Also beeindruckt hat er mich durch seine Arbeit, die ich auf der Bühne gesehen habe. Und wir

229 warn ja dann auch sehr oft durchs Studium in B. und haben sämtliche Inszenierungen von ihm
230 gesehen. Die ich immer sehr geschätzt habe. Weil die waren ja auch meistens gegen den Strich
231 gebürstet. Also das, was zu DDR-Zeiten ja fast n bisschen aufmüpfig ja alles war. Ich hab grad
232 letztens noch n total interessantes Buch gelesen: IM Tänzer. Wo ja auch noch n bisschen
233 Hintergründe zu sehen waren. Und ich denke, der hatte auch ne sehr eigene Persönlichkeit. Und
234 hat durch seine Persönlichkeit einfach überzeugt. Ähm, von X. hab ich immer nur gehört. Ich hab
235 sie leider nie erlebt. Auch bei nem Sommerkurs nicht. Das war grad nicht mehr in meiner Zeit. Da
236 hat sie nur noch kleine Kinder unterrichtet. Und ähm, T., ich denke der hat da durch seine Art da
237 auch einige, die dann gefolgt sind, also wie D. zum Beispiel, beeindruckt und beeinflusst. Indirekt.
238 Oder O, der ja lange bei T. getanzt hat. Sonst kannte ich mich im professionellen Bereich gar nicht
239 so aus. Und hatte da auch gar keine Fühler drin.

240

241 I: Find ich auch beeindruckend den Mann (T.). Möcht ich noch kennen lernen. (leise) Kurze
242 Verständnisfrage noch: du hast im Rahmen deiner Ausbildung oder hast du nach dem
243 Tanzpädagogikstudium noch Choreografie studiert?

244

245 S: Nein. Dieses Studium hieß Choreografie und Tanzpädagogik. Obwohl wir, wie gesagt, nie eine
246 Stunde Choreografieunterricht hatten. Außer der Zeit, wo P. mit uns den Grünen Tisch analysierte.
247 Das war eher Choreografieanalyse. Aber wir ham nich jetzt: Nimm ein Stückchen und bau daraus
248 ne Sequenz. Das war alles sporadisch. Ich hatte auch oft das Gefühl, außer in Folklore, da ham
249 wir Polka, Rheinländer, da gab s n Curriculum. In Klassisch natürlich auch. Aber grade Modern, da
250 hatten wir E. als Lehrerin. Die ich als Person sehr geschätzt habe. Aber der Unterricht war mir zu
251 durcheinander. Ich bin da nicht hinterher gekommen. Ich hab da kein System gesehen. Nichts.
252 Das war alles nur Gefühl. Also was von Ebenen oder ... nichts. Ja. Laban war ja en rotes ... das
253 hab ich mir angelesen. Diese ganzen, ja doch, das ham wir bei P. dann gehabt, die
254 Labantechniken. Klar, die arbeiten damit. Mit Energie. Diese ganzen physikalischen Sachen - nie
255 davon ... es war nur: Wartet ich muss (unv.). Wo ich als absoluter Laie gar nichts mit anfangen
256 konnte. Ich bin doch nur hinterher gehopst. Und, ich war ja nicht blöd. Ich hab ja Abitur gemacht.
257 Ich hätt mich an solchen Systemen aber orientieren können. Aber gab s nicht. Und das war total
258 schwierig. Das war so immer im luftleeren Raum. Jazz! 'Mehr Feeling!' Denkst du uns hat einer n
259 Bewegungsansatz erzählt.

260

261 I: Ja. Und dann vor dem Hintergrund, das in den anderen Fächern ne starke Struktur war, vielleicht
262 sogar zu stark war. Wo man dann natürlich in den anderen Fächern, weil man es als Student
263 vielleicht gar nicht gelernt hat den Mund aufzumachen und sich das zu holen, was man in den
264 anderen Fächern wo s fehlt, braucht.

265

266 S: Nee. Dazu war ich ja auch absolut zu unerfahren. In den letzten zwei Jahren schon noch in
267 einigen Sachen. Aber grad bei den praktischen Sachen nicht, nee. Ich hab noch jemanden
268 vergessen! B. Hat auch Weiterbildungen gemacht an der P. (*Tanzhochschule*), mit I. zum letzten
269 Mal zusammen. Das find ich auch immer sehr angenehm. Die mit wenigen aber ganz klaren
270 Mitteln und Ansagen Anregungen wiedergeben können. Diese Arbeit hab ich eben im Studium so
271 sehr vermisst. Das war immer, das hab ich ganz oft als Gewaber empfunden.

272

273 I: Wahrscheinlich das Schauen auf die Person und dort ganz gezielt. Und sie dabei aber achten.
274 Und nicht über die Korrektur am Menschen rum, sondern sie rein körperlich betrachten.

275

276 S: Ja ja. Das habt ihr sicherlich auch noch erfahren.

277

278 I: Ja ja. Natürlich. Achtmal tendu (*einseitige Beinbewegung im Ballett*) im Kreuz und das Standbein
279 wird dick und dick und dick.

280

281 S: Aber das ist egal. Wir trainieren, egal was der Körper danach sagt, nee. Und das ist eben das,
282 was ich nach der Wende, erst punktuell mitkriegte: Ach, man kann ja noch ganz anders trainieren.
283 (leise) Das war für mich ne Offenbarung. Weil es ging immer nur so (demonstriert angespannte
284 Bewegungsübung). Möglichst ohne Luftholen. Das war furchtbar. Und das ist genau das, wie ich
285 immer jetzt weiter arbeiten möchte und den Kindern auch weitergeben möchte: du musst deinen

286 Körper kennen. Aber ebenso wie er auf der Welt ist. Und nicht wie er außwärts gedreht wird. Das
287 kann man dann auch machen, wenn ich ihn fühle. Durchaus. Aber erst muss ich ihn fühlen. Und
288 vorher hat er bitte nicht außwärts zu sein. Und das ist das Erstaunliche, dass die kleinen Kinder
289 ihren Körper fühlen. Und nicht erst wenn sie zehn Jahre alt sind. Oder auch, was ich jetzt ganz
290 oft im Kindergarten erlebe, ne Anstrengungsbereitschaft zu erziehen. Stück für Stück. Das geht
291 ganz langsam. 'Och, das tut weh.' 'Hast du mal gemerkt? Arme hoch halten, wir wollen ganz groß
292 sein. Das tut weh. Toll. Du hast deine Muskeln gemerkt.' Ne so. Also dieses wenn s weh tut, hörn
293 wir auf. Ist sicherlich ne ganz allgemeine Erscheinung. Auch nicht erst seit heute und seit dieser
294 Zeit. Aber dieses Wachmachen dafür. Ich spüre mich. Und das ist schön, wenn ich mich spüre.
295 Und es ist toll, wenn ich was geschafft habe. Ja das ist so das, was ich für mich jetzt so entdecke.
296 Wo ich immer mehr Punkte suche, was ich den Kindern noch vermitteln möchte.
297

298 I: Ähm, gut. Noch was zum Ersten?

299

300 S: Die mich besonders beeindruckt hatten?

301

302 I: Ja. Um Biografie. Gibt es irgendetwas, was du sagen möchtest? Musst nicht. Kannst aber.

303

304 S: Nee, äh, vielleicht wirklich, dass meine Ausbildung, die hab ich zwar da aufm Papier. Aber
305 eigentlich begann meine Ausbildung mit dem Unterrichten. Da ist auch vieles autodidaktisch und
306 durch die Fortbildung immer wieder ... und ich weiß auch, dass es immer weiter gehen wird. Na so
307 lange ich unterrichte, werde ich lernen. (Bd. lachen)

308

309 I: Ich hab jetzt so n paar Fragen vorbereitet. Das hat ich ja im Eingang oder Vorgespräch schon
310 angedeutet. Die erste Frage, die ich mir hier notiert hab: Nach welchen Kriterien oder
311 Anforderungen wählst du ein Thema aus, um es tänzerisch zu bearbeiten und zu gestalten?
312

313 S: Noch mal bitte.

314

315 I: Nach welchen Kriterien oder Anforderungen wählst du ein Thema aus, wenn du es tänzerisch
316 bearbeiten und gestalten möchtest?
317

318 S: Also im Moment in meiner Arbeit such ich die Themen danach aus, wo ich denk ich kann die
319 Kinder zur Bewegung motivieren. Deswegen sind die jetzt auch nicht eindeutig festgelegt. Ich hab
320 vorhin schon gesagt, ich nehm immer ein Thema über vier bis sechs Wochen. Im letzten Jahr hab
321 ich das probiert erstmal an die Jahreszeiten angeknüpft, um diesen ganzheitlichen Aspekt zu
322 haben. Und dann aber auch Sachen, die die Phantasie der Kinder anregen. Also wir waren vor
323 Weihnachten unbedingt im Märchenwald. Wo sie heute noch sagen: 'Könn wir nicht noch mal
324 wieder zum Hexenhaus gehn.' Das ist erstmal ziemlich festgelegt vom Thema. Weil ich brauchte
325 da auch erstmal ne strenge Struktur, um auszuprobieren, was funktioniert damit und was nicht.
326 Und mit der Option, dass die Kinder - jetzt kommt aber der und der - dass ich mir wieder
327 Gedanken mache, wie kann ich das weiter führen diesen Gedanken oder wo die Phantasie
328 hingeht. Oder hab ich da noch n Lied.? Oder bei den kleinen Kindern n Fingerspiel? Also um das
329 je nachdem wie die Gruppe ist, weiterzuführen. Also jetzt kann ich sagen erstmal jahreszeitlich
330 ziemlich festgelegt mit Märchenland. Also noch nicht jetzt, ich erwähne solche Sachen natürlich
331 auch, wir sind klein, wir sind groß. Diese ganzen Kontrastsachen: laut und leise, schnell und
332 langsam. Ist ja in jeder Stunde mit drin. Aber nicht jetzt von diesen Bewegungsqualitäten
333 ausgehend. Also ich fang auch nicht mit den Kindern: wir gehen, wir laufen. Sondern das wird im
334 Spiel mit benutzt. Aber noch nicht unbedingt - die kennen auch die Begriffe - aber nicht abstrakt.
335 Ich wollte diesen Einstieg jetzt erstmal so machen. Vielleicht probier ich nächstes Jahr das auch
336 anders rum aus. Weiß ich noch nicht. Ich hab mich auch mit A. nicht oft, aber manchmal
337 unterhalten. Sie geht da ja ganz klar über die abstrakte Schiene rein. Was ich bei Schulkindern
338 auch gut finde. Aber meine Kinder sind eben noch kleiner und da weiß ich nicht, ob s funktioniert.
339 Obwohl, ich denke, manchmal unterschätzt man die kleinen Kinder einfach. Die sind wacher als
340 man denkt. Also die Kinder kennen die Bezeichnung für galoppieren, damit fang ich bei den ganz
341 Kleinen an. Galoppieren, das ist das Einfachste für sie. Gehen natürlich. Aber wir sind meistens
342 die Pferdchen oder die Vögelchen oder was auch immer. Was da eben grad so vorbei kommt.

343
344 I: Du belegst das im Grunde dann mit Bildern aus ihrem Erfahrungsbereich.
345
346 S: Ja genau. Also es geht über die bildhafte Motivation in die abstrakte Richtung. (6)
347
348 I: Vielleicht war meine nächste Frage n bisschen in deiner Beantwortung jetzt schon mit drin.
349 Welche Aspekte spielen bei der Themenauswahl eine Rolle?
350
351 S: Ja. (lacht) Ich guck natürlich da auch immer drauf. Ganz wichtiger Aspekt fehlt noch. Musikalische
352 Auswahl dafür. Das ist immer die Hauptarbeit für mich. Weil ich finde, es gibt sehr viel
353 schreckliche Musik und so wenig gute Musik, grade in diesem Kinderbereich. Ich will diese vielen
354 Kinderlieder überhaupt nicht benutzen. Obwohl ich eben grad für die Lieder schon auch
355 Klangkörper brauche. Weil ich nicht so ne tolle Stimme hab, dass es immer nur gesungen sein
356 kann. Bin da jetzt auf die ganz alten Aufnahmen vom Rundfunkkinderchor Berlin wieder zurück.
357 Weil das ist klar, eindeutig, ohne schnicki schnack oder meistens mit sauberen Kinderstimmen
358 schön gesungen. Und das nehm ich um Gesang mit rein zu nehmen. Bei den andern Sachen
359 vermeid ich Gesang, um nicht irgendwie ne Richtung vorzugeben oder ne gestalterische Richtung
360 vorzugeben.
361
362 I: Bei welchen anderen Sachen?
363
364 S: Also, wenn wir Bewegungsqualität eigentlich erarbeiten, versuch ich immer instrumentale Musik
365 zu finden. Immer mehr komm ich auch dazu Musik ganz weg zu lassen, mit Trommeln, Klangholz,
366 den einfachen Orffschen Instrumenten zu arbeiten. Weil dieses dauernde Gedudel ist auch nicht
367 gut. Manchmal ist es hilfreich. Sehr viel Material, also gute Musik hab ich bei der U. gefunden.
368 Das sind vielleicht noch Sachen, die auch noch biografisch ergänzen könnte. Durch die Arbeit
369 jetzt im Elementarbereich in der Musikschule, hab ich natürlich Einblicke auch ein bisschen mehr
370 bekommen in den musikalischen Elementarbereich, wo ja ganz anders gearbeitet wird. Da steht
371 Leistung ja überhaupt nicht im Vordergrund. Ich war letztes Jahr beim Musikschulkongress, hab
372 da ne Amerikanerin erlebt, die das deutsche Curriculum für den Musikgarten (*Unterrichtsangebot*)
373 entwickelt hat. Die also auch Babykurse macht und so was. Wo ich auch gesehen hab, es geht
374 nicht welche Lieder ich dort bringe, sondern wie ich es tue. Wie ich die Menschen anspreche. Wie
375 ich auf die Kinder eingehe. Das kommt nicht drauf an, ob es 'Sum sum sum' ist oder 'Ich bin die
376 Frau Holle'. Gar nicht. Wichtig für mich ist auch, dass die Kinder so einen Grundstock an Liedern
377 zum Beispiel erlernen, die für uns im Kindergarten gang und gäbe waren. Aber die kennen die
378 Kinder heut nicht mehr, wenn die Eltern nicht interessiert sind. Sind aber wenige. Und das ist für
379 mich genauso wichtig, wie dass die Kinder gehen, laufen, marschieren, hüpfen, springen
380 unterscheiden können. Oder ich richte mich auf, ich bin ganz groß, ich bin ganz klein, ich bin ganz
381 weit, ich bin ganz eng. Das sind solche elementaren Sachen, die ich grad im Kindergarten auch in
382 der musikalischen Seite noch machen möchte. Aber um auf die Instrumente zurück zu kommen
383 oder Musik. Also diese elementaren Sachen einfach nur mit kleinem Schlagwerk zu machen.
384 Ohne Sinfonie. Ja und über diesen Umweg mit der Musik bin ich auf die U. gestoßen, die da
385 schon drei Bücher raus gebracht hat mit CD's. Die auch unterschiedlich sind, aber wo man viele
386 musikalische Sachen sehr gut benutzen kann. Also hab ich die Erfahrung gemacht. Die mir auch
387 persönlich gefallen. Also ich kann keine Musik, die mir nicht gefällt. Geht nicht.
388
389 I: Ich leit jetzt einfach mal über. Zum nächsten Fragenkomplex. Kannst du mir etwas zum Verhältnis
390 zwischen Tanz und Musik sagen?
391
392 S: Also für mich ist das sehr wichtig. Ich mach ja nun wirklich die Erfahrung grad im Kindergarten, wo
393 ich ja n bisschen die Zweigleisigkeit fahre, dass Musik wichtig ist, dass Tanz wichtig ist. Dass
394 beide irgendwo eine Verbindung miteinander haben. Aber dass es Tanz durchaus auch ohne
395 Musik gibt. Und das möcht ich den Kindern auch vermitteln, dass es nicht nur mit Musik passiert.
396 Ich versuche, dass die Kinder die Musik für sich entdecken, auch für sich dazu tanzen zu können.
397 Ohne immer Stereotype vorzugeben. Manchmal schon. Aber nich immer. Also dass es auch
398 immer musikalisches in Tänzen gibt, wo: 'Zeig mir mal wie dein Käfer jetzt weiter tanzt.' Also
399 vielleicht mach ich das konkret. Ich hab jetzt also die Sommerwiese, hab ne Marienkäferfamilie,

400 die verschiedene Aktivitäten macht. Die kann fliegen, die Käfer können krabbeln, die können eine
401 Gartenbank bauen. Also da ist wieder ein statischer Punkt drin. Die können am Körper die
402 Körperteile entlang krabbeln. Und das üben wir erst. Und dann gibt es eine Musik. 'Jetzt zeig mir,
403 wie dein Käfer sich auf der Wiese bewegt.' Und da ham die Kinder die Möglichkeit, entweder das
404 zu machen, wenn sie sich nicht trauen, das zu machen, was wir schon geübt haben. Oder was sie
405 kennen. Oder eben was ganz Neues zu machen. Immer so diese beiden Seiten anzusprechen.
406 Weil das war eben in meiner Ausbildung: Wir üben! Wir üben marschieren! Wir üben nen
407 Polkaschritt! Wir üben ne Reihe! Und hier versuch ich das spielerisch auch zu üben. Vielleicht
408 könn das nicht alle Kinder toll, aber sie haben es erfahren. Sie wissen was ne Reihe ist. Sie
409 wissen wie ich hinternander, nebennander stehe. Aber wir müssen das nicht immerzu üben. Das
410 heißt nicht, dass es keine Regeln gibt. Sondern es gibt ganz strenge Regeln. (5)
411

412 I: Es gibt vielleicht Freiräume, die du bei dir nicht erlebt hast?

413

414 S: Es gibt Freiräume, die ich bei mir nicht erlebt habe. Genau. Und das ist das, was mir manchmal
415 noch ganz schwer fällt. Wo ich immer noch auf der Suche bin. Wie schaff ich es, dass die Kinder
416 da auch wirklich den Mut haben was zu tun? Und darin leben. Da bin ich noch sehr unsicher.
417

418 I: Und da kann (..) dass die Kinder den Mut haben sich zu bewegen. Wo siehst du da den
419 Stellenwert oder Möglichkeit von Seiten der Musik?

420

421 S: Da kann die Musik forcieren, dass die Kinder durch eine bestimmte Musik sehr angesprochen
422 sind. Ja es gibt doch solche Musiken, wo sie sofort dabei sind. Oder eben auch, aber das hab ich
423 auch noch nicht ausprobiert, da bin ich selber noch zu unsicher, das ohne Musik zu machen. Fänd
424 ich in der Altersgruppe vielleicht auch schwierig. Oder ich bin da selber noch zu unsicher. Das
425 weiß ich noch nicht. Vielleicht muß ich s einfach mal probieren. Also hier probiere ich meistens
426 auch die Kinder über Musik zu motivieren. Aber bin da sehr streng bei der
427 Musikauswahl.
428

429 I: Da frag ich gleich mal zwischen. Du hattest vorhin benannt schreckliche und gute Musik. Kannste
430 das noch mal n bisschen.

431

432 S: Ja, das ist natürlich sehr subjektiv. (lacht) Also ich empfinde schreckliche Musik, viele Kinderlieder
433 die es jetzt so auf dem Markt gibt, die entweder schlecht gesungen oder nur so oberflächlich sind.
434 Die für mich nicht in die Tiefe gehen. Das mag n Anderer auch anders empfinden. Aber zum
435 Beispiel D. oder da gibt s so viele wie F.. Die benutze ich nicht! Aber das ist mein Ding, ne.
436

437 I: Was ist da oberflächlich?

438

439 S: Ich finde oft ist die Instrumentierung ganz langweilig. Immer das Gleiche. Empfinde oft die Sänger
440 als so selbstherrlich. 'Also ich mach das jetzt für euch.' Das ist so n Unterhaltungsding. Aber ich
441 möchte Musik finden, die nicht unterhält, sondern die anregt, etwas selber zu tun. Und nicht: Nun
442 unterhalt mich mal.
443

444 I: Wie müsste diese Musik gestaltet sein?

445

446 S: Na da sag ich dir einfach, welche Musik ich bevorzuge. Ich liebe zum Beispiel D.. Die kommt mir
447 auch sehr entgegen, sehr folkloristisch. Die ich aber natürlich auch nicht so folkloristisch benutze,
448 sondern wieder sehr frei. Was benutze ich noch oft? Eben die Musiken von der U.. Und dann hab
449 ich auch mal durch ne Kollegin Z., Klavierstücke. Ganz kleine Sätze sind das. Sehr
450 phantasievoll. Kann man sowohl für technische Übungen als auch für Improvisation benutzen. Ja
451 die nehm ich auch immer hoch und runter. Also solche Musik, die einen nicht einengt. Sondern die
452 phantasievoll ist und aber trotzdem klar. Auch nicht verwischt. Weil ich denke, die kleinen Kinder
453 brauchen da auch noch klare Strukturen.
454

455 I: Im Sinne des Rhythmus?

456

- 457 S: Im Sinne des Rhythmus. Das eben keine, kann man auch mal probieren bei den Größeren, dass
458 es keine Taktwechsel oder keine Ritardandi oder solche Geschwindigkeitsunterschiede gibt. Weil
459 das Metrum sollte ich erstmal in mir haben. Und dann kann ich damit spielen. Also so empfinde
460 ich die Musik als sehr sehr wichtig. Und eben auch solche Sachen: Ich hab da auch n Ritual für
461 jede Stunde. Ne Begrüßung und ne Verabschiedung. Die gibt s ein Jahr lang immer und immer
462 wieder. Auch die gleiche Musik. Sonst wechselt die Musik natürlich. Aber der Rahmen der Stunde
463 bleibt immer der Gleiche für ein Jahr. Vorsichtig bin ich noch mit klassischer Musik. Da hab ich
464 noch nicht die für mich richtige Musik, wo ich denk: Ja damit kriegst du die Kinder. Weil das hab
465 ich auch mal bei einer Fortbildung: 'Nehmen sie klassische Musik und lassen sie die Kinder
466 gehen!' Also trau ich mich noch nicht. Aber das möcht ich mich noch trauen. (Bd. lachen)
467
- 468 I: Sie werden s dir ja eh spiegeln (*die Schüler*). Und relativ zügig.
469
- 470 S: Eben. Denk ich ja.
471
- 472 I: Ich frag jetzt noch mal. Welchen Stellenwert nimmt die Musik innerhalb einer
473 Bewegungsgestaltung ein?
474
- 475 S: Also im Moment nimmt die einen sehr wichtigen Platz ein. Sowohl als Orientierung als auch als
476 Motivation zur Bewegung. Und auch als Partner des Tanzes.
477
- 478 I: Wie gestaltet sich diese Partnerschaft?
479
- 480 S: Dass die Kinder einerseits tanzen, aber dabei erleben: ich muss mich auch nach der Musik
481 richten. Ich helfe da manchmal noch. Triangel oder so, um Einsätze zu geben. Aber ich möchte
482 auch dass die Kinder sensibilisiert werden erstmal zum richtigen Hören und auch zum
483 rhythmischen Hören. Und auch zu dem: ich lasse mich jetzt von der Musik leiten. Also im
484 zeitlichen Sinne. Nicht im Phantasiesinne. Also im Metrum. Schmetterlinge fliegen zum Beispiel.
485 Das ist ne A-B-Form. Dass ich höre: Ach, jetzt fängt der B-Teil an. Jetzt bau ich die Gartenbank.
486 Jetzt bin ich nicht mehr der Schmetterling der fliegt. Sondern jetzt bau ich die Gartenbank, wo der
487 sich dann raufsetzt. Und das fällt vielen Kindern schwer, da dieses Gespür und dieses Gehör zu
488 entwickeln. Und die Musik nicht eben nur als Untermalung zu nehmen. Davon bin ich überhaupt
489 kein Freund. Manchmal schon. Also es gibt auch solche Sachen, so ne Art Entspannung, die ich
490 benutze. Ganz flächige Musik. Wo sie noch mal ihre Hände ausprobieren, ihre Füße
491 ausprobieren, jedes Körperteil noch mal anfassen. Da darf das schon mal sein. Wie beim Yoga.
492 Aber wenn wir tanzen möcht ich dass die Kinder die Musik als Partner empfinden.
493
- 494 I: Partner, der die Struktur vorgibt durch das Metrum?
495
- 496 S: Ja, genau. Also bei den freieren Sachen bin ich sicherlich selber auch ängstlich und hab s einfach
497 noch nicht ausprobiert. Aber ich möchte auch nicht, dass die Musik immer nur macht, was der
498 Tanz vorgibt. Also wenn wir marschieren, dann müssen wir dumödödum (Marschmusik
499 angedeutet). Sondern das kann auch mal anders sein. Das ist zum Beispiel meine Vision: Wenn
500 ich Marsch einlege, dass die auch ne Pustebume dazu machen könnten. Wär doch klasse, ja?
501 Das müsste man mal wirklich ausprobieren. Also das nehm ich mir mal vor. Jetzt machen wir
502 erstmal die Pustebume zu ner zarten Musik und dann nehmen wir nen Marsch dazu.
503
- 504 I: Und dann reflektiert man mit den Kindern, wie sie das empfunden haben.
505
- 506 S: Wie sie das empfunden haben. Genau.
507
- 508 I: Es gibt den Spruch: Weniger ist mehr. Bezogen auf die tänzerische Gestaltungsarbeit. Kannst du
509 mir was zu deinem Umgang mit Beschränkung sagen?
510
- 511 S: Hm. Umgang mit Beschränkung. Ich suche gerade wieder nach einem Beispiel. (6) Also erstens
512 hab ich gelernt, dass ich mit den Kindern ganz viel wiederhole. Ich baue diesen zeitlichen
513 Komplex über sechs Wochen so auf, dass wir fünf Aktivitäten in einer Stunde haben und die

514 werden meistens wiederholt und es kommt immer etwas wieder dazu. Das ist für mich ne
515 Beschränkung. Und tänzerisch Beschränkung insofern, dass ich immer klare Aufgaben geben
516 möchte. Also jetzt machen wir, also wir spüren diesen Körperteil. Dass die Kinder erstmal das
517 Alleinige und nicht immer gleich alles. Das erfassen sie nicht. Erfasst man als erwachsener
518 Mensch ja auch nicht. Damit ich dann, wenn ich Korrekturen gebe, sagen kann: 'Spür mal das.
519 Merkst du s jetzt?' Das sind für mich Beschränkungen. Und jetzt vom Thema könnt ich nicht so
520 richtig was sagen. Ich würde mit ihnen jetzt überhaupt keine intellektuellen Themen, sondern bei
521 den Kindern im Kindergarten und auch in der Musikschule würd ich schon da immer bildhafte
522 Sachen aus ihrem Leben. (.....) Also das sind so Beschränkungen. Und das man jede Stunde
523 Schwerpunkte setzt. Was ist jetzt gerade wichtig? Zum Beispiel heute Nachmittag ist für mich
524 wichtig, dass die eben die eine Übung, wir liegen am Meer, dann weiterentwickeln, wie es unter
525 dem Wasser aussieht. Das ist ne thematische Beschränkung. Ich glaube, ich leg die
526 Beschränkung jetzt eher thematisch fest.

527

528 I: Das würde mich jetzt auch interessieren. Gerade wenn du bei dem Beispiel bleibst: Wasser. Da ist
529 ja vieles möglich. Wie fängst du jetzt an zu beschränken oder worauf achtest du dabei?

530

531 S: Na zum Beispiel bei der ganzkörperlichen Bewegung: Jetzt sind nur die Handflossen dran. Und
532 nachher sind nur die Beinflossen und probier mal, was du alles mit den Beinflossen machen
533 kannst. Musst du den Boden dazu nehmen? Also das sind dann solche Sachen innerhalb des
534 Themas noch Beschränkung. Aber jetzt Beschränkungen: wir arbeiten nur mit einer Seite oder so.
535 Das hab ich mich noch nicht getraut. Bei den Kindern weiß ich nicht ob s funktioniert. Kann
536 sicherlich auch funktionieren.

537

538 I: Wenn du jetzt zurück denkst an deine Erfahrungen in der Musikschule. Da habt ihr ja auch
539 größere Werke gemacht, ne? Wo du ein Thema tänzerisch gestaltet hast aber schon in ne
540 Komposition rein. Wie sah das da mit der Beschränkung aus? Wurde da überhaupt beschränkt?
541 Oder vielleicht ist mehr ist mehr!

542

543 S: Da muss ich sagen, das ist ein Gedanke der erst seit einigen Jahren in meinem Kopf ist. Weil es
544 wurde ja immer: Wir machen immer aus allem alles! So wurde verfahren. Das war aber auch so
545 ein Zeitgefühl, so ein Geschmack. Die Beschränkung kam dann erst später. Die größten Sachen,
546 die wir gemacht haben, waren ja diese Märchen. Da war man natürlich durch den Inhalt, durch die
547 Dramaturgie beschränkt. Oder auch nicht! Das war ja manchmal auch ein ganz weites Thema. In
548 den letzten Jahren hab ich dann aber schon probiert, was möchte ich ausdrücken? Was sollen die
549 Kinder ausdrücken? Was ist das Typische? So über diese Schienen da hinzukommen. Da auch
550 wieder einzuschränken und nicht alles zu machen. Aber ich denke, da war ich auch nicht
551 konsequent. Bestimmt nicht.

552

553 I: Du hast heute Nachmittag Unterricht. Und du hast jetzt einen Komplex über sechs Wochen zum
554 Thema *Meer*. Dann lässt du es also nicht frei laufen, sondern beschränkst da?

555

556 S: Ja.

557

558 I: Kannst du das an dem konkreten Beispiel noch mal verdeutlichen. Also heute. Was steckt da
559 drinne? Einmal die Beschäftigung mit den Armen oder mit legato?

560

561 S: Ja. Mit runden Bewegungen. Was rund ist. Was gerade ist, lang, eckig. Ja durch das Thema
562 beschränke ich das. Wenn ich allerdings merke, dass irgendetwas nicht funktioniert, hab ich
563 immer noch drei andere Sachen in petto. Dann scheint auf einmal die Sonne nicht mehr und wir
564 müssen uns aus der Regenwolke befreien. Aber immer mit so nem Bild. Ich gebe dann schon
565 immer in jeder Stunde so nen Fahrplan vor. Weil ich da ängstlich wäre, ob die Kinder da wirklich
566 was finden. Also ich hab da schon meinen Plan und ich würde den auch gerne durchziehen. Muss
567 ich einfach mal so sagen. Und ich denke, dass es auch hilfreich für die meisten Kinder ist,
568 insofern, weil ich krieg das durch die Arbeit ja auch im Kindergarten mit. Es ist ja alles jetzt sehr -
569 ich hab nichts gegen freie Arbeit, überhaupt nicht. Meine Kinder waren auf der Freien Schule.
570 Aber ich denke, es ist so ein allgemein gesellschaftliches Ding. Ich habe nirgendwo mehr so einen

571 vorgegebenen Weg. Deswegen glaube ich, dass es für die Kinder eine wichtige Erfahrung ist: Wir
572 gehen diesen Weg. Aber was am Wegesrand ist, können sie selber bestimmen. Und damit haben
573 sie auch ne Sicherheit. Und dazu kommt natürlich auch, als Dienstleister, dass die Eltern was
574 sehen wollen, dass die Kinder was gelernt haben. Das muss nicht unbedingt abrechenbar jetzt die
575 Notenschrift sein. Aber bestimmte Sachen wollen die. Fordern sie auch. Aber es darf nicht so
576 streng sein! (lachen) Das ist manchmal auch ne Gradwanderung. Und da bin ich auch immer
577 wieder am Ausprobieren und am Lernen und auch am Wegschmeißen. Nee, das nehm ich gar
578 nicht mehr und das eignet sich überhaupt nicht. Probieren wirs doch mal so. Also so ganz frei
579 laufen lassen, das hab ich noch nie gemacht.

580

581 I: Dein letzter Satz: so ganz frei ... du beschränkst genau über des. Du hattest gesagt, die
582 Beschränkung passiert bei Dir über die Monatsstruktur. Über die Stundenstruktur. Wenn du jetzt
583 an Komposition, Choreografie denkst, auch über dramaturgische Vorgaben. Wo gäbe es jetzt
584 noch Bereiche, die du bei einer Beschränkung mit bedenkst? Ist mir jetzt egal ob s bezogen auf
585 den Unterricht oder bezogen auf ne Komposition. Bühnenstück. Kann beide Bereiche betreffen.

586

587 S: Ne Beschränkung würd ich auch immer machen bei der Musikauswahl. Auch eben bei meinen
588 stilistischen Mitteln. Da weiß ich, wo bin ich sicher. Welche kann ich gut verwenden. Bei welchen
589 sollt ich mal lieber die Finger von lassen.

590

591 I: Was heißt stilistischen Mitteln?

592

593 S: Na zum Beispiel kann ich in der Folklore aus den Vollen schöpfen. Aber Jazz sollt ich mal bitte
594 nicht machen. Also ausgehen von meinen Fähigkeiten. Und andere Beschränkungen noch? Ja
595 choreografisch. Das ist ja immer so das Ding. Ich hab am Sonntag zum Beispiel ne sehr schöne
596 Aufführung gesehen. Hat mir sehr gefallen. Hier von der L. (Choreografin) in der S.(Kulturbühne).
597 Mal ne ganz andere choreografische Handschrift, och schön. Die so aus sich heraus fließt. Wo ich
598 sag, man kann sich auch hinsetzen und mit dem Kopf alles Mögliche ausdenken. Das ist aber
599 nicht Choreografie. Das ist eben dann doch mehr gebaut. Und das war an der Musikschule ganz
600 oft so. Wir mussten ja oder wir haben das gemacht. Warum auch immer. Weiß ich nicht. Eben
601 jedes Jahr neue Tänze, neue Tänze. Wo du zum Schluss nur noch Schnulli gemacht hast. Und
602 das wäre für mich jetzt ne Beschränkung. Wenn ich wirklich noch mal was mache, wär ich da sehr
603 vorsichtig. Wenn ich das für ältere Kinder mache oder ältere Leute, sowieso nur auf die Folklore
604 beschränken. Und eben bei der Musikauswahl auch ganz genau gucken. Also nicht so: Wir
605 machen jetzt mal n Tanz! Das kann man ja machen. Aber das hat mit künstlerischer Arbeit gar
606 nichts mehr zu tun. Oder eben so was auszuprobieren, das hab ich aber auch noch nie gemacht,
607 oder nur in Momenten in einer Choreografie, den Schülern Freiraum zu geben auch ... Ja das
608 kann ich noch konkreter an nem Thema. Wir hatten ein Jahr mal ein Sommerprogramm 'Sommer
609 war gestern'. Es ist so wie in diesem Jahr. (lachen) Und da hat es immerzu geregnet. 'Mit Schirm'
610 hieß die Choreografie. Und da hat ich schon Strukturen vorgegeben, auch Bewegungsfolgen.
611 Aber dann immer Momente, wo meinetwegen, das waren zwölf Mädchen, zwei oder vier im
612 Vordergrund was gemacht hatten, agierten, und die Anderen sollten im Hintergrund selber. Also
613 solche Beschränkungen: 'Ihr, was macht n ihr da, wenn ihr im Regen steht?' Aber auch wieder
614 vom Thema ausgegangen, nicht von der Bewegungsqualität oder so. Das ist eher doch ne sehr
615 optische Angelegenheit. Oder ... ne, das ist mir nicht gelungen. Vom Thema ausgegangen, dass
616 die das richtig gefühlt haben: Wie is denn das, wenn s regnet? Unangenehm. Wir zittern. Oder so.
617 Das hab ich noch nicht hingekriegt!

618

619 I: Das hab ich jetzt noch nicht richtig verstanden. Was heißt das, von der Bewegung ausgegangen?

620

621 S: Na ja, zum Beispiel wie bewegst du dich, wenn dir kalt ist? Eigentlich von nem Gefühl
622 ausgegangen. Wie man sich bewegt, wenn man das fühlt. Also die Bewegung nicht als Bewegung
623 nehmen, sondern als Ausdruck eines Gefühls. Wir ham oft die Bewegung genommen als
624 Bewegung! Als Illustration für ne Dramaturgie oder für ne Idee.

625

626 I: Die dann dem Gefühl schon ähnlich war? Oder?

627

- 628 S: Sicherlich. Sicherlich. Ja. Und das ist eben das, wo ich auch sehr unsicher bin. Weil ich es nie
629 erfahren habe. Wie krieg ich das auch für die Kinder? Dass die das spüren. Jetzt fühl ich mich so
630 und jetzt beweg ich mich. Wie auch immer. Ohne Bewertung, ne. Und wie schaff ich das, wenn ich
631 bis zu diesem Punkt gekommen bin, das in ne künstlerische Form zu bringen. Denn dann ist es ja
632 erstmal nur Improvisation. 'Nur!' Ne. Das bewunder ich an anderen Kollegen. Aber das ist mir nie
633 so richtig geglückt. Ich glaube das ist die Schwierigkeit. So der Knackpunkt. Und das ist auch:
634 entweder man hat es oder man hat es nicht. (*leise*) Ich glaube, dass es gerade im Amateurbereich
635 genau der Punkt ist, um auch die Ausdrucksstärke dann zu haben. Du kannst da viel reden.
636 Ausdruck, Ausdruck, Ausdruck. Quatsch! Quatsch, ja.
637
- 638 I: Das ist die Schwierigkeit. Von dem Gefühl auszugehen, das als Ansatz zu nehmen und es dann
639 aber so weit zu verstärken, um ne Bewegung, auch ne große Bewegung, ne wiederholbare auch
640 für ne Bühne, also dass sie auch größer sein muss dann zu machen, die trotzdem noch den **Kern**
641 der Sache in sich behält?
642
- 643 S: Hm. Genau das. Also deswegen bin ich da jetzt auch sehr vorsichtig und muss jetzt auch keine
644 künstlerischen Ergebnisse auf die Bühne stellen. Weil, ich hab ganz viel gesehen. Und vieles hat
645 mir gefallen, aber vieles fand ich auch immer: Das ist alles aufgesetzt. Das kommt nicht von
646 innen. Das ist es nicht. Das kann ich beim Hip Hop machen, das isse Klasse. Oder beim
647 Breakdance. Aber das hat mit dieser Art Tanz ja gar nichts zu tun.
648
- 649 I: Ich würde gern noch bei dieser gestalterischen oder choreografischen Arbeit bleiben. Was
650 bedeutet dabei Ehrlichkeit?
651
- 652 S: Na Ehrlichkeit ist, dass die Protagonisten, ob das jetzt Kinder oder Erwachsene sind, das spüren,
653 dass sie das, was sie tanzen nicht bloß irgendwo im luftleeren Raum machen, sondern sich als
654 Persönlichkeit einbringen. Das ist für mich ehrlicher Tanz.
655
- 656 I: Und jetzt bezogen aufs Thema? Wenn Du jetzt das Thema *Meer* hast und willst das bearbeiten
657 und willst da ne kleine Tanzgeschichte entwickeln. Die du vielleicht im kleinen Kreis vor den Eltern
658 aufführst. Was bedeutet da Ehrlichkeit im Umgang damit?
659
- 660 S: Na ich denke, es ist erstmal die Auseinandersetzung der Kinder: Was kann alles im Meer
661 passieren? Wie fühlt sich Meer an? Wie hört sich Meer an? Wie ist das, wenn der Sand durch die
662 Hände rieselt? Also solche ganz sinnlichen Angelegenheiten, die nicht unbedingt was mit Tanz zu
663 tun haben. Erstmal als Einstieg zu nehmen und dann in die tänzerische Bewegung zu kommen.
664 Das ist für mich ehrlich. Und nicht zu sagen: 'Wir sind jetzt am Meer und da liegen wir am Strand
665 und jetzt macht ihr mal was.'
666
- 667 I: Hm. Sie mitzunehmen auf ne Reise.
668
- 669 S: Ja genau.
670
- 671 I: Gerade im pädagogischen Bereich.
672
- 673 S: Ja, das ist n sehr schönes Wort oder n sehr schöner Satz. Sie mitzunehmen auf ne Reise, egal
674 wohin es geht. Ob das nun ans Meer ist oder ins Märchenland oder wie auch immer. Sondern
675 ihnen sozusagen den Flügel zu bereiten, den einen. Aber mit dem Anderen müssen sie selber
676 fliegen.
677
- 678 I: Wenn du zurück denkst an die Tätigkeit an der Musikschule. Da gab es einmal den Bereich, wo
679 du pädagogisch tätig warst. Aber dann schon auch choreografisch. Wenn ihr die Stücke oder
680 Märchen erarbeitet habt. Und wenn du da jetzt so ne Märchenerarbeitung vor Augen hast. Ihr habt
681 n Thema gehabt, zum Beispiel *Sommer* ...
682
- 683 S: Das war unser Sommerprogramm. Das war ja idiotisch. Märchen im Winter, Sommer noch n extra
684 großes Programm. Viel zu viel! Da würd ich zum Beispiel jetzt beschränken.

685
686 I: Wenn wir da jetzt aber bleiben. 'Sommer war gestern'. Da standest du als Choreografin im Raum.
687 Wie ist es da? Du hast das Thema. Wie gehst du jetzt ehrlich mit dem Thema um?
688
689 S: Also das war ein sehr schönes Thema. Wir hatten was tatsächlich gemeinsam gefunden.
690 'Sommer war gestern'. Das war aber so mit ganz vielen unterschiedlichen Ideen, die jeder Kollege
691 mit seinen Klassen entwickelt hat. Und um auf diese zwei Klassen zu kommen. Ich hatte da
692 Parallelklassen, die waren damals, glaub ich, fünfte Klasse, und mir überlegt: Sommer! (*leise*) Ja,
693 und es fügte sich irgendwie. Die eine Klasse wollte mit Schirm und die Andere wollte ohne Schirm.
694 Und da haben wir das Thema gemeinsam entwickelt und dann hab ich Bewegungen
695 vorgeschlagen, angeboten. Dann bin ich, choreografisch hab ich das schon gemacht, bin auf die
696 Schüler eingegangen, was ihnen gelegen hat. Was können wir hier machen, wenn wir mit m
697 Schirm gehen. Hört s jetzt auf? Nein! Das machen wir so. Also das war ne gemeinsame Arbeit
698 von der Idee her und die durften sozusagen ihre Bewegungsfavoriten einbringen. Und ich hab s
699 dann zusammen gebaut. Das war die Beschränkung. Das war, denke ich, ne sehr schöne
700 Beschränkung. Beim Märchen eben war s das Libretto. Da war s bewegungsmäßig ... also das
701 hab ich schon alles vorgegeben. Das war ne Einstudierung. Und wenn ich das so im Nachhinein
702 betrachte, denke ich, weil das war unsere Arbeitsweise, haben wir damit auch die Schüler n
703 bisschen beschnitten. Weil die konnten gar nicht aus sich rauskommen, weil se alles vorgegeben
704 gekriegt haben. Das ist sicherlich in einem bestimmten, also dass man mal eine Minute Tanz
705 vorgibt, aber dann wär s glaub ich besser das weiter zu entwickeln mit den Schülern.
706
707 I: Warum? (*leise*)
708
709 S: Na ja. Das ist das, was ich vorhin sagte. Es ist mir nie nie so, also dass ich so richtig zufrieden
710 war, dass die Schüler das so getanzt haben, dass ich dachte: Puh, die leben das. Aber wie
711 gesagt, hinter das Geheimnis bin ich nicht gekommen. Ich weiß auch nicht, ob das auf diese Art
712 und Weise funktioniert. Mal abgesehen davon, dass die Reihenfolge anstrengend ist und dass
713 man sich was merken muss und so.
714
715 I: Es ist nicht ihrs geworden?
716
717 S: Wahrscheinlich. Vielleicht fehlte einfach die Zeit. Wenn man das immer Halbjahresweise
718 erarbeitet. oder manchmal nur vier Monate.
719
720 I: Dann habt ihr im Grunde auch gar nicht die Zeit für ne Improvisation im Vorfeld. Sondern müsst
721 gleich Bewegungen vorgeben, einstudieren. Also der klassische Weg, sag ich mal.
722
723 S: Hm. Ja.
724
725 I: Okay.
726
727 S: War nicht immer so. Gab auch Möglichkeiten von Improvisation. Aber sicherlich nicht ewig lange.
728
729 I: Als Arbeitsweise meint ich.
730
731 S: Hm. Als Arbeitsweise nicht, ja. Und das war eben auch die Schere an der Musikschule. Du
732 musstest immer etwas Abrechenbares haben. Das ist so. Weil die Eltern erwarten das. Und du
733 sollst als Lehrer was abliefern. Und ich weiß nicht, ob das immer gut ist. Ob s nicht einfacher wäre
734 und für die Schüler besser wäre, dass vielleicht zeitversetzt immer unterschiedliche Klassen aller
735 zwei Jahre was machen. Um an einem Thema zwei Jahre zu arbeiten. Auch verschiedene
736 Sachen auszuprobieren und zu sagen: Nee, ist gar nicht. Schmeißen wir weg. Das ging ja
737 überhaupt nicht! Wegschmeißen. Gar nicht. Und deswegen war auch...
738
739 I: Wegschmeißen in der Arbeitsweise meinst du? Dass man feststellt, hier ist man jetzt in ne
740 Sackgasse grad gegangen.
741

742 S: Ja. Einmal in der Arbeitsweise. Auch Choreografisch. 'Um Gottes Willen. Wie sieht denn das aus?
743 Das kannst de jetzt gar nicht ... *(leise)* Nee, das muss jetzt so sein. Die können nichts Neues mehr
744 lernen. Da bringst du sie vollkommen durcheinander. Dann könn sie sich gar nichts mehr merken.'
745

746 I: Wie kommt es dazu, dass man da steht und sagt: Um Gotteswillen! Wie sieht das denn aus!
747 Wann passiert so was?
748

749 S: Na, einmal wenn du zu viel machst. Wenn du keinen Abstand mehr hast. Und wenn du dir ne
750 Bewegung ausgedacht hast, die eben nicht zu dem Schüler passt. Aber das merkst du erst
751 später.
752

753 I: Und wenn du zu viel machst an Bewegungen?
754

755 S: Zu viel an Bewegungen oder n zu hohes Niveau nimmst oder zu hohe Anforderungen, die der
756 Schüler einfach noch nicht haben kann. Oder in diesem Moment einfach nicht hat. Aus welchem
757 Grund auch immer. Und dann noch mal wieder zurück zu schrauben? Ja, das ist ne Zeitfrage.
758 Also dieses ausprobieren, dafür hatten wir ganz wenig Zeit. Und dann war s eben auch noch nicht
759 Arbeitsweise. Ich bin da erst so, ich kann s nicht genau benennen seit wie vielen Jahren, aber
760 einfach immer nicht zufrieden.
761

762 I: Du warst mit dem Produkt dann nicht zufrieden?
763

764 S: Ich war mit dem Produkt nicht zufrieden. Aber wie das **früher** (hohe Stimmlage) so war: Ach, die
765 kann das nicht! Und ich immer: Das kann s doch aber nicht sein. Das kann doch nicht am Schüler
766 liegen. Aber nicht wissen um die Lösung. Vielleicht auch nicht Typgerecht besetzt, grad beim
767 Märchen. Und da gab s auch sehr schöne Sequenzen dabei. Eben auch Sachen - nicht gut.
768 *(leise)*
769

770 I: Du hattest jetzt grad gesagt, diese Schnelligkeit, dieser Produktionsdruck, halbjährlich immer ne
771 große Produktion. Und du hattest gesagt, man hätte ja auch die Variante wählen können, ein
772 Thema über zwei Jahre zu bearbeiten. Kannst du jetzt mal, so einfach rum spinnen, entwickeln.
773 Wie könnte man so ein Thema über zwei Jahre bearbeiten. Also was kommt da alles mit rein? Es
774 gibt ja so verschiedene..
775

776 S: Also für ne Musikschularbeit? Also da denk ich jetzt an Grundstufe Musikschule, ja? Nehmen wir
777 mal dieses Thema 'Sommer war gestern'. Das ist ja sehr ergiebig. Einmal mit den Kindern erstmal
778 zu sprechen. Welche Ideen es dazu gibt. So ne Ideensammlung zu machen. Daraus ausgehend
779 Musiken zu sammeln. Es muss auch gar nicht der zweite Schritt sein. Sondern Bewegungsideen
780 zu sammeln. Und verschiedene Sachen eben auszuprobieren wirklich. Am Strand gehen, aufn
781 Berg gehen oder was auch alles möglich ist. Und dann das zu finden, was den Kindern, und das
782 ist ja auch von Gruppe zu Gruppe unterschiedlich, am besten liegt. Und vielleicht erst dann ne
783 Musik zu suchen. Oder sogar fünf Musiken zu suchen und auszuprobieren, zu welcher Musik
784 sieht denn diese Bewegungsidee am besten aus? Oder gefällt s und fühlt sich das gut an? Oder
785 eben auch noch diesen Aspekt: Wie fühle ich mich, wenn ich grad n Berg hoch gegangen bin?
786 Was mach ich n da außer hinfallen und japsen. Also Beschränkung durch Langsamkeit eigentlich.
787 Es musste immer mehr und immer viel und ... Würd ich heute anders machen.
788

789 I: Hm. Ich hör da jetzt raus, Beschränkung durch Langsamkeit, um damit aber Tiefe und
790 Ganzheitlichkeit zu erlangen.
791

792 S: Ja. Ja. Also Langsamkeit nicht im zeitlichen Sinne. Sondern sich Zeit nehmen.
793

794 I: Um diese vielen Bereiche mehr, auf verschiedenen Ebenen, mehr zu arbeiten?
795

796 S: Ja. Ja. Auch auf die Gefahr hin, dass es : 'Och, das schon wieder.' Aber da wieder zu finden, wie
797 dreh ich s jetzt anders? Und arbeite eigentlich das Gleiche, motiviere sie aber anders. Das ist
798 aber schwer. Das find ich sehr schwer. Ja, aber ich denke das hat auch mit meiner eigenen

799 Entwicklung zu tun. Wenn man in dieser Mühle drin steckt, will man immer nur so (Geste). Und ist
800 doch auch schön. (gekünstelt) Jedes Jahr n neues Märchen. (*gekünstelt*) Ist ja auch schön. Aber
801 eigentlich müsst ich ein Jahr dafür arbeiten. Mindestens. Und im Sommer nur was, ja vielleicht
802 andere Klassen. Und da konnten wir uns nicht einigen. Das hat sich auch über Jahre so
803 entwickelt. Ich konnte da einfach nur noch die Reißleine ziehen und gehen. Ich hätte da nichts
804 mehr in der Entwicklung ändern können. Und das muss man für sich auch erkennen. Und
805 deswegen versuch ich das, was ich da gespürt hab, was nicht stimmt jetzt in dieser Arbeit anders
806 zu machen. Mal gucken. (lachen)
807

808 I: Ich hab jetzt hier noch einen letzten Fragenkomplex. Verantwortung. Wie viel Verantwortung muss
809 ich in der gestalterischen Arbeit für das Publikum übernehmen?
810

811 S: Na, sehr viel. Sehr viel. Nun ist es immer die Frage: Wird das Stück vor den Eltern aufgeführt?
812 Wird es im Theater aufgeführt? Aber ich denke, selbst wenn es vor den Eltern aufgeführt wird, soll
813 da schon was Interessantes sein. Jetzt bin ich der Meinung, wenn ich jetzt für die Eltern zum
814 Schuljahresende ne Elternstunde mache, wird kein Stück aufgeführt. Aber wir gehen sozusagen
815 jetzt auf unsere Reise zum Meer und das hat in sich ja auch ne kleine Dramaturgie. Ähm, da ist
816 ganz viel offen, was Raumwege oder so was betrifft. Das hat überhaupt keinen choreografischen
817 Anspruch. Bewegungsqualitätsmäßig hat s n Anspruch. Aber nicht raummäßig. Das kann auch
818 sein, dass der eine denn anders rum geht. Weil ich lege zum Beispiel nen Anführer fest: Du
819 bestimmst jetzt den Weg, den die Reihe geht. Oder sich anders bewegt. Aber was ich den Eltern
820 vermitteln möchte ist, dass ihr Kind dabei ist. Dass das Kind gefangen ist von dieser Geschichte.
821 Dass das Kind sich bewegt, auch wenn s anstrengend ist. Das wird nicht bei jedem Kind gelingen.
822 Und eben dazu auch noch der musikalische Aspekt. Da bin ich so subjektiv. Ich nehm also nur
823 Musik, die mir gefällt in der Hoffnung, dass sie auch interessant für die Zuschauer ist.
824

825 I: Inwiefern interessant?
826

827 S: Na einmal nicht im ständigen Rauschen des Tages nicht zu hören ist. Und unterschiedlich ist. Also
828 ich leg da Wert drauf. Nur Klavier. Oder D. ist folkloristisch. Dann hab ich manchmal nur
829 Gitarrenmusik. Also solchen einzelnen Instrumente auch, dass man verschiedene Klangfarben
830 hat. Dass man unterschiedliche Tempi ja sowieso hat. Aber en anderes Hörempfinden. Nicht
831 immer so die gleiche Soße.
832

833 I: Hm. Du hast jetzt grad die Variationen beschrieben. Dass du da immer mal kleine sensible
834 Unterscheidungen vornimmst, damit das Gehör nicht ermüdet.
835

836 S: Ja. Ja. Also es gibt ja sicherlich auch Kollegen, die nur eine Art von Musik. Das kann auch total
837 interessant sein. Ich mach das anders. Ich setzte da auf Kontraste.
838

839 I: Und das würdest du auch als Verantwortung mit beschreiben?
840

841 S: Das würd ich auch als Verantwortung mit beschreiben, um den Hörgeschmack n bisschen zu
842 schulen. Auch bei den Kindern schon. Das ist ja auch als Rezipient sozusagen.
843

844 I: Wie wär das mit der Verantwortung wenn du zum Beispiel jetzt ne Aufführung machst im Theater?
845

846 S: Die gleiche wie bei der Elternstunde. Ich würde auch nicht sagen ne höhere. Weil ne Elternstunde
847 ist genauso wichtig. Und grad in der Musikschulvorstellungen waren das hauptsächlich die Eltern,
848 die dort saßen. Ist ne große Elternstunde gewesen. Da kommt natürlich noch der Aspekt der
849 ganzen Technik mit dazu. Musikeinspielung, Bühnenbild, Licht. Was man sich da überlegen muss.
850 Und Übergänge in so nem Programm eben. Dass das nicht nur - ja doch das kann auch schön
851 sein, so n Nummernprogramm. Aber so n Übergang hat ja immer was. Da ist die Verantwortung
852 noch mal anders als in der Elternstunde. Obwohl hier kommt s auch drauf an. Wie komm ich von
853 dem einen ins andere. Das sind ja auch Übergänge. Aber Licht hab ich nicht. So. (lacht) Noch ne
854 Verantwortung, da ist der choreografische Aspekt natürlich noch viel größer.
855

- 856 I: Inwiefern?
857
- 858 S: Na ja, bei der Elternstunde ist es manchmal n bisschen egal, ob sie nun rechts oder links rum
859 gehen. Aber da ich im Theater bin, möcht ich natürlich auch n Theatererlebnis und den Raum
860 erfahren. Das ist in der Elternstunde schon anders. Auch durch den geringeren Abstand. Und
861 nicht nur immer alles (unv.).
862
- 863 I: Muss die Komposition dem Publikum immer etwas mitteilen?
864
- 865 S: Also bei den Musikschulvorstellungen war das wichtigste Anliegen dass die Kinder zeigen
866 konnten, dass sie was gelernt haben. Das war für die Eltern sehr wichtig. Als wir dann dahin
867 gingen, ich red jetzt von den Sommerprogrammen, n kleinen Faden zu finden, war schon ne Idee
868 dahinter. Ich denke heute, das muss nicht unbedingt sein, aber es ist bei der Arbeit mit Kindern
869 ganz schwierig das so ganz frei zu lassen. Weil die Kinder brauchen Anhaltspunkte. Sowohl
870 inhaltlich als auch bewegungsmäßig als auch räumlich. Um sich orientieren und anlehnen zu
871 können. Das ist bei Erwachsenen sicherlich anders. Aber bei der Arbeit für Kinder würd ich
872 Eckpunkte doch schon immer für gut erachten. Ich möchte niemals so was mit m erhobenen
873 Zeigefinger. 'So muss das und so muss das nicht!' Überhaupt nicht. Auch nicht solche Botschaft
874 über die Bühne. Ich hab da einige Sachen gesehen, wo ich dachte: Boah, bitte nicht schon wieder
875 DDR. 'Wir sind alle für die hungernden Kinder!' Also so was Ideologisches find ich ... Tanz ist für
876 mich so was, was man nicht durch Sprache, nicht durch Gesang, was man nicht ... na durch kein
877 anderes Medium erfahren kann. Sondern nur durch Tanz. Und da muss ich das nicht plakativ
878 machen. Ich kann das plakativ machen mit Tanz. Kann ich. Aber für mich ist es die größere Kunst
879 es ohne dieses. Und dann werden die Zuschauer, das ist wie mit der Größe, jeder für sich was
880 mitnehmen. Und man muss nicht sagen: Das sollt ihr jetzt erfahren! Also da gibt es in der DDR-
881 Geschichte ja die unglaublichsten Sachen, was da auf der Bühne war. Also in den Ensembles gab
882 s ganz furchtbare Sachen zur ideologischen Bildung. Aber es gab eben auch Show. Wo ich auch
883 sag: Was soll das? Das gefällt vielen Leuten, ja schön. Fernsehballer zum Beispiel. Aber das ist
884 eben ne Unterhaltung. Wenn ich meinem Publikum was mitteilen möchte, da muss ich eben die
885 so schwere Sprache des Tanzes finden. (*leise*) Das heißt auch nicht, dass es dann jedem gefällt.
886 Aber damit muss man dann leben.
887
- 888 I: Ich hab mir so n paar Sachen notiert. Kannst du mir sagen, was ist Choreografie? Was ist
889 Choreografie für dich?
890
- 891 S: Für mich ist Choreografie eine Komposition. Aber anders als eine musikalische Komposition, wo
892 du mit toten Noten was machst, arbeitest du in der Choreografie meistens mit Menschen und hast
893 den Vorteil gleich zu sehen, na das geht oder das geht vielleicht auch nicht. Oder du machst ne
894 Choreografie, wer war s? Einer war s doch von den Großen. C. Am Schreibtisch choreografiert.
895 Aber wenn man im Amateurbereich arbeitet, denke ich, ist die Erstellung einer Choreografie so n
896 ganz schwieriges Ding. Weil es einerseits eben Komposition ist, andererseits Einstudierung.
897 Dabei noch Pädagogik, weil du ja manchmal Bewegungen dabei noch einstudieren möchtest. Und
898 dann eben die Kunst, die Bewegung über das Medium Darsteller wachsen zu lassen. Also das ist
899 so ne ganz komplexe Angelegenheit. Ich finde ne Choreografie komplexer als ne Komposition. Ne
900 musikalische Komposition ist festgelegt und dann kommt der Dirigent und zaubert sicherlich auch
901 Musik daraus, unterschiedlich. Aber er arrangiert das Werk, was schon da ist. Und als
902 Tanzpädagoge hast du alles an der Backe. Deswegen ist das so schwierig. Oder du gehst, was
903 ich ja jetzt auch neu erfahren habe, in ne andere Gruppe und nimmst eine schon funktionierende
904 Sache mit in der Hoffnung, dass es in der Gruppe auch geht. Was nicht unbedingt sein muss.
905
- 906 I: Wie würdest du dann reagieren, wenn es dort nicht ...
907
- 908 S: Dann würd ich mir überlegen, ob ich an den Bewegungen oder an der Struktur was ändern muss.
909 Auf jeden Fall.
910
- 911 I: Ich hatte mir zu dem zweiten Fragenkomplex, wo es um das Verhältnis Tanz - Musik ging, hattest
912 du unter anderem einmal noch erwähnt: klare Musik. Kannst du ..

- 913
- 914 S: Für mich jetzt klare Musik für meine Arbeit im Kindergarten ist ein gleichmäßiges Metrum. Im
 915 Moment noch ohne ritardandi oder langsam oder schneller werdend. Wenn s nicht zur Geschichte
 916 passt. Oder ein klarer Wechsel von schnell zu langsam. Oder ein klarer Wechsel von laut zu leise.
 917 Um erstmal, ich muss ja erstmal das Elementare hinkriegen. Und kann s nicht gleich verwischen.
 918 Weil, dann wissen die Kinder nicht, dann eiern die so rum, wie ich in meinem Modernunterricht.
 919
- 920 I: Du wünschst es dir klar in der Musik, weil du es klar in der Bewegung oder in deiner Aufgabe
 921 (unv.)?
 922
- 923 S: Ja. Weil ich die Musik da benutze, um ne tänzerische Struktur oder ne tänzerische Qualität zu
 924 arbeiten.
 925
- 926 I: Dann würd ich dich bitten, du hattest gesagt, dass du jetzt im Elementarbereich an der
 927 Musikschule tätig bist. Ob du das noch mal inhaltlich ausführen kannst?
 928
- 929 S: Der Elementarbereich in der Musikschule beginnt mit nem halben Jahr oder noch eher. Babykurse
 930 heißen die. Also Eltern-Kind-Kurse. Und das hat sich so entwickelt. Auch für Tanz gab es da
 931 Anfragen, ob s nicht auch so was gibt. Also bei Babys natürlich nicht. Aber ab drei Jahren gibt es
 932 jetzt solche Angebote. Und diese Kurse mache ich seit diesem Schuljahr. Kleine Kinder von drei
 933 Jahren mit Eltern, ungefähr immer acht bis zehn Paare. Wo wir auch sehr viel singen, viele
 934 Fingerspiele machen, kleine tänzerische Aktionen. Wenn man das schon Tanz nennen kann. Also
 935 Bewegungsaktionen. In denen die Kinder befähigt werden das alleine zu machen, aber auch
 936 natürlich noch viel mit den Eltern zusammen. Dann die nächste Stufe, heißt bei uns noch
 937 tänzerische Früherziehung, wir suchen schon lange ein neues Wort und finden nicht was.
 938 Früherziehung klingt immer so Klippschule. Ab vier bis sechs Jahre, also die zwei Jahre vor
 939 Schuleintritt, wo die Kinder alleine im Unterricht sind. Im ersten Jahr fünfundvierzig, im zweiten
 940 Jahr sechzig Minuten schon. Und diesen elementaren kreativen Tanz, so würd ich s bezeichnen,
 941 erfahren. Und dann, was ich jetzt so als dritte Säule sehe, die Arbeit im Kindergarten, die noch
 942 ganzheitlicher ist. Wo ich oft Kompromisse schließe in meinem Unterrichtsstoff zwischen diesen
 943 Tanzzweigen und der Elementarerziehung. Weil ich dort auch viel Fingerspiele, Kinderlieder und
 944 so was mit einbinde. Und die Vorschulkinder, die also zwei Jahre jetzt schon Unterricht hatten,
 945 sind dann befähigt. Also die kennen die Grundbewegungsarten, die Qualitäten. Die können
 946 improvisieren, mehr oder minder. Und wissen, was Improvisation ist. Die können aber auch ne
 947 Reihe halten, sich aufstellen. Solche ganz elementaren Sachen haben die in diesen zwei Jahren
 948 gelernt. Das sind da die Unterschiede. Die sind sehr fein. Aber ich genieße es eben jetzt, weil,
 949 sonst haben wir unterrichtet im Tanzbereich und jeder hatte noch eine Vorschulklasse. Und jetzt
 950 kann ich mir das ganz systematisch aufbauen. Und das genieße ich. Und man kann das auch so
 951 nebenbei machen. Das ist nicht das Thema. Und die Kinder lernen auch was dabei. Aber so ist es
 952 noch intensiver. Und ich hab mich gefreut. Letztens war ne Kollegin aus m Tanzbereich da und hat
 953 sich mal die Vorschulklassen angeguckt. 'Ach schön. Und so viel Phantasie. Und so schöne
 954 Musik.' 'Och schön, das du mir das sagst. Da freu ich mich einfach.' Ja. Also dass die Eltern, die
 955 finden das ja oft schön. Aber wenn ne Kollegin das sagt. Da freut man sich besonders.
 956
- 957 I: Na ja. Es ist ja im Grunde auch ein Fachurteil, was einem da mitgeteilt wird.
 958
- 959 S: Na ja. Aber wie gesagt, immer weiter probier ich. Aber das ist schön. Ich hab jetzt auch alles, das
 960 hab ich vorher zeitlich auch gar nicht geschafft, ich hab alle meine Stunden dokumentiert. Mit Vor-
 961 und Nachbereitung. Und jetzt, das ist meine Sommerferienarbeit, werd ich das auch alles im
 962 Computer. Und ich kann das dann immer wieder weiter differenzieren. Und da will ich wirklich
 963 dran arbeiten. Vielleicht wird s auch mal n Curriculum. Wär ich nie zu gekommen bei der anderen
 964 Arbeit.
 965
- 966 I: Eine Nachfrage. Du hattest gesagt: '... im letzten Jahr überlegt.' Das war der Wechsel, ja?
 967
- 968 S: Das war der berufliche Wechsel. Ja. Also der Wechsel hat für mich so ne ganz große Bedeutung.
 969 Einerseits weil s ja n Abschiednehmen ist. Auch einen Schnitt machen. Und auch traurig sein.

970 Klar. Aber ich erlebe ihn immer mehr als Chance. Hätt ich nie erfahren. Weil ich nur wie ein
971 Hamster in der Rolle alles Mögliche. Und dann die ganze Organisation noch. So in die Tiefe zu
972 gehen, wär mir nie möglich gewesen.

973

974 I: Was war ausschlaggebend? Das Maß war voll? Oder?

975

976 S: Viele Punkte. Es fing mit dem Fußbruch wirklich an. Und weil ich ein ganzheitlich denkender
977 Mensch bin, hab ich mir gesagt: Du brichst dir doch nicht ohne Grund den Fuß bei einer
978 Bewegung, die du jeden Tag machst. Da muss doch was dahinter sein. Und als ich dann wieder
979 nach den sechs Wochen wieder da war, hab ich mir meine Damen zusammen. 'Ich mach das
980 nicht mehr hier die Leitung!' (schlägt auf den Tisch) 'Ach, mach doch.' Na und ne und wie se so.
981 'Du machst das immer schön.' Und ich war ja auch fleißig. Und hab ich mich wieder breit schlagen
982 lassen. Und das geht nicht. Wenn man wirklich n bisschen in sich rein hört, darf man solche
983 Zeichen nicht bei Seite schieben. 'Ist eben n Fußbruch. Kann jedem passieren.' Ja klar.

984

985 I: Hm. Aber es sind sechs Wochen, die man plötzlich aus diesem Laufrad, was du beschreibst,
986 draußen ist und Zeit hat, zum in sich Horchen und Denken.

987

988 S: Ja und diese Wahrnehmung, dieser ständige Mangel an Selbstwahrnehmung. Ich glaube, der war
989 das. Der mich auch dazu gebracht hat zu sagen: Das tust du dir nicht mehr an. (*leise*) Da waren ja
990 nicht nur die viele Arbeit. Ich glaube, es ist noch mehr diese Atmosphäre, die nicht gesund war.
991 Oder die ich nicht mehr aushalten konnte. Und so. Das, worüber wir jetzt sprechen, das hätt ich
992 nie erlebt. Oder in H. (Ort) die Arbeit hätte ich nie erfahren. Wie man so anders arbeiten kann.
993 Weil ich hab das nie kennen gelernt. Immer nur dieses: Wir arbeiten bis zum Umfallen. (*gehobene*
994 *Stimme*)

995

996 I: Du hast das Defizit gespürt?

997

998 S: Ich hab das Defizit, ich war immer unzufrieden und wusste nicht woran s. Das kann nicht so
999 stimmig sein. Und weil ich viele Freunde habe, die auch in ganz anderen Bereichen arbeiten. Da
1000 stimmt was nicht! Es stimmt in der Arbeit nicht.

1001

1002 I: Dann is es ja schön, dass es diesen Ausgang gefunden hat.

1003

1004 S: Ja. Wie du vorhin schon sagtest, du denkst immer: Hach, es ist ja das unterste Level. Aber dass
1005 da so viel drin ist, das hab ich aber auch jetzt beim Gespräch. Dieses zu formulieren, das ist mir
1006 vorher auch ganz schwer gefallen. Was machen wir denn eigentlich als Tanzpädagogen? Das
1007 haben wir ja nie gelernt. Jeder stellt sich hin, erzählt die tollsten Sachen. Und wir stehn bloß da.
1008 (lässt die Schultern hängen) Dabei machen wir viel mehr. Deswegen finde ich die Arbeit auch so
1009 wichtig. (unv., Bd. lachen) Sind auch immer Schaumschläger dabei.

1010

1011 I: Genau das ist ja auch der Ansatz oder kann ich nur bekräftigen. Dass die Fachleute jetzt lernen
1012 ihre Stimme zu erheben, Worte zu finden, weil der Tanz es verdient hat. Denk ich auch immer.

1013

1014 S: Ja. Auf jeden Fall.

1015

1016 I: Schönes Medium. Aber man verbringt natürlich unheimlich viel Zeit mit sich selber im Ballettsaal.
1017 Und da vergisst man s manchmal doch, sich auch nach außen mitzuteilen. Dass die Anderen ne
1018 Chance haben, es auch zu verstehen.

1019

1020 S: Ja das ist schwierig für die Anderen, das zu verstehen. Weil die Welt so n bisschen
1021 abgeschlossen ist.

1022

1023 I: Hast du jetzt noch irgendwelche Dinge, die du noch benennen oder loswerden möchtest? War ne
1024 Menge, was wir besprochen haben.

1025

1026 S: Na ich finde Tanz als Medium so wichtig. Auch in der Bildung und Erziehung. Eigentlich müsste

1027 jedes Kind im Kindergarten solchen Unterricht haben. Ich hatte am Montag n sehr interessantes
1028 Gespräch mit ner Schülermutter, die da war. Auch n Bursche, der macht das alles ganz schön und
1029 so. Aber niemals in Richtung Tanz. Sagt sie: 'Ich find das so schön, dass er diese Dinge über die
1030 Bewegung verinnerlichen kann.' Und das ist so, da war ich das erste Mal so fröhlich. Weil das hat
1031 eine Mutter so auf den Punkt gebracht. Was ich gar nicht so. Ja stimmt.
1032
1033 I: Und das das genügen kann. Und nicht gleich wieder ein Mehr dahinter stehen muss?
1034
1035 S: Nee. Er wird sicherlich, das ist ne musische Familie, wird vielleicht in der Musikschule was weiter
1036 machen. Aber diese Erfahrung, das auch über den Körper zu haben. Die kann ihm keiner mehr
1037 nehmen. Die hat er für sein Leben. Und wenn es bloß ein Jahr war. Das find ich total wichtig. Und
1038 jetzt ist es eben so, das find ich so schade, ich geh in die Gruppen, hol die Kinder da raus. Das ist
1039 für die einen nicht gut, die da drin bleiben. Für die anderen nicht gut, die da raus gehen. Eigentlich
1040 müssten die Länder, ich glaub in Sachsen-Anhalt ist es so.
1041
1042 I: Teilweise. Dass es Tanzunterricht für die komplette Gruppe gibt?
1043
1044 S: Hm.
1045
1046 I: Es gibt dieses Bildungsprogramm 'Bildung elementar' und bei Freien Trägern besteht die
1047 Möglichkeit.
1048
1049 S: Ach bei Freien Trägern. Also meine Kollegin, meine Chefin jetzt, meinte nämlich, der musische
1050 Früherziehung, der Tanzunterricht fällt sicherlich darunter, wird in Sachsen-Anhalt generell ein
1051 Jahr für alle Vorschulkinder angeboten und bezahlt vom Land.
1052
1053 I: Das weiß ich jetzt nicht.
1054
1055 S: Weil hier ist es eben nur sporadisch. Ich bin jetzt dabei, dann eben in so ner Einrichtung zu
1056 werben, dass eine gesamte Gruppe kommt. Dann ist es ja auch in Ordnung. Aber das ist ein
1057 jahrelanger Prozess. Mal sehn. Ja da bin ich noch so mit dran. Bei Tanz in Schulen, das will
1058 immer jeder probieren. Weiß ich nicht. (skeptisch + leise) Ob das gut ist? Ja die Musikschule will
1059 das auch.
1060
1061 I: Warum (unverständlich)? Der Ansatz muss stimmen. Aber gut. Vielleicht beenden wir das erstmal.
1062 Ich danke dir.
1063
1064 S: Kein Problem. Sehr gerne. Es hat großen Spaß gemacht.
1065
1066
1067
1068

1069
1070
1071

1072

1073

1074

1075

1 I: Als Erstes würde mich erst mal interessieren, wie sie zum Tanzen gekommen sind. Also was
2 waren so, wie ist ihr beruflicher Werdegang. Was waren entscheidende Stationen? #00:00:13-7#
3

4 K: Ich war als fünfjährige Kind in einer Musikschule bzw. hab ich Klavier studiert u. irgendwann mit
5 acht - meine Charakter hat mir mehr in Bewegungs- Musiktheater gezogen, dann hab ich neun
6 Jahre in A-Stadt in eine staatliche Ballettschule absolviert, Abitur und diese Meisterprüfung wie
7 man das in Deutschland sagt. Dann bin ich in, ich habe gedacht, wahrscheinlich geh ich zum
8 Wissenschaftsbereich wie sie, hab ich gedacht Ökonomie studier ich. Wobei das war
9 stinklangweilig für mich. Und natürlich er entdeckt sofort erste Jahr in Theater, in Nationaltheater
10 in A-Stadt, dass meine Begabung besser platziert wäre, wenn ich im Theater einfach da /:
11 Natürlich als Kind hab ich sehr viel Beziehung zu Bühne gehabt, ich haben Kindervorstellung
12 gehabt und so weiter. Und angeblich war ich begabt. Ich kann das nicht heute einschätzen,
13 aber irgendwie hab ich mehrere Verträge sofort bekommen und hab die Schule /: Verschiedene
14 und hab mich beworben. Ich hab den Weg geschlagen in Nationaltheater A-Stadt und dort hab
15 ich so zwei drei brisante Stücke gemacht bzw. war ich eingesetzt. Das war Lifar Suite en Blanc
16 und eine Geschichte war noch Scheherazade (*Ballette*). Da hab ich eine Rolle kreiert, dass die
17 Rolle also nicht existiert. Das ist ein Aufpasser des Harem. Und diese Entwicklung hat mir
18 irgendwie gezeigt, dass (.) es steckt etwas in dem jungen Kopf! Wie gesagt, damals kann ich
19 überhaupt nicht nachvollziehen wie und warum und so. Und eines Tages ist ein Kresnik
20 (*Choreograf*) gekommen nach A-Stadt und er hat mich angeschaut, irgendwelche /:
21 Wahrscheinlich war das Suite en Blanc (*Ballett*). Und er sagt: Gut, ich engagiere dich nach B-
22 Stadt, damals. Ich hab den Vertrag bekommen nach B-Stadt, wobei er hat zwischendurch nach
23 C-Stadt gewechselt. Und durch Schicksal bin ich 1979 in C-Stadt tätig. Da hat er eine Stück für
24 mich gemacht. Natürlich hat er kaum deutsch gesprochen und ich habe mit westliche Kultur, sag
25 mal so, die Bewältigung zweite Weltkrieg keine Ahnung gehabt, was in Deutschland abläuft. Und
26 er hat ein Stück, Familiendialoge, gemacht und das war die typische 68er Bewegung im Theater.
27 Ziemlich rau im Umgang mit die alte Generation. Das war zweite Weltkrieg, womit der zweite
28 Weltkrieg beschäftigt war. Und, nu ja, ich war so eine Art Medium dort. Wobei, das hab ich auch
29 nicht verstanden sofort. Weil C-Theater ist ein Fünftel von Bühne von Nationaltheater (*in A-*
30 *Stadt*) und ganz andere Repertoire. Es geht nicht um Pirouetten (*virtuose tänzer. Bewegung*),
31 geht's um, sag mal - darstellerische Kraft. Überzeugung. Ich habe auch gesehen, dass die
32 Leute geweint haben während der Vorstellung. Und dann hat er gesagt: Oh oh, du gehst in
33 Richtung Medium! Medium als Darsteller. Na ja, ich war ziemlich jung und irgendwann hab ich
34 gedacht: Kresnik Kresnik Kresnik, aber Nationaltheater wäre mir lieber. Ich hab in D-Stadt
35 angefangen ein Vortanzen mal zu machen. Dann war ich in E-Stadt, ich war in F-Stadt, ich war
36 in G-Stadt, ich war im Ausland in Belgien. Und durch komplette Schicksal (*gedehnt*) bin ich in H-
37 Stadt gelandet. Bei dem Vortanzen waren 200 Leute und zwei Leute haben den Vertrag
38 bekommen. Ich und meine Kumpel aus England. Nu ja, das war eine Schock für mich.
39 Überhaupt habe ich die Verträge überall bekommen. Nu in Bayern hat mir (unv.) gefallen, weil
40 ich bin in Marienplatz gewesen damals, von Hauptbahnhof zu Marienplatz, und überall waren
41 polnische Fahnen, weiß-rot. Und ich hab mir gedacht, das ist ein witzige Land. Aber das war FC
42 Bayern, der hat die Meisterschaft gefeiert. (lachen) #00:03:56-3#
43

44 I: (lachen) Ah okay. #00:03:56-3#
45

46 K: Das war s! (*Die Fußballmeisterschaft*) Natürlich die Rubens, die alte Pinakothek in die Rubens
47 und so weiter und so weiter, die ganze Szene um G-Theater und überhaupt Nationaltheater, also
48 Repertoire, Position Klassische und Moderne - damalige Moderne. Aber der Kresnik hat mich
49 nicht frei gegeben. Ich musste noch ein Jahr bei ihm arbeiten. Ich habe damals nicht gewusst
50 wie das ist. Der Kresnik hat eine Vertrag mit Nationaltheater abgeschlossen und seine eigene
51 Stücke, er wird die in M-Theater präsentieren, mit W., der damalige Leiter von M-Theater,
52 Experimental-bühne damals, Pina Bausch, Kresnik war damals eine, sag mal so, Meilensteine,

53 der das Theater revolutioniert hat in Westen, sag ich. In Osten hab ich keine Kontakte, weil wir
54 haben Visumprobleme in der DDR-Zeiten. Das heißt wir brauchen eine Einladung. Sozusagen
55 die Palucca und die ganze Westen war abgegrenzt ziemlich genau. Ich hab ein paar Kollegen
56 gehabt, die geflüchtet sind von der Republik, der deutsche Republik. Egal. Kresnik hat auf jede
57 Fall dort gearbeitet zwei Jahre. Und so war ich dort seine Medium. Und wir haben neue,
58 komplett neue Stücke einstudiert. #00:05:12-1#

59

60 I: Darf ich kurz zwischen fragen? #00:05:11-8#

61

62 K: Ja. #00:05:11-8#

63

64 I: Sie sind aber bei Kresnik durchweg als Tänzer /: #00:05:14-7#

65

66 K: Ja ja ja. #00:05:17-1#

67

68 I: ... und nicht selber choreografiert? #00:05:17-1#

69

70 K: Nein nein nein nein. Ich war zwanzig, zweiundzwanzig. Aber das ist eine wichtige /: Und in H-
71 Stadt hab ich das übrige Klassische von Hans van Manen, Jiri Kylian und Cranko
72 (*Choreografen*) und (prustet) und sogar wir haben auch eine Tom-Schilling-Choreographie
73 gemacht. Sagt man doch: wir haben ein Spektrum. Neumeier selbstverständlich. Plus das, was
74 in damalige Zeit in achtziger Jahre, fünfundachtzig, bis fünfundachzig der Experiment, sage ich,
75 Tanztheater, politische Tanztheater war sehr präsent. Und ich war eine von den Medium von
76 diese Tanztheater. Eine von denen. Ich habe bei Pina Bausch nicht probiert, weil die, ich habe
77 verstanden, die hat andere Perspektive. Und in H-Stadt war ich ziemlich glücklich. Und weil ich
78 Solist auch geworden. Und und und und und. Und eines Tages, mit dreißig, hab ich verstanden,
79 dass ich habe fast alle Rolle getanzt. Das war, nu ja, und nicht neues (unv.). Und jedes Jahr war
80 eine Gesetz, das hat man so, eine ungeschriebene Gesetz, dass Ballettdirektion in H-Stadt hat
81 mir eine Stück für mich ausgesucht. Das habe ich eine Replikation (?) getanzt und so und
82 Stücke, wo präsent Schauspieler auf der Bühne stehen. Die Technik war selbstverständlich.
83 Mein, ich war nicht Baryschnikow (*herausragender russ. Tänzer*) und ich war nicht erste
84 Kategorie Tänzer von der Welt. Aber in 2. Bundesliga von der Welt könnt ihr mich, kann man
85 mich irgendwo in der Mitte platzieren. Die Stärke war nicht die Technik. Das hat man irgendwie.
86 Aber die Stärke war die Exposition der Person auf der Bühne. So von Max und Moritz, wenn
87 Moritz war ein Lachbombe:/ Bis Pro (unv.), wo die Leute haben tatsächlich feuchte Augen
88 gehabt. Na ja. Und dann hab ich gedacht, mit dreißig, ja aber etwas muss da sein. Und muss
89 weiter gehen. Und ich habe dann eine Stück gemacht, Haben heißt diese Stück. Es geht um
90 fünf wunderbare Mädchen, ich habe fünf wunderbare Mädchen, die Schönste ausgesucht von
91 Nationaltheater, und ich habe eine Stück gemacht über eine versteckte Wort war damals
92 Orgasmus. Wie sie die Glück, nicht physische oder, sondern wie sie die Glück betrachten. Ich
93 habe mich damals auch spezialisiert, in dem Sinne spezialisiert, ich haben sehr viel Bücher
94 gelesen. Meine Vater hat mich unheimlich viele polnische Bücher geschickt. Weil er war durch
95 kommunistische Regime, er war von der Arbeit suspendiert. Und um ihm zu helfen, mit
96 fünfundfünfzig, dass er nicht allein steht, er war Wirtschaftsprüfer, ganz hoch, hoch. Aber er
97 hatte ein paar Sachen erfunden, sag mal entdeckt, dass die Kommunisten machen mehr Geld
98 und natürlich Kommunisten haben ihn bestraft. Er darf leben, geht nicht in Gefängnis. Aber zur
99 Seite. Um ihn zu helfen, sich zu helfen, habe ich meine Teil von meine Gage ihm gegeben und
100 er hat tausende Bücher gekauft. Alles, was in polnische, sag mal, Bücherei war. Sozusagen ich
101 habe zehntausend Bücher zu Hause von alles, was überhaupt Weltliteratur. Auf polnisch
102 witzigerweise. Es hat, das ist ein kurzer Sprung, jetzt ich habe sechsjährige Sohn. Er spricht
103 polnisch und ich hoffe, dass ich diese Bücher irgendwie gut platziere. Ich habe damals nicht
104 gewusst, dass es Internet gibt. Jetzt, dass die Bücher heute haben andere Wert, weil man kann

105 über Google oder alles lesen. Gut. Auf jeden Fall diese Literatur und in Nationaltheater, war
106 auch interessant, die Solisten haben so eine Vorteil, dass sie müssen nicht jeden Tag arbeiten.
107 man hat die Repertoire so platziert, dass wir ziemlich viel, ziemlich viel in Anführungszeichen,
108 frei haben. Und hab ich sehr viel gelesen. Das hat mich interessiert. Und dann hab ich (unv.)
109 auch deutsche Literatur, zum Beispiel Schlafes Bruder oder Laden oder, mein Gott, Kaspar
110 Hauser zum Beispiel oder Elisabeth hier von Thüringen. Und und und, pah, hab ich mich so rein
111 gestürzt in eine Richtung, Literaturrichtung. Und, durch komplette Schicksal (*gedehnt*), ich habe
112 in P-Theater diese Stück gemacht, und durch komplette Schicksal eine Kerl aus I-Stadt, eine
113 Intendant, hat mir eine Angebot gemacht, dass ich kann nach I-Stadt gehen kann. Als
114 Ballettdirektor. Einundneunzig, nach die Wende. Na ja, ich habe damals in New York gastiert,
115 sag mal, in Metropolitan Opera. Don Quichotte haben wir getanzt, bei Balanchine (*Choreograf*),
116 das war nicht in Metropolitan Opera. Na ja, die Gagen-verhältnisse waren unglaublich, was wie
117 I-Stadt zahlt und was New York zahlt. Und natürlich die Ambiente war schockierend. Es war, ich
118 meine ich hab keine Wohnung gefunden. Das ist jetzt alles wichtig, weil das .. ähm, das hat
119 keine Wohnung, ich kann keine Wohnung finden in I-Stadt. Da hab ich drei Jahre in eine
120 Abstellzimmer gewohnt in Blaue Haus. Das Haus war blau wahrscheinlich 1960. 1991 das war
121 eine Ruine. Aber das wars. Das heißt hab ich meine vier Jahre in I-Stadt verbracht in eine, nu ja,
122 sehr sehr eigenartige Umstände. Und, die ganze Geschichte hat angefangen so: ich habe Jiri
123 Kylian gefragt: Was ist der Choreograph? Wie bist du dazu gekommen? Und er sagt: Es ist eine
124 riesige Turm und bist du oben. Und wenn du springen kannst, springen kann jeder. Aber landen
125 nicht jeder. Ich habe mich mit Jiri Kylian sehr gut unterhalten, da er Tscheche ist, ich Pole und
126 wir haben uns gemocht. Ich habe seine Stücke damals waren für mich eine Entdeckung. Wobei,
127 ich habe verstanden, dass Jiri Kylian mit Bewegung arbeitet, nicht mit Thema. Er hat (Tanzstück
128 unv.) gemacht wahrscheinlich als Stück und Die Geschichte vom Soldaten. Aber das waren
129 Abstraktionen. Und diese Abstraktionen in dieser Zeit war ein Novum. Weil eigentlich Cranko
130 oder Tom Schilling haben Handlungsballette gemacht. Der Neumeier, nicht vergessen. Ich habe
131 mich entschlossen weg von Handlungsballette zu machen. Hallo! Man hat kein Dramaturg, man
132 man hat keine Ahnung eigentlich als Ballettdirektor, als Choreograf. Null. Das heißt Autodidakt.
133 Dass dieser Weg Autodidakt es ist sehr wichtig. Eine Punkt ist, weil ich Emigrant bin, ich habe
134 nicht aufgegeben. Emigration hat mir eine Linie, eine harte Art mit mir selbst umzugehen,
135 gegeben. Ich bin gekommen mit eine Tasche voller Wörterbücher und eine Tasche war eine
136 Ballett-kostüm. Das war s. Und in I-Stadt hab ich diese Zeit irgendwie verstanden, was bedeutet
137 Emigration. Auch in andere, neue Bundesländer. Wobei, ich habe Erfahrung mit kommunistische
138 Regierung gehabt, mit der andere Mentalität sozusagen, Ost-West. Und ich habe die Leute
139 verstanden. Ich war nicht radikal. Ich musst sie nicht alle entlassen. Oder ich hab sie
140 verstanden, wie sie gelebt haben, welche Sünde, oder welche Vorteile (zögerlich) haben sie
141 oder Nachteile. Das war eine Plus. Das Plus war auch, dass ich ein sehr gute Tänzer war. Und
142 in I-Städter Zeit, die Tänzer waren andere platziert. Das war eine, sag mer s mal so, P. war der
143 Intendant, dann vorher, und der hat so eine, sag ich, Tanztheater dort gehabt. ‚Du, ich möchte
144 das ändern.‘ Natürlich erstes Stück, was ich dort gemacht hab, war Familiendialoge von Kresnik,
145 um zu zeigen: Leute, wir haben andere Tanztheater. Die zweite Stück war Max und Moritz, was
146 ich habe gemacht. Das war sehr große Form, weil Publikum braucht das. Es waren sehr wenige
147 Stücke, komödiantische Stücke in Repertoire. Und de dritte Stück hab ich Romeo und Julia
148 gemacht. Das war komplette Reinform. Weil ich habe gedacht, ich möchte anders als Kresnik und
149 anders als Cranko und ich habe tatsächlich in eine komplette (*gedehnt*) Idiotie gesprungen. Der
150 letzte Akt war neunte Sinfonie von Beethoven und die Leute sind in Graben gesprungen als
151 kollektiver Selbstmord. Damals war die Thematik, äh, Religion als Macht, Religion als Sekte.
152 Und das waren Zeiten. Und ich hab gedacht, (unv.) dass Indoktrinierung von die Leute. Aber
153 ich, pah, bin keine Politiker. Und ich habe ganz schnell verstanden, ich habe auch falsche
154 Dramaturg gehabt. Aber Musikauswahl war exzellent. Weil ich kann Partituren lesen. Ich kann
155 diese Truppe nicht motivieren in meine Richtung und diese Schrittvokabular war komplett
156 idiotisch und so weiter und so weiter. Es, aber die Leute haben gesagt, der hat etwas. Das war

157 nicht so eine:/ Nu ja, ich habe sehr viel gelernt, ich bin ein (unv.) Mensch, in dem nach Premiere
158 war, wir haben das wahrscheinlich vier Mal gespielt oder fünf Mal gespielt. Aber ich habe von
159 der Leitung bzw. von Theater einen Gnadenfrist, nicht jeder (unv.) muss perfekt sein. Na ja,
160 diese Gnadenfrist hat mich sehr wehgetan, weil ich habe selbst gesehen, wie wieviel Fehler hab
161 ich gemacht. Unglaublichen (*gedehnt*) Fehler! Vor allem von Dramaturgie. Weil ich habe in eine
162 Mülllandschaft das alles eingebaut und das hat eine Sinn. Nur die Leute wollen das nicht sehen.
163 'Wohin gehst du mein Herr?', habe ich gefragt. Wahrscheinlich dieses Stück würde in Kassel
164 laufen oder irgendwo. Aber nicht in Stadt wie I-Stadt. Gut, dann haben wir ganz schnell, auch
165 mein Bühnenbildner war einfach Laie. Frisch. ich habe gedacht, ich schaffe mit junge
166 Generation. Nein nein nein, ich komme von Bühnenbild, sag mal, Richtung von Jean-Pierre
167 Ponnelle, Pet Halmen, Jürgen Rose. Das sind die Persönlichkeiten in achtziger Jahre, die das
168 geprägt haben, diese ganze Nationaltheater und überhaupt das Welt mit ihre fast klassizistische
169 und sparsame Form. Und dann hab ich sofort meine Freund angerufen, (unv.), bis heute arbeit
170 ich mit ihm. Und wir haben eine Linie genommen, die brauchen wir. Kommerzielle Stücke, sag
171 mal Nusknacker, und wir brauchen eine Stücke, das Andere, das nicht selbst (unv.), sag mal
172 Richtung japanische Drummerorchester und so weiter. Das heißt, man kann nicht sofort alles
173 haben. Muss man peu a peu a peu a peu diese ganze Vorteile von klassische Ballett zu Vorteile,
174 sag mal, moderne. Auch moderne Tanz hat mit Darsteller zu tun. Damalige Zeiten in I-Stadt
175 waren wenige Leute begeistert nach I-Stadt zu kommen. Das heißt alle gute Tänzer haben sich
176 natürlich in Westdeutschland platziert. So war meine Farbpalette sehr begrenzt und die
177 Inspiration oder, wie sagt man auch, ihre Improvisation von die Tänzer waren nicht vorhanden.
178 Die haben das nie gehabt oder sehr begrenzt. Und in I-Stadt war auch diese Zeit, wo damals
179 von der DDR-Zeiten, manche Tänzer waren geschickt nach I-Stadt oder geschickt nach. das
180 heißt, das hat eine (unv.) stattgefunden. Wer arbeitet in Rostock? Und, das waren sehr nette
181 Kollegen, muss ich zugeben. Aber die Qualität in Leipzig war tausendmal besser bei Uwe Scholz
182 oder, sag mal, in Dresden, wo meine Kollegen gearbeitet oder Berlin. Nu, ich kann nicht
183 konkurrieren. Bis heute ist diese Situation so, dass ich kämpfe um einen Tänzer als Farbe.
184 Wenn der Tänzer eine Farbe hat, der Choreograf hat eine Chance. Ich kann mit zwei Farben
185 nicht nur malen, aber ich bin begrenzt. ich kann, aber es sind andere Verhältnisse dann. Oder
186 wenn man nur eine Piano hat mit eine Gabe (unv.), das war s. Man kann diese Breite, und die
187 Breite von berühmten Choreograf enorm viel. Man lernt miteinander. Man inspiriert sich
188 miteinander. Man schafft eine Dimension von Bewegung. Pirouetten kann jeder, Arabesque kann
189 jeder. Aber, dazwischen, Cranko hat das super gemacht, er hat Choreografie gemacht, aber
190 zwischen die Schritte waren Mensch. Oder Kresnik. Das ist Choreografie für mich. Es ist eine
191 bestimmte mathematisch-physische Prinzip. Aber die Menschen müssen zwischen die Räume,
192 dass sie geben etwas aufzubauen. Ich kann das entwickeln, sag mal, ich kann das mit Parfum
193 beflecken, ich kann inspirieren. Aber der Mensch selbst sich entwickelt und ich habe selbst auch
194 gesehen, wie lange dauert eine Kompanie aufzubauen. In eine Jahr man ist ausgeliefert. Das
195 heißt, man lernt das in vier Jahre oder drei Jahre hat man eine Basis und als grüne Gemüse
196 nach drei Jahre hab ich etwas geschafft. Zwischendurch in I-Stadt waren sehr viel
197 Intendantenwechsel, das heißt ich habe sieben Intendanten in vier Jahren erlebt. No,
198 irgendwann war Schluss. Basta. Einer ist gekommen und ich bin raus geflogen. Und natürlich
199 muss man zugeben, ich habe auch zwischendurch in H-Stadt Oper gemacht. (Unv.) oder
200 Geschichte vom Soldaten. Auch habe ich Oper gemacht, große Oper, mit Thomas Langhoff, Die
201 verkaufte Braut oder Freischütz. Und da hab ich mich, sag mal, etabliert mit Chor zu arbeiten.
202 Mit große große (*gedehnt*) Instrument, das menschliche Instrument. Das war eine einfache, aber
203 ganz andere Erfahrung. Deshalb wenn ich Musical hier mache oder Oper das ist für mich relativ
204 einfach. Weil ich kann mit der Masse umgehen, kann ich Noten lesen. Das ist für Choreograf
205 ziemlich einfach. Zurück zu I-Stadt. Nach diese vier Jahre, sag mal autodidaktische Bildung, hab
206 ich durch Zufall eine Job bekommen in K-Stadt. Und K-Stadt hat keine Ballettsaal. Na ja, der
207 Intendant hat mich eingeladen, aber ich kann nirgendwo machen. Und ich habe unglaubliche
208 Ehrgeiz gehabt und ich möchte drei Premieren im Jahr haben. Und ich hab mich langsam

209 langsam langsam die Crew gehabt, das Ballett. Die Tänzer, sie waren mit mir gekommen. Sehr
210 gute Leute aus I-Stadt, ja. Und da hab ich verstanden, dass mit diese Leute kann ich etwas
211 aufbauen. Sehr gute Leute muss ich sagen. Ich habe neun Leute gehabt. Super! Vier Männer
212 und fünf Frauen. Und dann haben wir Carmen gemacht, Othello und -wichtige Punkt- ich habe
213 plötzlich gemerkt, dass ich kann weiter gehen und ich habe Uraufführungen angefangen zu
214 machen. Ich habe Leute angerufen, verschiedene, meine Kollegen und so weiter, und Kaspar
215 Hauser war meine erste, sag ich, Schritt, wobei Theater in K-Stadt hat mir so eine Preis
216 gegeben und diese Thema und nun Uraufführung und so weiter haben mir irgendwie befestigt,
217 dass ich kann in diese Richtung, immer schon sag mal so hart auf der Erde, immer noch
218 Handlungsgeschichte, Entwicklung des Personals auf der Bühne und das sind natürlich Vorteile,
219 sag ich mal, wenn man von slawische Länder kommt und konfrontiert wird, man ist mit eine
220 andere Kultur. Man hat sozusagen schon zwei Kulturen. Ich beherrsche fünf Sprachen, keine
221 richtig. Aber man öffnet sich zu unglaubliche Spektrum. Die Leute waren aus Schweden, waren
222 aus Japan, die waren aus Italien. Und die Menschen bringen dir, sag mal, eine neue
223 Regenbogen. Auch bewegungsmäßig. Natürlich die Bewegung war klassisch, immer noch. Weil
224 das finde ich sehr wichtig. Irgendwelche Schule brauchen wir. Und habe ich mich entschlossen
225 klassisches Repertoire als Basis zu halten, sag mal Bewegungsrepertoire. Und dann hab ich
226 versucht, wie bei Picasso, er hat naturalistisch gemalt und später hat er immer verfremdet
227 verfremdet verfremdet. Natürlich bin ich keine Picasso. Einzige, was mich mit Picasso verbindet
228 ist dieselbe Geburtsdatum. XXX, er war auch Skorpion und er liebt Frauen. Ich auch. Gut. (Bd.
229 lachen) Und nach K-Stadt war eine unglaubliche Situation. Da war eine Musical- und so eine
230 3.Bundesliga-Betrieb ohne Ende. Ich habe das durchgehalten und da sag ich, das ist brutal.
231 Wann muss man Produktion machen ohne Ballettsaal, irgendwelche kleine Ballettschule. Und
232 trotzdem mit Orchester, mit alles und und und. Es war so eine Taufe in komplette Kommerzzeit
233 in der Kultur. Man hat keine Zeit, eine Premiere in sechs Wochen zu machen mit Carmen und
234 so. Das war brutal. Aber da musst du dich vorbereiten, vorbereiten. Ich hab eine Schrift
235 entworfen, eigene Stenotypistenschrift, und ich kann meine Schritt bzw. Musik so schnell lesen
236 wie nicht mehr geht. Vorbereitung für eine Premiere rein statistisch hab ich halbes Jahr. Das
237 heißt die ganze Partitur lerne ich in zwei Monaten. Nehmen wir an, sag mal Anna, lern ich in
238 zwei Monaten, schreib ich perfekt, ich habe die Partitur so im Kopf. Dann bleibt mir sechs bis
239 sieben Wochen, bis Premiere, das aufzubauen. K-Stadt hat gezeigt, wie brutal ist dieses
240 System. Man hat nur zu tun mit sich selbst. Ich habe auch keine Familie gehabt und das war ein
241 sozialer Untergang irgendwie. Weil ich habe verstanden, ich bin allein. Und so lange hab ich
242 Erfolg so lange die Leute mögen mich. Und so lange bin ich Ballettdirektor, die Leute lieben
243 mich. Und nach K-Stadt nach neue Intendantwechsel, mein Intendant ist rausgeschmissen von
244 der Bürgermeister, bin ich plötzlich arbeitslos geworden. Natürlich bin ich nach H-Stadt
245 gegangen in meine Heimatstadt. Aber ich habe verstanden, in H-Stadt will keiner mit mir
246 sprechen. So, ich habe eine kleine Zimmer, meine Freundin hat mich verlassen bzw. wir haben
247 uns getrennt, ich habe vier Katzen gehabt und keine Ahnung was ich machen muss. Keine
248 Ahnung. Ich habe keine Wohnung mehr gehabt. So hab ich entdeckt, dass nur zwei oder eine
249 Mensch in meine Leben kann mir helfen, gibt mir eine Halt. Das ist meine ehemalige Kollege
250 von der Schule. Er hat mir seine 32m Wohnung zur Verfügung gestellt, wir haben zu zweit dort
251 gelebt mit eine, na ja, sehr spartanische Möglichkeit. Die Bücher waren die ganze Zeit gut, in
252 irgendwelche Scheune in K-Stadt versteckt in Papieren. Natürlich ich habe keine Wohnung
253 gehabt auch in I-Stadt, das war auch in eine Scheune in der Nähe von I-Stadt. So hab ich meine
254 ganze Waschmaschine und die Toilette war kaputt, nach sieben Jahren oder nicht benutzt. Sind
255 mir Bücher geblieben und Gesundheit und ein unheimlich unbegrenzter Optimismus. Na ja, aber
256 der Optimismus war sehr sehr schnell vorbei wenn ich gesehen habe, was ist das, wie
257 funktioniert eine Gesellschaft. Ehemalige, meine beste Freunde, ich war sehr bekannt in H-Stadt
258 nach fünfzehn vierzehn Jahre und als Ballettdirektor habe ich schon einige Sympathieträger.
259 Aber im Moment, wenn man vorbei ist, es ist vorbei. Hab ich ganz schnell gelernt. Ich haben
260 Gott sei Dank meine Mutter und ich bin in L-Stadt (*in Polen*), ich hab in L-Stadt mal gewohnt,

261 ausgeräumt ein bisschen bei die, weil die war schon über siebzig. Und eines Tages klingt ein
262 Telefon und aus M-Stadt krieg ich Nachricht, dass ich dort berufen bin als Ballettdirektor. Und
263 das war Oktober. (unv.) Gut. Bin ich nach M-Stadt gegangen. Ich habe die Companie gesehen.
264 Die Companie waren sieben Leute, weil alle sind rausgegangen und das war Oktober. F. hat
265 mich gefragt, was ich machen möchte und ich hab mir gedacht - vom Ballettsaal zum
266 Intendantenzimmer war ziemlich langer Weg - in den Weg hab ich gedacht, was kann ich mit
267 sieben acht Leute machen, in M-Stadt? Ja, das is riesige ... ja hab ich mich entschlossen (1) hm,
268 entschlossen hab ich mich (3) eine Stück zu machen ohne Tänzer, weil ich hab kein Tänzer. Und
269 ich habe ganz lange Zeit überlegt, was eigentlich kann man, ich habe über griechische
270 Tragödien gedacht und zwar habe ich gedacht Sommernachtstraum. Wobei ich habe keine
271 Puck, keine da, keine da (zählt an Fingern auf). Ich habe ein Zimmer gehabt und ein Telefon war
272 da und ich habe angefangen anzurufen, in ganz Europa. Ich habe, nicht zu vergessen am
273 15.Oktober die ganze Companie war gekündigt, Stephan Thoss kommt danach, ich habe nur ein
274 Jahr Vertrag dort gehabt und als Interim in Ballettdirektion. Und ich habe diese Premiere
275 geschafft und als Dankeschön hat F. Gesagt: Man, wenn du willst machen etwas, dann mach
276 etwas! Und ich habe in Schauspielhaus -gerade eröffnet- Macbeth gemacht und das war super.
277 Wunderbares Stück. Neue Leute, neue Inspiration, Schauspieler und da pah ... (Aufzählung an
278 Fingern) Endlich haben wir! Wobei ich habe gewusst das ist vorbei. Schicksalerweise kommt E.
279 zur Premiere und er sagt: Ich engagiere dich nach I-Stadt zurück. Fein! Warum nicht. In I-Stadt
280 habe ich mit ihm eine Weiterkontinuität gemacht, wunderbare Arbeit. Und nach I-Stadt, vier
281 Jahre später, war er sich gekündigt und ich habe auch keine Ahnung was ich machen muss.
282 Dann habe ich meine Kollege, ein andere Intendant, war in N-Stadt Intendant und sagt: Komm
283 als Ballettdirektor zu N-Stadt. Und ich sag: als Ballettdirektor nein, aber ich kann als das
284 künstlerische Management da sein und mache meine Stücke. Ich habe Schneewittchen dort
285 gemacht, für Kinder ne Geschichte mit (unv.) Musik. Und ich habe Peer Gynt dort gemacht. Es
286 war wunderschön und wunderbar und E. hat mich nochmal angerufen. Er war in O-Stadt. Und
287 ich hab ihn gefragt, wo ist O-Stadt? Und er sagte: Du Banause, weißt du nicht wo die O-Stadt
288 liegt? Und ich kenne nur Wartburg. Die Auto und die Wartburg und Luther. Aber O-Stadt war für
289 mich, na sag mal (unv.). Aber wo liegt das? Keine Ahnung. Genauso wie N-Stadt, null Ahnung.
290 Die Fahrt von P-Stadt nach N-Stadt war sehr witzig, weil waren Felder Felder Felder und
291 plötzlich ein Turm, eine wunderbare Kirche. Auf jeden Fall hab ich meine Zeit in N-Stadt so
292 verbracht, dass ich gearbeitet habe und meditiert. Sehr viel Meditation, um nicht weinerig zu
293 werden. Weil ich habe keine Chance, keine Zukunft. In O-Stadt, durch Unterstützung von E., hat
294 sich das weiter entwickelt und neue Stücke sind dazu gekommen von , nochmal
295 Wiederaufnahme von Macbeth Beispiel, Carmina Burana und wir haben gastiert mit O-Städter
296 Theater in Andechs bei (unv.), wo Carl Orff (*Komponist*) begraben ist, das Carl Orff-Festival. Wir
297 haben diese Einladung bekommen und zwei Jahre haben wir dort gespielt in Sommer. Und
298 eines Tages habe ich natürlich Leute kennen gelernt, das mit mir weiter gegangen sind. Benito
299 Martschelino (?) waren eine der Wenige, wichtige Tänzer, in Stuttgart eine Star. Und ich habe
300 ihn in I-Stadt angesprochen, einfach so. Star in Stuttgart, ob er nicht bei mir arbeiten möchte. Er
301 ist natürlich nach I-Stadt gekommen und er war n bisschen schocken, aber mein Angebot war
302 nicht nein zu sagen. Ich habe ihn besetzt bei (1) eine Stück über Tschaikowski. Ich habe die
303 Briefe von Tschaikowski gelesen. Das waren die Briefe, wo er hat sich bekannt gegeben, dass
304 er ist schwul ist. Mit seine Bruder hat er sich kommuniziert. Mit diese Briefe habe ich ein Stück
305 für Benvenuto gemacht und ich war nominiert für Faust Preis. Erste Faust Preis in
306 Bundesrepublik Deutschland Nomination O-Stadt. Wo liegt O-Stadt? Konkurrenz war Berlin,
307 Stuttgart, München. Na ja. Wir haben mit dem Stück, wie verrückt, wir haben mit dem Stück
308 Tschaikowski Stuttgart gastiert in eine kleine Theater, neben wie heißt das, diese Theater neben,
309 ist das in Theater, eine schöne wunderbare Theater, nicht in Natio.. nicht in große Theater. Aber
310 wir haben zwei dreimal gespielt und das war super Zeit. Und irgendwann, Benito hat sich
311 etabliert, der Star, er war immer ständiger Gast. Und ich habe meine Stücke mit ihm gemacht.
312 Und irgendwann hat sich, der E. war gekündigt in O-Stadt, er hat eine volle Unterstützung immer

313 mitgegeben. ‚Mach was du willst!‘ Und das und das und ein Dramaturg von (unv.). Und er hat
314 auch inszeniert. Das war keine Konkurrenz in dem Sinne. Wir haben Musical gemacht, Oper,
315 was zu eine normale O-Städter Theater, ähm, zu bieten ist. Auch natürlich mit S-Stadt. Wir
316 haben zusammen kooperiert. Und in S-Stadt, nach diese Trennung von E., war der Intendant
317 von S-Stadt und wir haben dort regelmäßig gespielt, sag mal fahren immer hin und her , hin und
318 her, und der neue S., sehr sympathische Kerl, er hat andere Idee gehabt zum Ballett und ich
319 habe ein Jahr dort sozusagen, er wird mich nicht kündigen. Aber ich habe, ich brauch eine große
320 Haus. Immer diese zweite Bundesliga, immer Zweite:/ Und plötzlich durch Zufall, unsere Andre
321 Brücker hat mir gesagt: Du, ich habe Q-Stadt bekommen, ob du nicht kommen möchtest. Er hat
322 natürlich meine Stücke geschaut. Ja, er hat angeschaut, er hat Elisabeth-Ikone gesehen und er
323 hat Peer Gynt. ‚Das ist das, was ich brauche! Das ist meine Richtung. Schauspiel!‘ Natürlich
324 war in Q-Stadt eine ganz witzige Geschichte. War meine Vorgänger äh äh (2) #00:30:59-9#
325
326

327 I: T. #00:31:03-4#
328

329 K: T. hat sehr super Vorstellung gemacht. Das Haus war immer voll und so weiter. Das war Der
330 kleine Prinz oder Marquis de Sade da draußen oder 80 Tage um die Welt. Ich habe andere
331 andere Richtung. Einfach als Mensch und bin auch andere Charakter als der. Und ich habe
332 andere Lebenserfahrung, sage ich. Und ich habe versucht hier mit erste Stück Anna
333 anzufangen und zu zeigen wie unterschiedlich ist. Ich war sehr überrascht, dass dieses Stück
334 mit zeitgenössischer Musik Wiener Schule, meine ich es ist nicht einfach für Orchester.
335 Orchester hatte jede Menge zu tun. Aber diese Auswahl der Stücke ist exzellent. Auch bei
336 Endstation war für Orchester eine Herausforderung. Natürlich bei Endstation war grauenhaft,
337 meine alte Bekannte, als Komponist eine der zeitgenössische wichtige deutsche Komponist
338 nach Henze, eine der Wichtigen. Ich hab ich ihn gefragt ob ich seine Stücke machen darf und er
339 sagt: ‚ja‘, weil ich habe vorher mit dem, wie die Schicksal ist, Scherzsatire und andere
340 Bedeutung aus Oper gemacht. Nun, wir haben uns angefreundet, sag man wie man das mit
341 einem Meister angefreundet ist, und ich habe die Musik bekommen. Sozusagen ist das die
342 Arbeit, die kreative Arbeit weiter gegangen mit Uraufführung. Endstation war Welturaufführung.
343 Muss ich zugeben, erste Unterhaltung (?) war in Berlin. Andre Brücker hat mir gesagt:
344 ‚Endstation‘ und ich habe gesagt: ‚Mach komplette Witz!‘ Aber ich kenne dieses Stück. Und sag:
345 ‚Kennst du dieses Stück?‘ Und er sagt: ‚Ja. Wir machen das.‘ Natürlich in den Kommerz, was
346 bedeutet Kommerz? Ich habe auch nicht gewusst, dass Wedekind unbekannt für große
347 Menschen. Für mich war Zadek Anna ein Thema, ein Mord, ein Prostitution, eine unglaubliche
348 Farbpalette. Und natürlich hab ich ein super Darsteller hier. Das ist exzellent. Pablo, Laura,
349 Julia, Anja, Jo von allen. Jo hab ich sozusagen entdeckt. Er war neunzehn Jahre alt. Julia auch.
350 Von der Schule. Alle waren von der Schule in O-Stadt und plötzlich waren sie (1) Medium.
351 Medium. Medium (*gedehnt*) Ob Julia da mehr springt oder weniger, das ist wurscht. Laura kann
352 das. Aber Medium! Man schaut sie an und glaubt das. Sage ich! Pablo mit seine Bewegungen,
353 sehr absurde technische Exzellenz, hab ich rechtzeitig dieses spanische Lockere, Duarte-
354 Richtung. Das ist das, was man als Choreograf sich wünscht. Und wünscht man sich große
355 Bühne, große Orchester, man wünscht sich eine Intendant, man wünscht sich äh eine Crew,
356 Technik äh Beleuchtung, Kostüme, Bühnenbild. Dass der tolle (unv.) mich immer wieder
357 unterstützt. Wir besprechen das manchmal mehr manchmal weniger. Aber ich kann nicht, wir
358 besprechen die Dramaturgie. Und plötzlich war eine Idee, wir machen auf Kommerz hier. Warum
359 nicht? Weil die Leute hier brauchen ein bisschen (unv.) Widerspenstigen Zähmung. Natürlich
360 man vergleichen mit Cranko, aber es ist ganz andere Musik. Schostakowitsch. Es ist, ich nehme
361 das Tiramisu. Dieses Tiramisu ist lustig, Commedia dell' Arte. Die Leute wollen das. Aber
362 (*gedehnt*) die andere Hammer ist Nibelungen. Alle haben mich angeschaut als ich Nibelungen
363 gemacht hab. Weil Bèjart (*Choreograf*) hat das gemacht in Berlin. Und ich glaube nicht, dass
364 viele Companys sich so was sich wagen. Wir haben Glück, dass wir haben eigene Fassung mit

365 ohne Worte von Dessau. Nu ja, ich muss zugeben, ich hab wahnsinnig gekämpft, um diese
366 Libretto zu zu zu schaffen. Natürlich war Hebbel (Schriftsteller der Nibelungen-Dramen-Trilogie)
367 eine Vorteil. Aber die Musik ist Wagner. Deshalb, diese Diskrepanz zusammen zu mischen,
368 brauch man gut, weil die Wagnerfans sagen, dass ist diese Motiv und diese Motiv ist da. Diese
369 Motiv hab ich mit K. vorbereitet. Muss ich sagen, ich habe die sehr gute Gluck, dass ich habe
370 mit wunderbare (gedehnt) Dirigenten gearbeitet in meine Leben. Eine war in K-Stadt nicht bereit
371 ähm Kaspar Hauser zu machen. Er war Japaner. Er hat das nicht verstanden. Aber Gluck ist,
372 dass meine musikalische Vorbereitung und diese Hilfe von Dirigent, die Vorstellung habe eine
373 musikalische Niveau und Orchester ist auf unsere Seite. Ist nicht Coppelia oder etwas, was man
374 immer spielt. Nu ja, diese Nibelungen war die Große, bis jetzt bis jetzt eine der größte
375 Herausforderungen. Man muss nicht sagen jede Stuck ist eine weiße Blatt Papier. Man ahnt,
376 dass man das schafft. Man hat wahnsinnig Magenschmerzen, man zittert irgendwie. Man hat
377 Lampenfieber. Die schlimmste Tag ist der erste Tag Probenstag. Man schiebt das immer weiter
378 weiter. Ich fange nicht an. Aber irgendwann muss man anfangen. Und irgendwie, man ist drin.
379 Irgendwann man ist schwanger, irgendwann man hat die Kind geboren. Mmman hat mehr
380 Lampenfieber als auf die Bühne. Man weiß nicht wie das funktioniert. Man kann das nicht voraus
381 sehen. Man sieht das schon, aber man ahnt nicht wie diese Brocken von Skulptur. Wie
382 entstehen diese Skul., wie wie wie wird diese Skulptur sein? Dieses dieses tägliches Gehen ist
383 brutal, weil nicht jedermann jede Tag ist inspiriert ist. Man kann diese Inspiration nicht abrufen
384 per Telefon. Oder man betet manchmal. Man betet zu Gott, man betet zummm (gedehnt), dass
385 man etwas hat. Und natürlich die Tänzer, die schauen dich an und die schauen dich gnadenlos.
386 Da ist es egal, ob wir Freunde sind oder nicht. Die schauen dich wie ein (unv.). Wie ein
387 (gedehnt), du musst alles geben. Du musst eine offene, komplett offene Mensch sein. Mit deine
388 Vorteile und Nachteile. Mit Deine Charakter, mit deine Sprachkenntnisse oder deine Fehler. Du
389 musst (.) einfach Medium sein in dem Sinne, dass du dich selbst nicht vernichtest. Weil die
390 Nervsituation ist schon angespannt, extrem. Und du musst dich auch gut bewegen. Mit dem Zeit
391 ist immer schwieriger sich zu bewegen. Aber man hat andere Sprache entwickelt, dann motiviert
392 man anders. Das wars meines Lebens. #00:36:57-2#

393
394 I: Beeindruckend. #00:37:04-2#

395
396 K: (unv.) Ich will ein Buch schreiben. #00:37:07-4#

397
398 I: Sehr gut. (.) Können sie vielleicht an Hand einer wichtigen Produktion oder von nem wichtigen
399 Tanzstück so erzählen wie das so abläuft. So ein Produktionsprozess. #00:37:18-3#

400
401 K: Es ist ganz einfach. Egal welches Stuck, ists das Selbe. Erste Punkt ist nachdenken, wozu
402 mache ich eine Stück. Warum mache ich eine Stück? Was bringt mir eine Stück? Sagen wir,
403 egal welche Stücke, nehmen von Kaspar Hauser bis Nibelungen bis Widerspenstige Zähmung.
404 Das sind drei unterschiedliche Geschichten. Sag mar von Formen. Nu ja, wenn man weiß wozu
405 man diese Stück, man ahnt dass diese Stück wär gut. Die wichtigste Punkt ist, ob ich die
406 Darsteller habe für diese Stück. Wenn ich die Darsteller habe, dann kann ich diese Stück
407 machen. In meine Kopf sind verschieden Stücke noch da, aber ich warte immer noch, ob ich der
408 Darsteller habe. Durch das dass die Tänzer ziemlich kurzlebig sind, d.h. die gehen von Theater
409 zu Theater, die Gagen sind ziemlich tief. Ich bete dass die Tänzer bei mir bleiben, weil die
410 kriegen in München oder Hamburg noch mehr. Das heißt ich bin zufrieden, wenn meine Crew
411 noch da ist. Sehr zufrieden. Wenn ich die Gluck habe, weiß ich, dass für diese Person, für diese
412 Person, für diese Person (unv.). Die zweite Punkt ist eine klare Libretto zu schaffen. Welche
413 Bilder hab ich zur Verfügung? Die vierte Punkt ist, welche Art von Musik? Weil diese Stucke,
414 was ich mache nicht immer die Musik ist zu handeln. D.h. ich sammel diese Musik und ich baue
415 diese Musik von Nullpunkt auf Hundert in zwei Monat. Dann nehme ich diese Musik, dann lass
416 ich mich zu eine Woche Pause, überleg ich das, konfrontiere mit meine Dirigent. Ich sprech sehr

417 viel (gedehnt) mit meine Bühnenbildner. Wie sieht er das? Dann platzieren wir dies Stück innnn
418 Ballettsaal und das braucht sechs Wochen, sieben acht Wochen Zeit. Und dann ist Premiere.
419 Und dann feiert man. Und dann vorbereitet man neues Stück. Ganz banal. Ganz banal.
420 #00:39:13-6#

421

422 I: Ähm (gedehnt) (..) #00:39:13-8#

423

424 K: Musiksuche, ja? #00:39:13-8#

425

426 I: Nee. Das Thema. Also wie kommen wir auf das Thema? #00:39:18-5#

427

428 K: Brrrrrrrr. (stöhnt) #00:39:18-4#

429

430 I: Ist es wirklich immer abhängig von den Darstellern? #00:39:20-7#

431

432 K: Fünfzig Prozent. Fast siebzig Prozent. Na ja, weil ich mache ja Handlungsballette. Wenn ich
433 keinen Macbeth habe, kann ich Macbeth nicht machen. Wenn ich keine Siegfried habe, kann ich
434 keine Siegfried machen. Wenn ich, sag mal Anna mache, ich brauche Anna. #00:39:39-2#

435

436 I: Gut, innerhalb dieser Palette ist doch trotzdem ne gewisse Spannbreite. Oder sie sagen ja auch,
437 dass sie sich unterscheiden zu nem Choreografen, der das klassische Repertoire wählt. Es gibt
438 ja schon nen Ansatz, warum sie eben diese und diese und diese Themen wählen. #00:39:54-9#

439

440 K: Na ja, das ist eine Geschichte. Na ja wir machen deutsche Thema sag man, Nibelungen, aber
441 wir machen Richtung: ‚Was ist Dramaturgie in Ballett?‘. Man muss über psychische Zustände
442 des Menschen sprechen. Man kann Reisen in Ballett nicht zeigen. D.h. Inhalte, Seele ist wichtig
443 das zu präsentieren. Inhalte, Zustände. Ist wichtig. Wie die Anna, in welche Farbe badet sich
444 Anna? Und diese Mord oder das zu begehen. Wann, wie ist sie dazu gekommen? Ihre Welt.
445 Und ich meine das sind, Abstraktionen sind sehr wichtig, Abstraktionen. Man man hat eine Breite
446 von Schritt vokabular. Ja? Das ist sehr wichtig, sehr wichtig. Nur hat man (*kurze Unterbrechung*
447 *durch Anfrage eines Mitarbeiters*), nu ja und äh warum die Thema? Zum Beispiel warum Peer
448 Gynt. Äh na ja es geht hier um Emigration. Da gehts um Sehnsüchte. Da gehts um Verlassen.
449 Das hat natürlich, wie sagt man hat man persönliche Bezüge zu diese Sache, ne. Warum Max
450 und Moritz? Warum Kinderballette ? Ich hab auch eine Kind und ich finde deutsche Kultur ist
451 reich für Stoffe. Wobei Komödien sind immer sehr schwierig, ne. Und warum Widerspenstigen
452 Zähmung? Weil die Tänzer müssen spielen auf der Bühne. Die müssen lebendig sein. Sie
453 müssen nicht, sag mal, figurine sein. Sie müssen etwas zeigen, dass die Publikum mit volle
454 Atemzug genießt. Das ist zum Beispiel für die Company Widerspenstige Zähmung unglaubliche
455 Herausforderung, weil wir nur 14 Leute haben. Überhaupt, diese Menge von die Tänzern ist
456 auch sehr wichtig, weil wir keine 2. Besetzung haben. Warum Elisabethikone? Pffffff. Ich habe
457 auch nicht gewusst, dass das so eine verrücktes Wesen ist. Und nach der Recherche hab ich
458 gesagt, das ist die die Vorkosten des Kommunismus in Kirche. Dass diese Franziskaner in
459 Kirche war sehr wichtig. Und die ham Kirche verändert. Weil Luther war in Eisenach und und
460 und. Das ist so eine regionale Spektrum auch ist das. Warum machen wir Nibelungen? Hundert
461 Jahre war Hebbel da. Und statt Wagner der Norden. Q-Stadt. Brrrrrr. Eigene Möglichkeit. Das ist
462 Thema, wo man badet sich gerne. Man sucht das. Nicht immer findet man. Manchmal, zum
463 Beispiel ich mache jetzt Hotel Montparnasse mit Kurt Weill Geschichte. Er war auch Emigrant in
464 Paris, ne? Und dann träumt er von Amerika. So ist der Gershwin dazu gekommen. Das hat man
465 sich eine, findet man eine Weg, sag man eine Labyrinth. (..) Und man geht zurück wie man in
466 griechische Sage, langsam langsam langsam nach draußen mit der Pfade. (unv.) Ja, so ist die
467 (.) weiß nicht wie kann ich das /:#00:43:24-3#

468

469 I: Also das erscheint mir nachvollziehbar. Dass es im Grunde ne Mischung ist, wenn ich s richtig
470 verstanden hab, #00:43:32-4#

471

472 K: Von Verschiedenes. #00:43:32-4#

473

474 I: Hm, und aus dem, wo sie sind und was sie selber mitbringen auch. #00:43:35-7#

475

476 K: Ja klar. Ich meine jedes Theater ist anderes. Q-Stadt hat andere Möglichkeit, andere
477 Geschichte, andere Publikum. Jetzt hab ich andere Companie. Ich muss mich auch verändern.
478 Und was bleibt ist diese Vorbereitungszeit. Das braucht diese wahnsinnige Disziplin. Und die
479 (unv.) was bleibt. Und dann sind die Tänzer gefragt und meine eigene Phantasie. Jedes Stuck
480 versuch ich anderes zu machen. Klar. Versuche ich. Weil die Thema ist auch anders. Das
481 Bühnenbild ist anders. Und die wichtigste Suche ist nicht nur de Thema. Musik. Da brauch man
482 halbes Jahr manchmal Musik zu finden. Meine für Schostakowitsch war das Schicksal. Weil ich
483 habe mein Schrank voller Musik und das ist (.) ich habe gerechnet, dass ich habe insgesamt äh
484 so hundert GB Musik in meinem Rechner. Nur Musik. Nicht CD mehr, weil ich CD nicht mehr /:
485 Das ist enorm ne? #00:44:42-2#

486

487 I: Hm. (..) Eröffnet einem aber auch immense Möglichkeiten dann damit. #00:44:45-7#

488

489 K: Na ja, man sucht, man man (.) ich kenne fast alles, von Ramstein, mein ich habe auch Musik
490 von zeitgenössische Choreo/: Ramstein oder diese ganze Grufftimusik hab ich auch. Man weiß
491 nie, was man braucht. #00:45:01-0#

492

493 I: Gehen sie in ein Stück immer mit einer festen Musik rein? Oder #00:45:02-2#

494

495 K: Nein nein nein nein. Schauen sie, wenn ich zum Beispiel (.) nu ja bein Nibelungen ist s Wagner,
496 ja. Aber zum Beispiel wenn ich mache, was ich jetzt präsentier, Alice im Wunderland. Ich muss
497 eigene Musik finden. Da suche ich die Musik. Wenn ich zum Beispiel Peer Gynt mache, ich
498 habe festgestellt der Grieg (Komponist der Ballettmusik Peer Gynts) ist nicht abendfüllend. Das
499 hab ich verschiedene Musik dazu, passende Musik, stilistisch und dramaturgisch. Das ist schon
500 (unv.). Mir ist s auch passiert eines Tages wie ich habe Bartok (*Komponist*) genommen und (.),
501 Konzert für ein Orchester, und zwei Wochen vor Premiere die Rechte hab ich nicht bekommen.
502 Deshalb ich musst das sofort ändern. Das hab ich geändert. #00:45:40-1#

503

504 I: Aber sie gehen erst in den Saal und arbeiten mit den Tänzern, wenn die Musik wirklich das /:
505 #00:45:45-1#

506

507 K: Ich muss diese Musik in Kopf haben, weil Intentionen müssen wir /: Gibt s verschiedene, äh gibt
508 s verschiedene Möglichkeiten da natürlich. Ich persönlich, weil ich habe die Zeitbegrenzung, sag
509 mal sechs sieben Wochen. Mein, das Stuck dauert zwei Stunden. Ich habe, wenn ich vier
510 Minute am Tag mache Choreografie, da bin ich sehr glücklich. Normale Durchschnitt ist zwei
511 Minuten, zweieinhalb Minuten, am Tag! (.) Weil ich zeige und sie müssen das lernen. Vier
512 Minuten ist enorm viel. #00:46:15-0#

513

514 I: Wie ist es, wenn sie dann anfangen mit den Tänzern zu arbeiten? Wie sieht dieser Prozess
515 aus? Sie kommen auch da komplett mit äh ner fertigen Struktur, mit ner Vorstellung oder
516 müssen die Tänzer, gibt es auch eigene Anteile, die sie zu füllen haben? #00:46:25-2#

517

518 K: Wie gesagt, da gibt s eine, ja sag mal so, gibt s, das erste Stück ist Musik. So ein Bild. Wo war s
519 dies Domino? Wo gehen wir? Was wollen wir zeigen durch diese Stück? Ich zeigen, sag mir mal
520 so, eine Art von Choreografie. Dann während des Putzen entsteht verschiedene Varianten. Und

521 dann die Tänzer wären des Putzen von Choreografie entwickeln, sag mal eigene
522 Bewegungsvokabular. Die Skelett, die Architekturskelett bin ich und dann diese Farbtöne sind
523 während der Arbeitszeit verändern sich frei. Aber da bleibt als feste Bestandteil die Musik. Die
524 wissen alles perfekt. Sie kennen die M:/, sie können auch variieren danach. Sie müssen nicht
525 auf 8 landen (*Takt/ Zählzeit*) und auf 9 Hand nach oben nehmen. Da ist ihre Spektrum gefragt.
526 Aber sie wissen, dass sie eine 32-Phrase (*musikal.-rhythm. Einheit*) haben und da müssen diese
527 Elemente reinpassen und da wollen wir das erreichen. Und die sind sehr dankbar auch, weil sie
528 haben die Rahmen ihrer psychologischen Darstellung. Sie haben ja ne Rahmung. Wie sie den
529 Rahmen ausfüllen, das ist ihre Geschichte. Ich helfe sehr. Wir diskutieren sehr oft: Was ist
530 besser? Was wollen wir sagen? Wie, warum liegst du auf dem Bett und gehst runter? Was
531 bedeutet das Geste, diese Pantomime. Gibt s keine Pantomime. Aber die Bedeutung der Geste,
532 das architektonische Punkt. Wozu machen wir das? Weil Pirouette ist eine Ausdruck, als Befreiung
533 oder ist eine in Erde sich zu verschwinden. Archetypen. Wir bewegen uns in Richtung der
534 archetypisches Erklärung. (.) Grundsubstanzen. (.) Grundelemente der Bewegung.
535 Psychologische Bewegung. #00:48:12-8#

536

537 I: Also die rein körpertechnische Ausführung mit nem Inhalt zu füllen. #00:48:15-4#

538

539 K: Ja. #00:48:15-4#

540

541 I: Eben sie wissen warum /: #00:48:17-0#

542

543 K: Für mich ist klar, dass die Leute das kennen. Sie können springen. Wenn nicht, dann muss ich
544 nicht unbedingt Capriol (*virtuoser Sprung*) machen. Es ist die Nebensache, sag mir mal so. Ich
545 mein, wenn die das können, Super! Aber wichtiger dazwischen, weil da da da da. Und
546 Zuschauer liebt Zirkus, klar. Aber immer eine Erzählung. #00:48:34-5#

547

548 I: Ja ja. (.) Hm. Jetzt hab ich s verstanden. Sie haben schon ne ganze Menge erzählt zur Musik,
549 wo ich auch raus gehört hab, dass das ne sehr tragende Rolle ist. Vielleicht trotzdem noch mal
550 ganz explizit welchen Zugang sie zur Musik haben? Oder ob das ne Partnerschaft ist, Tanz und
551 Musik? #00:48:52-9#

552

553 K: Ich mein das ist so eine, man kann, es gibt keine schlechte Musik. Jede Jahrhundert, jede Jahr,
554 jede Komponist hat seine eigene Welt. Stellen sie sich vor jemand kommt von Musik, welche
555 Gaben muss der haben? Eine große Achtung gegenüber der Kollegen, dass die das
556 geschrieben haben. Enorm Arbeit, eine Intelligenz erster Güte, größte Qualität. Ich mein das ist
557 unser Tagesbrot. Man kann natürlich Stücke ohne Musik mit Worte machen. Aber Wort ist auch
558 eine Musik. Tonlage das ist Spektrum des Ton, Tonalspektrum. Ist überall da. Durch Zufall, weil
559 ich ein große Orchester habe, überleg ich mir jetzt die große Wagner oder große Schinken
560 nennen wir das. Große Aufführung, wo achtzig neunzig Musiker stehen in die Graben
561 (*Orchstergraben*). Und da haben sie jede Menge zu tun. Aber gibts auch Möglichkeit, dass wenn
562 das Bedarf ist, eine minimalistische Form dazu kommt. Die Form von Musik (.) muss
563 entsprechend seine Thema. Ich kann nicht Philipp Glass (*zeitgenöss. Komponist*) nehmen und
564 Schneewittchen und die sieben Zwerge machen. #00:50:04-6#

565

566 I: Hm hm. #00:50:04-6#

567

568 K: Das ist andere Meditation. Oder Beethoven nehmen, Beethoven mit eine lustige Neunte, mit
569 eine, wie gesagt, damals neunte Sinfonie und Romeo & Julia. Das ist /: (.) Ja, aber entfernt.
570 Oder der Freiheit und was macht /: Na ja gut. Man man kann zusammensetzen, aber die Musik
571 ist nicht für Romeo & Julia gedacht. Sag ich vergewaltige die Musik, ich untermale die Musik.
572 Wenn schon überhaupt. Das ist eine sehr sehr klare Komponent. Genauso wichtig wie

573 Bühnenbild und die darstellerische Kraft. Es muss passen. Es muss zusammenhängen. Wie wie
574 sie gesehen haben bei Anna. Das hat eine Richtung gehabt. Oder Endstation. Ganz einfach:
575 brutales Leben, Träumerei, hoffnungslos. Muss man Musik für hoffnungslos finden. Also es ist
576 wahnsinnig schwierig. #00:50:59-4#

577

578 I: Genau. Das war so, eben die Kriterien, wonach sie die Musik auswählen. Gibt im Grunde der
579 Stoff das Thema vor. #00:51:06-5#

580

581 K: Ja. Na ja man hat die Hoffnungslosigkeit. Zuerst man denkt hoffnungslos am Ende. Man muss
582 Musik finden und muss man den Komponist auch fragen: Darf ich das benutzen? Und manche
583 sagen: nein. Und dann muss man andere Musik finden oder man arbeitet mit Tonband oder mit
584 andere (Geste). S ist nach Bedarf und nach, muss man Achtung haben gegenüber die Musik.
585 Gegenüber Komponist. Man kann nicht vergewaltigen eine Mensch, das hat vor hundert Jahre
586 gelebt und man macht ganz anderes. Und man kann auch heute zeitgenössische Musik nicht so
587 betrachten, als wäre das wurscht. Die Leute haben schon, mindestens (gedehnt) das Gefühl in
588 der Musik muss passen zu wie Gefühl auf der Bühne. Dass der Zuschauer sagt: Ja, das stimmt.
589 Wenn man nimmt Schönberg Verklärte Nacht. Das ist ist so eine verklärte Nacht in das Stück.
590 Ich mein Schönberg hat niemals über Endstation gedacht. Da war Endstation wahrscheinlich
591 Jahre später geschrieben. Nu ja, aber da muss man mindestens das haben. Mindestens.
592 Einfach ist Don Quichotte oder Nußknacker oder die klassische Geschichten. Weil s ist
593 vorgegeben alles. Und zum Beispiel was phantastisch läuft in der Welt, (..) heute machen wir (..) die
594 Choreografen machen Szenen auch, dass sie nehmen, sag mal, brrrrr, Cinderella oder sie
595 machen Giselle (*klassische Ballette*), was Mats Ek (*schwedischer modern-zeitgenöss.*
596 *Choreograf*) gemacht hat. Total phantastisch! Das ist toll. Erfrischung des klassischen Ballett.
597 Das find ich sehr gut. Nicht jeder kann sich das leisten. Aber in Nationaltheater in München
598 macht zum Beispiel klassische Giselle und von Mats Ek auch. Selbe /: #00:52:51-5#

599

600 I: Companie. #00:52:51-5#

601

602 K: Ja. Und das funktioniert. Wir haben hier andere Zuschauermenge und finanzielle Not in neue
603 Bundesländer ist enorm. Und wir müssen schon nachdenken. Und dritte, das wir nachdenken
604 müssen, dass R-Stadt macht andere Produktionen, P-Stadt andere Produktionen. Deshalb
605 müssen wir unterscheiden zwischen die Häuser. Weil eine Stunde ist nach P-Stadt, eine Stunde
606 ist nach R-Stadt. Deshalb Theater braucht seine eigene, sag ich, Visitenkarte oder Farbton.
607 #00:53:17-3#

608

609 I: Ja ja. #00:53:20-7#

610

611 K: Verlangen sie von uns und das ist auch gut so. Manchmal, wir versuchen nicht die selbe Stücke
612 zu machen. Natürlich wenn Nußknacker hier bei (unv.) Oder Don Quichotte ist in P-Stadt, aber
613 nu ja mein ich. Wozu dann Don Quichotte? Machen wor dann Kurt Weill und machen wir
614 Amerikaner in Paris und machen wir Alice im Wunderland. Das ist schon drei Aspekte. Haben
615 sie diese Klaustrophobie von Kurt Weill und haben sie Marie Galante (*Musical v. Kurt Weill*) und
616 dann haben sie Lieder von Gershwin und Amerikaner in Paris. Ein Traum! (*gedehnt*) Ein leichte
617 psychologische Traum. Und dann ist ein Stück eventuell was gut wird oder nicht, ich weiß es
618 nicht, Alice im Wunderland, mit verschiedene Farbtöne. Das muss man auch so manchmal
619 denken, was in ein Theater nötig ist. Was die Zuschauer inspirieren könnte. Ich bin nicht allein
620 auf der Welt. (Bd. lachen) Gott sei Dank. #00:54:16-2#

621

622 I: Auf die Zuschauer komm ich dann an späterer Stelle nochmal zurück. Jetzt hätt ich noch ne
623 Frage, wie sie in ihrer Arbeit mit Beschränkung und Reduktion, Reduzierung umgehen. Es gibt ja
624 diesen Spruch: Weniger ist mehr. Der bei ihnen in der Arbeit, ob sie den als Grundlage nehmen.

625 Wie das/ ? #00:54:37-9#

626

627 K: (4) Hm. (..) Reduktion welcher Art? Finanzielle Reduktion? #00:54:41-6#

628

629 I: Nein. Rein auf die Choreografie bezogen, auf die:/ #00:54:45-1#

630

631 K: Na ja, ich hab eine Wort gesagt: es sind Archetypen, ne. Man (.) Grundsituationen sind

632 Reduktionen. (...) Wenn das Bild stimmt emotional und wenn das Bild optisch stimmt, äh wenn

633 die Wahrheit in dem Bild präsent ist, musikalische und darstellerische Wahrheit, es sind

634 kosmetische Geschichten. Man reduziert sich schon selbst, na klar. Die Tänzer (..) die Wahrheit

635 des Bildes ist wichtig. Glaube ich. Ich denke nicht an Reduktionen, ich denke ob das wird (.)

636 Schauen sie bei Malerei ist das auch ähnlich, ne. Ob Goya so macht (Geste), er reduziert sich

637 auch selbst. Er schaut, ob das zu viel ist. Man kann Goya nicht mit Rubens vergleichen. Wobei

638 Rubens hat sich auch reduziert. Aber ich kann (unv.) zum Beispiel war Meister von Details. Der

639 hat jedes Blatt gemalt. Das ist absurd. Und keine Reduktion. Aber Reduktion von Naturalismus.

640 Genauso wie Musiker, der schreibt was und merkt ob Akkord richtig ist oder nicht. Es geht nicht

641 um Reduktion. Natürlich kann man programmierte Reduktionen machen. Man macht das

642 absichtlich. Äh, schon. Aber das muss eine Stuck dazu sein oder ein Thema dazu sein. Man

643 kann reduzieren. Na ja gut. Es ist abhängig von Glaubwürdigkeit des Bildes und Glaubwürdigkeit

644 des Themas und der Darsteller. Manche sind Rampengeil, sagt man so. Dann muss man sie

645 reduzieren. Manche haben zu wenig und da muss man sie aufbauen. Das ist bei Peer Gynt,

646 Beispiel, das Stuck Peer Gynt, ist innerliche Reduktion. Er kann nicht einfach ganze Zeit

647 schreien. Wir sind nicht bei Schauspiel, wo die Tänzer die Texte (unv.), wir können auch leise

648 Töne, Minimalismus ist auch wichtig, wie man sich bewegt. Natürlich wenn man eine Mutte.,

649 eine sterbliche Mutter hat, man kann kein double (unv.) springen. Das ist abhängig von Farbe,

650 von Musik, von Farce, von Ideen. Das ist die logischste Antwort. Aber nur, wo Reduktion zu

651 nennen. Ich denke nicht in dieser Richtung. #00:57:11-1#

652

653 I: Ah okay.(.) Sie hatten es eben schon mal angedeutet, die Frage wie sie zum Publikum stehen.

654 Welchen Umgang sie mit dem Publikum haben oder wo sie /: #00:57:17-4#

655

656 K: Ja. Nu ja, ich habe eine Auftrag hier. Stellen sie sich vor, ich komme, ich bin gebürtiger Pole und

657 ich habe deutsche Staatsangehörigkeit und ich arbeite für Staatstheater oder Theater des (.)

658 dessss Q-Stadt zum Beispiel. Ich weiß welche Schwierigkeiten Q-Stadt hat. Beispiel Q-Stadt.

659 Jede Stadt hat andere Farbe. Aber wir haben eine Bildungsauftrag, eine künstlerische Auftrag,

660 musikalische Auftrag. Wir haben auf Kinder Auftrag, das heißt wir haben auch von der

661 Bundesrepublik Deutschland, von der Kultur der Bundesrepublik Deutschland aus eine Kultur zu

662 fordern. Ja und das hat Kaspar Hauser oder Nibelungen. Das heißt Thema, sind typisch

663 deutsche Thema und wir sind sozusagen ein kleine Goetheinstitut. Auch für die Tänzer, weil die

664 deutsch lernen hier. Und die Publikum lernt eigene, sage ich, eigene Geschichte auf andere Art

665 und Weise. Das heißt wenn wir den Nibelungen zum Beispiel, ist es auch interessant, ich hoffe

666 es ist interessant wie man das nun Hebbel vertanz. Oder wenn man Widerspenstigen Zähmung

667 /: Niemand liest Widerspenstigen Zähmung. Man hat den Film mit Richard Burton gesehen und

668 das war s. Verstehen sie? Das sind Urthema des Menschen, das Gute und das Böse. Zum

669 Beispiel Liebe, Tod oder Verrat. Es sind Grundprinzipien. Jemand hat gesagt, Literatur ist voll

670 von Mord und Verrat. Es ist nicht unsere Schuld, dass es gibt so wenige Komödien. Weil Leben

671 ist nicht lustig. Wenn man Krankheit hat, man hat Ängste vor Zukunft und so weiter. Endstation,

672 ne. Wir bewegen uns in Zeitgeist sozusagen. Zeitgeist - was bedeutet das? Was wir sehen auf

673 der Straße, wir versuchen das umzusetzen. Manche Umsetzung ist direkter, wie bei Endstation.

674 Manchmal die Umsetzung ist versteckt wie bei Nibelungen. Aber diese Intrige in Worms, das

675 funktioniert in jede politische Partei. Und heute ist zum Beispiel ob die Gysi Vorsitzender wird

676 oder Lafontaine. Das ist auch eine Art Denken. Parteikampf! Oder bei Merkel und so weiter. Wie

677 wie bleibt sie oder bleibt sie nicht. Oder Seehofer und so weiter. Es ist so eine Diskussion. Man
678 kann mit Nibelungen das nicht vergleichen eins zu eins. Aber das Macht ist eine Kampf. Man ist
679 nicht selbstverständlich auf eine Position. Das ist die Hebbel, das ist die Shakespeares.
680 Shakespeares hat eine wunderbare Wort einmal überl., Jan Kott hat eine wunderbare Wort über
681 Shakespeare gesagt. Jan Kott, ein Shakespeareologe. ‚Shakespeares Stücke kann man auf der
682 Treppe machen. Man geht nach oben, man stürzt. Man geht nach oben, man stürzt. Man hat
683 gemacht und man stürzt.‘ So hat Jiri Kylian das auch gesagt: ‚Wenn Du fliegen kannst, gut. Aber
684 landen muss man können.‘ #01:00:15-3#
685

686 I: Hm. Ja. Klar. (leise) (...) Ich frage einfach nur, weil wenn ich mir verschiedene Tanzstücke
687 anschau, im zeitgenössischen Bereich, hab ich manchmal das Empfinden, es ist Therapie was
688 man auf der Bühne sieht, wo man auch dem Publikum ne gewisse Langweiligkeit anmerkt .
689 #01:00:36-7#
690

691 K: Das ist auch Zeitgeist. Weil die Leute sehen, dass sie haben keine Zukunft. Und machen Stücke
692 wo keine Zukunft ist. Und sie zeigen diese Mann-Frau-Beziehung, finde ich genial. Großartig.
693 Weil die das merken. Sie können keine Freude haben, sie gehen nach Hause, nehmen nen
694 Joint und saufen sich tot, um das zu vergessen. Der kleine Prinz, Saint-Exupéry: Ich trinke um
695 zu vergessen! Es ist diese Nihilismus oder diese Sinnlosigkeit des Lebens ziemlich präsent.
696 Schauen sie nach 2. Weltkrieg, wo die Land in Aufbau war. Welche Hoffnungen hat man. Und
697 jetzt hat man, kann ganz klar sehen: ich habe studiert und ich habe keine Job. Und wenn nicht
698 meine Vater mir hilft, dann bin ich ausgeliefert. Und mancher arbeitet für fünf Euro acht Stunden.
699 Und manche haben überhaupt keine Chance. Machen Kinder mit zwanzig, um zu Hause zu
700 bleiben. Das heißt diese Gruft zwischen Reich und Arm spiegelt sich auch in andere
701 Choreografien enorm. Man muss man das so grob sehen. Sag mal Perspektive sehen. Ich habe
702 das Glück, (..) (lacht) dass ich eine (*gedehnt*) (5) hm, dass ich ziemlich optimistisch in Leben
703 schau. Wobei ich bin sehr sehr wach (*gedehnt*). Aber ich denke auch für Zuschauer ist wichtig
704 unterschiedliche Sache zu machen. Ich bemühe mich unterschiedlich zu sein. Ich habe
705 bestimmt eine, wenn sie mich sehen, ich kann über mich nicht sprechen, ich habe eine
706 Handschrift. Kann sein. Ich sehe das nicht. Ich merke das nicht. Was schicksalhaft ist für
707 Theater, Balletttheater, die Stücke nach zwei Jahre sind verloren, vorbei, Tschüss. Und man
708 merkt das. Sie sind auch schnell alt. Diese Stücke existieren jetzt! In statu nascendi, im Moment,
709 wo man sieht. Man kann Cranko und Klassiker, wie Schwanensee, (unv.), Cranko, Jiri Kilian,
710 John Neumeier und so weiter und so weiter, Balanchine und Bejart. Wobei Bejart ist auch
711 schwierig, ist immer wie wie /: Zum Beispiel ich hoffe dass da (..) (unv.), meinen ne Menge
712 Leute, dass die Klassiker sind und langsam langsam lagsam sind sie Geschichte. Das ist das
713 Tragische für Ballett. Für Ballettdirektion oder alle Choreografen. Man lebt und man ist vorbei.
714 Man hinterlässt gar nicht s. Wir produzieren heiße Luft. (Bd. lachen) #01:03:04-9#
715

716 I: Na gut. Aber für den Moment ist es dafür sehr intensiv. #01:03:08-0#
717

718 K: Ja. Im Endeffekt. (lacht) #01:03:11-0#
719

720 I: Gut. Jetzt hätt ich abschließend noch eine Frage. Vielleicht nochmal wie sie sich in ihrer
721 Berufsrolle sehen oder was ihr professionelles Verständnis ist? #01:03:18-3#
722

723 K: Das, ich versteh diese Frage nicht. #01:03:18-3#
724

725 I: Ah okay. Wie sie so ihre Profession, ihren Beruf als für sie verst:/ #01:03:22-6#
726

727 K: Nu ja ja, das ist ganz einfach Antwort. Es ist eine Berufung! Man kann nicht als Beruf das
728 nennen, weil man hat eine Bezeichnung Choreograf. In Arbeitsamt hat mich jemand gefragt: Bist

729 du Fotograf? Nein, ich bin Choreograf. Ähhhh, Fotograf? Hat die Dame gefragt. (Bd. lachen)
730 Und da muss ich, ganz lustig, erzählen, ich war bei Akademiker eingestuft. Und da ist natürlich
731 andere Unterhaltung. ‚Dokortitel? Hab ich keine. Universitätsabschluss?‘ ‚Keine‘, hab ich
732 gesagt. Und sie hat gesagt: ‚Haben sie Abitur?‘ ‚Auch keine.‘ (Natürlich hab ich.) ‚Und wer sind
733 sie hier?‘ ‚Ballettdirektor bin ich hier.‘ ‚Ach, das sind doch super Stücke die sie gemacht haben.
734 Ich hab das alles gesehen.‘ Sehen sie, Autodidakt auf jeden Fall. Bildung muss man haben.
735 (unv.) Was man macht /: Jemand hat wunderbare Wort gesagt: Bildung ist in dem Moment
736 wichtig, wenn man weiß, wo ein Buch liegt. (.) In welche Etage in der riesige menschliche
737 Bibliothek liegt dieses Buch? Wo liegt Urizes? Aha, da, entlang diese Richtung. Oder wenn man
738 sagt, was ist Märchen? Kinder mögen Märchen, Bettelheim glaube ich. Wie funktioniert diese
739 Geschichte? Was ist der psychoanalytische Gedanke daran? Und man liest das. Und man weiß.
740 Aber muss man mindestens die Wort Bettelheim einmal (unv.). Und da braucht man intelligente
741 Leute um sich, weil ihre Niveau und meine Niveau bringen zusammen etwas. Ich kann nicht
742 alles wissen. Ich brauche Freundeskreis und intelligente und wunderbare Leute um mich und die
743 Leute, die Zuschauer, dass sie sagen: ‚Weißt du was? Das hab ich nicht erwartet.‘ ‚Freut mich‘,
744 hab ich gesagt. Die kommen aus Hamburg oder aus Eisenach immer noch hier her oder aus
745 Berlin. ‚Das ist schon interessant, was du machst.‘ Sie langweilen sich nicht. Und das
746 Schlimmste, ich glaube wenn man, na das Schlimmste ist, wenn ich in Theater gehe und nach
747 den Vorstellung gehe ich heraus und ich kann mich nicht erinnern, was geht. Das ist für mich
748 sehr schwierig. Egal, ob die Leute wunderbar getanzt haben. Aber ich muss haben, mindestens
749 die Duft von das Company. Dass ich kann sagen: Super Leute! Ich kann zum Beispiel, wenn ich
750 diese israelische Tänze sehe, diese Kibuz-Company, fantastische Leute. Aber ich kann mich
751 nicht erinnern, was wollen sie sagen? Aber die sind unglaublich unglaublich unglaublich. (lacht)
752 Jeder hat seine Visitenkarte in der Lebenszeit. Das ist die Regenbogen. Was können sie sich
753 erinnern von Anna? Sagen sie! #01:06:05-6#
754
755 I: Ich kann mich erinnern an Anna. #01:06:11-3#
756
757 K: An dieses Mädchen? Und das war s. #01:06:09-2#
758
759 I: Unbedingt. #01:06:11-6#
760
761 K: Das ist genug. Weil wir bringen aus dem Stück etwas, das für sie:/ #01:06:17-7#
762
763 I: Diese Farbigkeit. Und diese (*Unterbrechung durch eine Kollegin von Herr K.*), die war so
764 unheimlich prägnant. #01:06:27-7#
765
766 K: Ja und das ist der Grund, was sie nennen können. Hat sie Pirouetten gedreht? Können sie sich
767 nicht erinnern. #01:06:34-2#
768
769 I: Aber genau das war der Punkt, der mich auch so überzeugt hat. Dass ähm die Technik und das
770 war einfach schön. Aber sie war gefüllt und sie hatte ne Aussage. #01:06:45-0#
771
772 K: Ja ja. #01:06:45-0#
773
774 I: Und das ist das, was ich meine, das vielleicht noch als Frage. Was ich eben oft, wenn ich zur
775 EuroScene gehe. Jetzt ist ja bald in Leipzig wieder dieses Festival, als ein Beispiel. Wo ich sehr
776 oft leere Stücke sehe, wo ich als Publikum gelangweilt raus gehe. Wo ich auch /: #01:06:58-7#
777
778 K: Wissen sie, die freie Szene hat eine unglaubliche Bedeutung für alle Choreografen. Für alle
779 Menschen. Nicht immer kann ich das anschauen. Aber sie bringen auf der Bühne,
780 wahrscheinlich fünf Sekunden, eine unglaubliche Idee. Man klaut? Nein! Man lernt. Das heißt

781 Menschen sind voll von Ideen. Nur wie man das ausdrücken könnte (*gedehnt*), das ist es. Wie
782 man abendfüllende Ballett. Wie hält man Spannung in zwei Stunden? #01:07:30-6#
783
784 I: Wie? #01:07:30-6#
785
786 K: Wie? #01:07:31-1#
787
788 I: Wie? Das ist die Frage an sie. (lacht) #01:07:31-1#
789
790 K: Keine Ahnung! Es ist Geruch. Logik. Dramaturgische Unterstützung, das Wissen. Wenn ich
791 einzige, wenn ich sagen darf, Präsentation der Schauspieler. Entwicklung. Wo und was geht?
792 Intrige? Und Ende. A, B, C und Ende. Das sind einfachste dramaturgische Regelungen. Gibt s
793 verschiedene Regelungen in Dramaturgie. Uenesco hat mit (unv.) und anderes gemacht. Von
794 Kreis, von Menge bis nichts mehr. Das ist die Uenesco. Die Dramaturgie Lineare. Gibt s
795 verschiedene. Beckett. Letzte Band. Und brauchen wir keinen Zucker. Das ist eine Dramaturgie
796 exzellent. Das sind unterschiedliche Dramaturgie. Prinzipien in Dramaturgie. Und oft ist so, wir
797 kämpfen oft mit Dramaturgen, weil die sagen: Wir machen das und das und das und das. Und
798 ich sage: Moment! Wir haben keine Worte. Wir haben die Worte, aber wenn du ein Wort benutzt,
799 da musst du diese Wort weiter pflegen. Oder ist die Wort in deine Kopf? Wozu? Ist andere Art
800 von Prinzip. Wenn du eine Waffe auf der Wand hast in deine Stuck, dann benutz sie einmal!
801 Wozu hängt sie da? (lacht) Verstehen sie? Das ist die Reduktion. Wenn man diese Waffe hat,
802 benutzt man. Man braucht keine Waffen auf der, wenn man sie nicht benutzt. Es muss nicht eine
803 Waffe sein. #01:08:58-1#
804
805 I: Hm. es muss logisch sein. #01:09:00-5#
806
807 K: Es muss logisch/: . Es muss etwas sein. #01:09:02-5#
808
809 I: Okay. ja. #01:09:02-5#
810
811 K: Es ist die Schicksal. Man kann nicht plötzlich rausgehen und puff (Geste: schießen) Muss man
812 das vorbereiten. Präsentation, Entwicklung, Aufbau, Intrige. Desdemona hat das Tuch verloren.
813 Tod! #01:09:20-8#
814
815 I: Ja. Erscheint mir sehr logisch. Ähm und so denk ich auch. Wenn ich selber choreografiere, ich
816 bin unter anderem ja an der Hochschule in Merseburg tätig, wo ich mit Studenten arbeite, und
817 wenn ich da selber choreografiere oder ihnen behilflich bin, dann handhab ich das auch so.
818 Dass ich auch immer sage, es muss ne Logik haben, es muss nachvollziehbar sein /: #01:09:44-
819 0#
820
821 K: Ja, das ist Mathematik. Schauen sie. Als Mensch mit seine Substanz, mit seine Wünsche, gibt s
822 verschiedene, Romantik und Klassizismus. Es ist mit Zahlen umwandelt. Man merkt das die
823 Zahlen nicht. Wir sitzen in Kantine. Der Architekt muss das alles berechnen. Auch genetische
824 Formationen muss man schon berechnen. Man weiß man berechnet das. Unsere Leben
825 berechnet man auch, unsere Lebensversicherung. Unsere statistischen Emotionen kann man
826 berechnen. Aber dann gibt s andere Tendenz. Man fühlt. Man lebt. Man genießt. Das heißt
827 dieser Zusammenprall von diese Galaktiken des Logisch und Unlogisch ist das Kunst. Denke
828 ich. (..) #01:10:32-3#
829
830 I: Ja. Denk ich auch. (lacht) Gut, ich glaube /: #01:10:37-7#
831
832 K: Rauchen wir ein Zigarette draußen? #01:10:40-0#

833
834 I: Das können wir gerne tun. Ich danke Ihnen sehr. #01:10:41-3#
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866

1 I: Also, kannst du mir vielleicht zum Eingang erst mal erzählen, wie du überhaupt zum Tanzen
2 gekommen bist und wie so dein beruflicher, oder vielleicht jetzt hier eher gesehen dein
3 tänzerischer Werdegang so verlaufen is. #00:00:14-5#
4

5 M: Also, ich (1) hab eigentlich schon ganz zeitig angefangen, ich wollt immer schon tanzen. Damals
6 in der Grundschule war ich immer in dieser Hort(.) Tanzsss (..) Tanzgruppe. Und da hatten wir
7 immer zu unseren Schulfesten Auftritte. Und irgendwann ist die Hortnerin weggegangen. Äh, da
8 hab ich dann ganz lange nichts gemacht. Dann war ich mal in der Popymnastik. (Bd. lachen)
9 Aber das hat mir dann nicht so viel Spaß gemacht. Und (*gedehnt*) meine Eltern wollten das auch
10 nicht so wirklich, dass ich tanze. #00:00:38-8#
11

12 I: Okay. #00:00:38-8#
13

14 M: Und dann (*gedehnt*), also von unseren Bekannten die Töchter, die sind in dem Tanzverein, wo
15 ich damals war. Und die wollten halt immer en Jung u. wir suchen Jungs. Aber halt wie gesagt,
16 meine Eltern wollten das nicht. Dann hab ich irgendwann angefangen mit Volleyball spielen. Das
17 hab ich ein Jahr lang gemacht und dann hab ich die irgendwann mal bei nem Auftritt gesehen
18 und dann hab ich gesagt: So, Mama, Papa. Ich möcht jetzt tanzen! (Bd. lachen) Und dann bin
19 ich auch in in dies diese Tanzgruppe da rein gekommen. Ja und seid, 2003 war das. Hm. Und
20 da hab ich dann dort angefangen mit tanzen. (..) Ja. Und (.) aber vom Beruf her, das, ich wollte
21 halt, also klar hätt ich das gerne das beru, beruflich gemacht. Ich hatte mich auch schon mal, da
22 war ich 16, an der Ballettschule in Stuttgart beworben. Und da musst ich mich aber auch, ähm,
23 (..), für die, für mein Alter entsprechend der Klasse bewerben und das war aber schon die
24 Abschlussklasse. Und, ähm, die wurden natürlich ganz anders erzogen und trainiert wie wir im
25 normalen Hobbyverein. Und, also tänzerisch denk ich mir hätt ich das gekonnt. Aber (.) der hat
26 da französisch und englisch gesprochen. Kl klar hab ich n bisschen was verstanden, aber dann
27 sollten wir direkt da ne Reihenfolge und ne Tanzfolge da draus erkennen. Aber das konnt ich halt
28 nicht und da bin ich dann halt nicht mitgekommen und da wurd ich dann halt auch nicht
29 angenommen. Und dann (.) ja (.), ist das so gekommen, dass ich, ich wollt eigentlich irgendwas
30 mit Tieren machen. (Bd. lachen) Aber dann ist es doch in die Richtung, weil Kosmetiker hab ich
31 gedacht: Mensch mit dem Tanzen, das passt n bisschen zusammen. Ja, und dann hab ich halt
32 noch Frisörlehre eingeschlagen. #00:02:18-5#
33

34 I: Hm. (..) #00:02:18-5#
35

36 M: Und so (.) ist das jetzt halt. Also würde das schon gerne irgendwo beruflich (*gedehnt*) machen
37 wollen, aber (..) gibt halt heutzutage nicht viele Möglichkeiten. Höchstens dann noch mit ner
38 Tanzausbildung, aber da gibt s ja nur noch fast private Schulen. (.) Dann hab ich s mal beim
39 *Supertalent (TV-Format)* probiert (lacht). #00:02:38-5#
40

41 I: Okay. #00:02:38-5#
42

43 M: Aber da war ich nur einmal beim Casting in Erfurt. Und (.) ähm (.) da wurden wir halt so in
44 Gruppen aufgerufen und danach konnte man dann eigentlich gehen. Die ham dann aber zu mir
45 gesagt, dass ich nochmal bleiben soll. Und dann musst ich nochmal vor ner grösseren Gruppe
46 tanzen. Aber dann hab ich halt auch den Brief bekommen, dass es leider nichts geworden ist. (.)
47 Also `s wär fü , also ich hab das, also ich mag solche Shows eigentlich nich, ich guck mir das
48 an, ja, aber nur das Lustige. Und dann, es wär halt aber n schönes Sprungbrett, Sprungbrett
49 vielleicht gewesen. #00:03:09-5#
50

51 I: Ja ja. #00:03:09-5#
52

53 M: Weil wenn man so hört, was dann manche trotzdem noch machen, danach irgendwie. Obwohl
54 sie halt nicht gewonnen haben. #00:03:15-7#
55

56 I: Ja. #00:03:15-7#
57

58 M: Ja. (*seufzend*) Aber ansonsten ist es leider nur das Hobby. (*leise u. sehnsüchtig*) #00:03:20-8#
59

60 I: Hm. (lacht aufmunternd) ja gut. Aber du bist ja auch noch jung. #00:03:27-0#

61
62 M: Ja. (...) #00:03:27-0#
63
64 I: Gab s so ähm, gab s - hast du jetzt vielleicht schon ein bisschen benannt - aber gab s so
65 entscheidende Stationen? Also du hast ja jetzt so beschrieben, dass du jung angefangen hast,
66 auch eigentlich immer frühzeitig schon für Dich wusstest, dass Du das immer gern machen
67 wolltest. Gab s so irgendwie entscheidende Stationen? Und vielleicht warum das entscheidend
68 war. Oder Pädagoge oder Tänzer oder irgendjemand, wo du sagen würdest: Das hat mich
69 geprägt. Das war für mich auch so .. deswegen wollt ich das. #00:03:54-8#
70
71 M: (...) Ich (.) na ja, was heißt geprägt oder (..) jetzt bestimmte Momente in, beim Tanzen?
72 #00:04:03-3#
73
74 I: Ja. Jaja. Ja. #00:04:03-3#
75
76 M: Na ja, eigentlich (.) eigentlich nicht so. Also ich (.) mich hat das (.) also animiert hat mich keiner
77 dazu, dass ich das immer machen wollte. Meine Mama erzählt mir das immer, dass ich früher
78 immer irgendwie vorm Fernseher rumgesprungen bin und das hab ich irgendwie gemacht. Hab
79 mich auch verkleidet mit ner Sonnenbrille, hab dann da gestanden, hab das mitgesungen und
80 getanzt und so. #00:04:26-1#
81
82 I: Auch in der Popwelt. Oder, also, oft gibt es ja immer so Schlüsselmomente oder oder, was mir
83 öfters so jemand erzählt: Da bin ich in dem und dem Ballett gewesen und das hat mich, die
84 Tänzer haben mich so beeindruckt. Oder ich hab die und die Sendung immer gesehen. Oder
85 nebenan hat die Tänzerin, eine Alte, gewohnt. Also ob s da irgendwie so Schlüsselmomente
86 gab? #00:04:45-9#
87
88 M: Nee, eigentlich nicht. Das war einfach so. Ich kann mich da auch nicht dran erinnern, warum ich
89 nun tanzen wollt. Es war so! Ich hab immer, gut ich hab och viel damals mit Mädchen
90 zusammengehungen und na ja, die waren dann och alle in der Tanzgruppe. Und dadurch ist das
91 eigentlich so. Also ich hab da nie irgendwie gesagt: Deshalb will ich jetzt auch tanzen! Das (.)
92 weiß ich nicht. Das war immer schon so. #00:05:09-7#
93
94 I: Hm hm. #00:05:09-7#
95
96 M: Da gab s eigentlich keen Ereignis oder so, warum ich jetzt (:.) #00:05:13-6#
97
98 I: Hm hm. #00:05:13-6#
99
100 M: (..) Weiß nicht (lacht) #00:05:13-6#
101
102 I: Ja. #00:05:13-6#
103
104 M: War einfach so. #00:05:16-9#
105
106 I: Und (gedehnt) (..) Du als Junge. War das noch so n Knackpunkt? Du hast ja schon beschrieben,
107 dass deine Eltern das eigentlich nicht so gern gesehen ham. Wie war das gegenüber anderen
108 Jungs, Gleichaltrigen? Musstest du dich da ...#00:05:30-9#
109
110 M: Na ja, damals in der Schule war das dann schon bissel blöd. Die Jungs ham alle Fußball
111 gespielt und ich war dann derjenige, der getanzt hat. Da gab s dann schon irgendwelche
112 Sprüche und so. Aber (gedehnt) viele ham dann, irgendwann war das Thema dann auch
113 erledigt. Dann warn se neidisch, weil ich halt immer mit den Frauen mich umziehen durfte oder
114 wie auch immer. (Bd. lachen) Und, ne die fanden das dann auch cool. Da sind auch manchmal
115 welche mit zu den Auftritten gekommen oder sonst irgendwas. Aber (.) ab nem bestimmten Alter
116 war das dann kein Thema mehr. Also das war dann alles(.), früher, klar, so siebente, sechste,
117 siebente achte Klasse ham se alle noch gesagt: Du Mädchen oder Du Schwuchtel oder sonst
118 irgendwas. Aber (.), klar, das hat mich verletzt. Ja aber, kann man halt nichts machen.
119 Irgendwann hat sich das dann alles wieder gelegt. Das ist, denk ich mal, das Alter gewesen.
120 #00:06:19-9#

121
122 I: Und Du konntest damit aber gut umgehen? #00:06:21-8#
123
124 M: Na ja, was heißt umgehen. Also (.) es war schon (.) na ja verletzend so. Ich hatte dann, ich hatte
125 immer schon nur, fast nur Mädchen so als Freunde und die ham mich dann auch bissel so mit
126 unterstützt. Und die Jungs ham ja dann auch irgendwann mehr auf die Mädchen gehört und
127 dann warn wir halt alle wieder zusammen, nicht Mädchen und Jungs getrennt, weil sie sich nicht
128 leiden konnte. Das war dann, im Alter waren wir dann alle wieder miteinander befreundet. Also
129 es war schon ne harte Zeit so, aber das hat mich jetzt nicht irgendwie geprägt, dass ich jetzt
130 irgendwie (..) irgendwas hinterher getragen hab oder so. Das war halt einfach so. Jetzt steh ich
131 da drüber und ja (.) blöde Zeit in der Schulzeit. Aber ich glaub, das ist so in dem Alter und (.) von
132 daher musst ich da durch. #00:07:09-7#
133
134 I: Hm. Und hast's ja scheinbar gut hinbekommen. (Bd. lachen) #00:07:12-1#
135
136 M: Ja, ich denke doch. (lacht) #00:07:15-3#
137
138 I: Hm. Na ja, ist ja auch die Frage inwiefern der Tanz da vielleicht auch unterstützend dann ist, ne.
139 #00:07:21-9#
140
141 M: Hm, ja. Da ist, ich hatte och schon immer Angst bei Auftritten oder war aufgeregt, wenn jetzt, wir
142 mussten ja zu Boxveranstaltungen oder zum Fußball auftreten. Da hab ich dann auch gedacht:
143 Hm, was kommen jetzt wieder für Sprüche? Oder, das ist ja dann manchmal so, manchmal hat
144 ich das dann och wirklich wenn wir unsre Positionen eingenommen ham auf der Bühne, dann
145 kam irgendwann mal der Spruch, aus irgend nem Typ aus dem Publikum raus: Ja, Schwuler
146 oder so. Aber das hab ich dann einfach nicht mehr gehört. Hab dann mein Ding durchgezogen.
147 War dann n bissel eingeschüchtert zwar, klar. Aber (.) die Mädels ham mich dann wieder
148 aufgebaut und ja (.) zum Glück warn dann manchmal welche dabei von den Mädels, die
149 Freunde, die dort in dem Fußballverein waren ham dann och nochmal irgendwas dazu gesagt,
150 dass es doch nich so das Thema ist, wenn jetzt n Junge tanzt oder wie auch immer. Dadurch,
151 dass ich halt - also würd ich jetzt mal sagen (*leise*) - schon gut tanzen kann, hat das dann die
152 Jungs dann nach dem Auftritt doch irgendwie dann wieder beeindruckt, dass man sich dann
153 vielleicht so bewegen kann und (.) ja. #00:08:17-9#
154
155 I: Ja ja. #00:08:17-9#
156
157 M: Deshalb (*gedehnt*) war das dann alles (*leise*), ja, jetzt kommt eigentlich (.) also vielleicht acht ich
158 auch nicht mehr darauf. Ist n bisschen lockrer geworden. (lacht) (.) #00:08:34-4#
159
160 I: Wobei sich bei Dir, vielleicht kannst Du dazu nochmal kurz was sagen, das ja auch n bissel jetzt
161 gewandelt hat, ne. Du bist nicht mehr nur Mittänzer, Du trainierst jetzt auch selber. (*gibt Training*)
162 #00:08:43-3#
163
164 M: Genau, ja. Also ich wollt das, also ich fand das immer niedlich, wenn die kleinen Kinder so das
165 gelernt ham und dann zur ersten Aufführung und alles so was. Also es macht mir schon Spaß,
166 aber wenn mich jetzt jemand, also ich hatte letztens och ne Anfrage von jemandem aus Leipzig
167 in seinem Verein das hauptberuflich zu machen als Trainer. Ist zwar verlockend. Aber ich glaube
168 ich stehe lieber auf der Bühne, als Trainer zu machen. Ich glaub das liegt mir auch irgendwie
169 besser. Also ich will jetzt nicht sagen, dass ich das nicht richtig kann oder so. Aber das macht
170 mir mehr Spaß halt auf der Bühne zu stehen als als Trainer zu agieren. #00:09:17-5#
171
172 I: Wo ist denn da der Unterschied? #00:09:21-7#
173
174 M: Na manchmal fällt mir das halt schwer irgendwas weiter zu geben, was man sich selber in der
175 Choreografie wünscht, aber halt die Tänzer es noch nicht so hinkriegen so. Und das sieht dann
176 halt natürlich nicht so aus, wie ich mir das vorstelle und das ist für mich halt das Schwierige. Das
177 macht, also mit den Kindern oder das macht Spaß, auch mit den Größeren, so Jugendlichen.
178 Die kriegen das dann schon eher hin, aber (...) ich weiß nicht, ob mirrr (*gedehnt*) das perfekt,
179 also ich bin wirklich auch nicht perfekt, aber so wie ich mir das vorstelle is es halt oft nicht so
180 dieses (.) so dieses, (.) auch of die Füße zu achten, die zu strecken oder die Haltung. Und das

181 ist halt immer das Problem bei den Jugendlichen oder Kindern. Vielleicht hab, ich bin jetzt och
182 noch nicht so lange als Trainer, das sind jetzt, 2008 ham wir angefangen, dieses Jahr werden s
183 vier Jahre. Ja, da muss ich bestimmt auch noch oder mit Sicherheit viel dazu lernen, wie ich
184 weiter gebe und das alles, aber (..) ja, ich glaub irgendwas zu vertanzen, was mir jemand
185 beibringt, macht mir halt mehr Spaß so. #00:10:27-9#

186

187 I: Hm. Ich bleib da jetzt noch n bissel eisern (lacht). #00:10:27-9#

188

189 M: Hm. #00:10:27-9# #00:10:27-9#

190

191 I: Ähm, bei den Kindern sind es eher das sie`s tanztechnisch, also die Ausführung der Übungen
192 oder vom Ausdruck her, von dem wie sie`s dann ausdrücken und gestalten? #00:10:39-1#

193

194 M: Beides glaub ich. Hm. Also viele ham dann, es gibt immer so, sag ich mal das sind jetzt zehn
195 Kinder und da sind vielleicht grad mal richtig so drei dabei, die och n bisschen dieses
196 Rhythmusgefühl haben und das sind dann och immer diese Ziehpferde, die bei Auftritten oder
197 so, wo dann alle dahin gucken, an welcher Stelle wir jetzt sind und welchen Takt (*Musiktakt*) wir
198 jetzt sind. Und (..) wo ich mir dann och vorstellen könnte mit denen mal was alleine zu machen
199 oder so. Aber es sind wie gesagt von zehn zwei oder drei dabei, die halt wirklich n bisschen
200 Potenzial oder mehr Potenzial da ist. Ja. Oder wenn ich dann manchmal sehe, die kommen aller
201 vier Wochen einmal zum Training. Gerade bei den Kleinen, da find ich das bei den Eltern dann
202 schade, dass die ihre Kinder nicht so unterstützen, ja. Oder halt immer wieder ne neue Ausrede
203 ham, warum sie jetzt nicht können. Na ja, aber das kann man halt och nicht beeinflussen. Ich
204 kann s dann halt nur so als Konsequenz nehmen, dass ich sie nicht in Tänze einplane oder was
205 weiß ich. Aber #00:11:40-1#

206

207 I: Hm hm. (..) Welches Alter haben die Kinder? #00:11:45-4#

208

209 M: Also ich trainiere Gruppen, die fangen von sieben an bis neun, ist die eine Gruppe. Die Nächste
210 ist so von 13 bis 15. Und dann die andere Gruppe da ist die Jüngste vielleicht 16 und die Älteste
211 ist älter als ich. Ich glaube 23 oder 24 oder so. #00:12:02-9#

212

213 I: Ist das ein Problem, wenn da jemand älter ist? #00:12:04-7#

214

215 M: Ne. Also wir kennen uns, also da sind jetzt welche dabei, die sind wie gesagt in dem Verein
216 früher gewesen, da waren wir in einer Gruppe. Und welche, die kannt ich noch von meiner
217 Schule, die waren zwei Klassen oder eine Klasse höher als ich. Und wir sind jetzt och privat so n
218 bisschen befreundet. Wir gehen zusammen abends mal weg oder zu Geburtstagen. Ja, es geht
219 eigentlich. Die, wir erzählen uns, wenn jetzt irgendwas nicht passt mit Choreografie (*sein Handy*
220 *klingelt*) oder paar Schritte, die ihr jetzt nicht gefallen oder so. Und das ist eigentlich, manchmal
221 klar ist es schwierig: Hach ja, äh das kriegn wir nich hin. Und das ist viel zu schwierig. (*in*
222 *gekünstelt hoher Stimme*) Aber das hat sich jetzt auch n bisschen wieder gelegt, ja und da
223 gehts. (..) #00:12:48-8#

224

225 I: Und du als Tänzer, du hattest das vorhins so angesprochen, dass das schon noch das ist, was
226 dir wichtig ist, och mehr Spaß macht. Kannst Du das nochmal irgendwie genauer so n bissel
227 ausführen, also a) was es für dich ausmacht, du als Tänzer. Was da so für dich dazu gehört und
228 und ja, genau. #00:13:11-4#

229

230 M: Mir macht s halt unheimlich viel Spaß mich zu bewegen und ich finde für nen Junge bin ich doch
231 irgendwo ziemlich gelenkig. Ich weiß nich wo`s herkommt. Vielleicht hab ich, also ich hab mich
232 damals halt immer selber mit hingesetzt, weil ich halt unbedingt Spagat lernen wollte, ich wollte
233 unbedingt diesen Überschlag können mit Brücke und was weiß ich (Bd. lachen). Da hab ich
234 dann zu Hause so lange geübt, bis ich s dann irgendwann konnte. Aber ja, das macht mir halt
235 Spaß auf der Bühne das dann zu zeigen. Ich bin jetzt och nich, was ich selber als Manko sehe,
236 (..) wenn ich tanze hab ich nicht (..) also irgendwie kann ich dieses Schauspielerische nicht so.
237 Also ich kann trotzdem irgendwie Ausdruck machen, aber jetzt wie manche da, die auf der
238 Bühne stehen, so wie bei den Meisterschaften und mal schreien oder dieses wirklich dieses,
239 dass man denen das richtig abnimmt, das hab ich irgendwie nich so. Weiß nich warum, aber (..)
240 so dieses (..) ja, das halt n Junge trotzdem bisschen so tanzen kann mit Gelenkigkeit und so, das

241 macht mir halt Spaß das zu zeigen. Hm. #00:14:09-7#
242
243 I: Hm hm. (...) #00:14:18-2#
244
245 M: Wenn ich jetzt manche so von Tanzgruppe M oder so was sehe. Die können och tanzen, keene
246 Frage. Aber (.) das sind halt Jungs, die tanzen. So denk ich mir, jetzt so. Die sind, ja, die ham
247 das Rhythmusgefühl, die könn och mal das Bein hoch machen, aber jetzt halt so richtig
248 kerzengrade hoch oder so, das is halt nich so. #00:14:35-3#
249
250 I: Wo Du nochmal n Unterschied zu dir siehst? Wo du sagst ... #00:14:36-4#
251
252 M: Ja. Also ich will jetzt nicht abgehoben klingen oder so. Aber ... #00:14:39-4#
253
254 I: Ph. Du, das ist, man muss och mal bissel mit `m, wie sagt man, n bissel klappern. N bissel
255 Selbstlob darf schon ...#00:14:50-6#
256
257 M: (Bd. lachen) Ja, nee. Ja, das ist halt so der Unterschied. Ja. Hm. Zu mir. So würd ich jetzt
258 sagen. Hm. (.) Ich hab och mal ne Zusammenarbeit mit der M-Gruppe gemacht. Da hat mich
259 mal eine, zwar jetzt nur für n Schwiegervati zum Geburtstag, ob, weil sie mich da gern drinne
260 hätte. Und ja, da waren och die zwei oder drei Jungs ham da mitgetanzt. Und wenn wir jetzt
261 irgendwas machen sollten, dann ham se och immer: Mensch, wie machst du das und erklär das
262 nochma und so. Das hat mir dann och, war ich och froh oder war schön so hören, dass sie mich
263 jetzt ansprechen wie ich das hinkriege und so. Ja. Also von daher irgendwie verfeindet oder so
264 in den Tanzgruppen sind wir och nich. Also es gibt da n paar, die jetzt nich miteinander
265 sprechen, aber mir ist das alles egal und (.) es soll irgendwo auch Freude sein am tanzen und
266 nich irgendwelche Konkurrenzdenken und was weiß ich. Ja. (...) #00:15:50-3#
267
268 I: Hm. Die nächsten Fragen, die ziehen so n bisschen, also nee, vielleicht zum Teil ähm, auf Deine
269 Erfahrungen so ab, wenn du als Trainer wahrscheinlich, entweder sogar für Dich selber oder für
270 andere im Raum stehst. Also kannst du mir zum Beispiel mal von einer für Dich wichtigen
271 Produktion oder von nem Tanz, Tanzstück - also ich weiß ja nicht in welchem Umfang ihr so
272 arbeitet - erzählen. Und erzählen wie das so abgelaufen ist. Also wie ihr so zu nem Thema
273 gekommen seid. Wie der ganze Erarbeitungsprozess so abgelaufen ist. Wie so was funktioniert.
274 #00:16:23-4#
275
276 M: Also so die Tänze an sich jetzt halt besprechen wir, also mit den Größeren mach ich das. Mit
277 den Kleinen entscheid ich das immer noch selber. Frage zwar wegen Musik und ob s okay ist.
278 Bei den Größeren ist es halt so, dass wir uns zusammen auf ein Thema einigen und auch die
279 Musiken. Aber ansonsten (.) was mich jetzt (.) also was für mich auch mal total neu war, in dem
280 anderen Verein hatten wir mal ne Tanzgeschichte vertanzt. Der Zaubervogel hieß das. Und ähm
281 (..) da (*gedehnt*) da ham wir glaub ich auch viele Wochenende dran geübt. Wir kannten weder
282 die Geschichte, weil das ein Buch war von Verena Zelter (*leise*) oder wie die hieß. äh (.) und (.)
283 da ham uns die Trainer halt, die ham sich die Musiken dazu gesucht und die Choreografien, da
284 ham wir uns immer Wochenende getroffen und es war halt mit richtig Bühnenbild und (*gedehnt*)
285 (.) wir wussten bis zum Schluss noch nicht mal selber wo jetzt was hingehört und die Geschichte
286 nicht vertanzt, weil wir ham dort mit der einen Trainerin den Anfang gemacht, mit der Nächsten
287 ham wir das Ende gemacht, danach am nächsten Tag ham wir of een mal von der Mitte
288 irgendwas gemacht, bei dem nächsten Bild warn wir gar nich dabei, weil s da um was ganz
289 anderes ging und (.) also es war völlig durcheinander. Aber irgendwann sind wir dann, also
290 hatten wir dann Durchblick. Aber das war jetzt so, wo ich sage, das war mal so was Größeres,
291 wo man n bisschen och schauspielerisches Talent, wo das für mich n bisschen mit gefördert
292 wurde, dass ich da n bisschen so mit aus mir raus kam. Ja, und da ham wir uns auch am
293 Wochenende immer getroffen und bis in den Nachmittag, die ham uns halt so die Schritte
294 gezeigt und mussten natürlich auch Text lernen und (.) mit Text und dann dazu noch tanzen, so
295 das ham wir dann einstudiert. Ja, das war jetzt so was Größeres, was ich so mal hatte.
296 Ansonsten bei den ganzen normalen Tänzen im Verein, ich mache das immer Schritt für Schritt,
297 montags wie gesagt immer. Ich schreibe mir das nie auf, ich hab das alles immer im Kopf. Weil
298 ich dann manchmal doch irgendwas hab, was ich dann noch besser finde als Bewegung und
299 (*gedehnt*) (.) Ich denke mir dann immer, die Gruppen können mir dann immer nochmal zeigen,
300 weil die müssen das lernen und könnten mir dann och nochmal zeigen, wo wir jetzt grade

301 nochmal stehen mit der Choreografie. Größtenteils weiß ich das dann auch. Aber so paar
302 Schritte, die fehlen mir dann och ab und zu noch. Aber, ja und (*gedehnt*) (.) Stück für Stück geht
303 das dann montags voran, je nach Gruppe wie schnell wie langsam. Und (.) da geht das immer
304 sein Gang. C (*Trainerkollegin*) schreibt sich das immer auf. Aber ja, wenn ich mir das
305 aufschreibe, dann glaub ich, also ich hab das mal probiert. Erstens versims ich die Zettel immer.
306 (lachen) Und zweitens weiß ich dann überhaupt nicht mehr, wenn ich mir das aufschreibe, was
307 gemeint ist. Ja. Und so ist das eigentlich immer. #00:19:19-0#
308

309 I: Wo ist der Unterschied zwischen (.) ähm dieser größeren Tanzgeschichte und euren Tänzern?
310 Wo würdest du da so #00:19:29-6#
311

312 M: Na vom Aufwand auf jeden Fall ist da der Unterschied. Und halt (...) na ja vom vom Umfang! So
313 n Tanz geht ja, was weiß ich, drei vier Minuten. Die Tanzgeschichte ging ja über ne Stunde. Und
314 ja das ist halt was ganz anders gewesen. So die müssen sich of ihren Tanz konzentrieren,
315 vielleicht noch bisschen Ausdruck und auf n Takt. Und so das war ja was ganz anders. Also mit
316 allem drum und dran. Wie gesagt, Bühnenbild. Da musstest de gucken, dass du mit dem
317 Anderen jetzt schauspielerst und Mimiken und Gestiken beim Reden machst. Und das müssen
318 die ja beim Tanz nich machen. #00:20:11-9#
319

320 I: Hm hm. (..) Genau. Was was, also wo (.) wo sind die Unterschiede wie man als Tänzer gefordert
321 wird? Zwischen euren Tänzern. Wo liegen da so die Schwerpunkte? Und bei dieser
322 Tanzgeschichte. #00:20:29-1#
323

324 M: Naja, bei dieser Tanzgeschichte wurde man jetzt tänzerisch, denk ich mal, nicht soo gefördert.
325 das wurde zwar vertanzt, aber da gab s jetzt keine Komplikationen oder Schwerpunkte, wo man
326 drauf achten musste. Das war halt so (.), wir waren damals auch ne gute Gruppe so vom
327 tänzerischen her, wo jetzt kein Schwierigkeitsgrad bestand. Bei den Tänzern versucht man
328 natürlich immer so was Neues einzubringen, um die Mädels auch zu fördern. Grade bei den
329 Kleinen. Oder bei den Größeren mal was Neues auszuprobieren oder (.) da (.) hm mal mit
330 irgendwelchen Stühlen oder jetzt mach ich grad so in die Richtung *Burlesktanz (Thema)* mit den
331 Größeren mal mit Stöckern oder Hüten oder das die halt so n bisschen das haben. Bei den ganz
332 Kleinen da hab ich jetzt n bisschen so n ABBA-Tanz und da hatten se och mal Geldscheine so in
333 der Hand, dass sie sich da mal n bisschen koordinieren. Nich nur immer die Arme so bewegen
334 zum Tanzen. Oder was weiß ich. Sondern auch mal da drauf zu achten, was in der Hand zu
335 halten. Irgendwas so. ja doch. #00:21:32-6#
336

337 I: Hm hm. (8) Das (*gedehnt*) ich überleg jetzt grade. Genau. Vielleicht kannst du einfach noch so n
338 paar Beispiele, weil jetzt über die Beispiele krieg ich nochmal so andere Bilder in den Kopf.
339 Genau! Vielleicht nochmal so n paar Beispiele nennen, was für dich jetzt in letzter Zeit so
340 wichtige Sachen waren, die nochmal so beispielhaft wirklich. Also ihr habt den und den Tanz
341 gemacht oder und da waren die und die Schwerpunkte oder Schwierigkeiten und damit bist du
342 als Trainer so umgegangen. Oder die Schüler sind so und so damit umgegangen. #00:22:16-7#
343

344 M: Na ich hatte (...) hm, also wir hatten jetzt zum Beispiel en *Vampirtanz*. Da hatten wir so n bisschen
345 die Schwierigkeit, die mussten, also da hab ich dann selber och mitgetanzt, das hatte zwar die C
346 den Tanz gemacht. Da mussten se mich auch tragen. Dann hatten wir mal, dann musste die
347 eine auch mal über welche drüber laufen und so, was wir auch noch nicht so oft hatten. Dann
348 die Schwierigkeit war da noch dass wir noch mit Blutkapseln bisschen umgehen mussten
349 (lachen). Äh, was auch erst nicht so geklappt hatte. Ja aber ansonsten, bei den ganz Kleinen
350 hab ich jetzt wirklich zum ersten Mal angefangen mit irgendwas wie mit den Geldscheinen was
351 zu machen. Bei den Größeren war (..) ja halt dadurch dass viele das schon getanzt haben, ham
352 die schon ihre Erfahrungen. Aber jetzt bei mir machen wir das halt mal mit den Stöcken und das
353 sie sich n bisschen feminin bewegen und gerade burlesk ist ja so n bisschen elegant-sexy-Tanz.
354 Das sie da das och mal ham. Weil manchmal sind se wirklich so wie Bauern (lacht) auf der
355 Bühne. Ist manchmal auch total lustig und das machen se manchmal auch so aus Spaß. Aber,
356 da muss man jetzt halt drauf achten, dass sie so dieses elegante sexy bisschen hinbekommen
357 Dass sie sich so bewegen. Bei mir selber hab ich jetzt auch grad en Solotanz. Da hab ich, mit
358 nem Tisch tanz ich da. Aufm Tisch, unterm Tisch, überall. Ich hatte davor auch schon mal was
359 mit nem Seil und nem Stuhl. Das sind immer so n paar Herausforderungen, jetzt grade mit dem
360 Tisch. Wir ham das ... am 10.3. ham wir Vereinsfest gemacht. An dem Sonntag davor ham wir

361 angefangen den Tanz einzustudieren. Ham uns Sonntag, Dienstag und nochmal Donnerstag
362 getroffen. Donnerstag natürlich s erste mal mit nem Tisch. Der flog erst mal auseinander. Dann
363 mussten wir noch irgend nen Tisch besorgen. Und ham dann eben auf die Schnelle irgend en
364 aus dem Trainingssaal genommen. Ham dann beim Auftritt so Stopper unten dran geklebt, dass
365 das nicht irgendwie rutscht. Weil die anderen Tische, die ich dann notfalls noch hatte, die sind
366 dann erst mal quer durch den Raum. ja, das war so ne Schwierigkeit. (..) #00:24:33-9#
367
368 I: Was war der Hintergrund für diesen Tisch? #00:24:37-4#
369
370 M: C. wollte das irgendwie. Die wollte mal mit mir irgendwas mit nem Tisch machen. Und ich, als
371 Tänzer bei den Meisterschaften, musste früher immer gegen rhythmische Sportgymnasten aus
372 H. (*Teamname*), ich weiß nicht ob das was sagt :/ #00:24:48-9#
373
374 I: Hm. #00:24:48-9#
375
376 M: Musst ich antreten. Das war für mich immer sehr (..) na ja (..) irgendwie sagt man nicht gemein,
377 aber nicht fair. Das sind irgendwo Leistungssportler, die auf der Sportschule in H. irgendwo sind,
378 vier- fünfmal die Woche Training haben und treten jetzt gegen mich, gegen en Laien an, sag ich
379 jetzt mal. Und an den :/ Also ich fand das toll, was die konnten, was die gemacht ham.
380 Wettkampfmäßig war s natürlich nicht fair. Aber an denen hab ich mir immer so Anregungen
381 geholt. Weil die Anderen, es waren gute Tänzer, aber da war jetzt für mich nichts dabei wo ich
382 sagen würde: das wär mal noch was für mich oder diesen Schritt würd ich jetzt gern mal können.
383 Das war für mich alles, ja. Gute Tänzer, aber jetzt nichts irgendwie Weltbewegendes. Und bei
384 denen hab ich mir halt immer dieses Gelenkige abgesehen, diese Übungen mit Stuhl, Tischen.
385 Die hatten ja auch schon alles dabei. Wie ma halt das hinbekommt, dass es halt auch so schön
386 aussieht, so geschmeidig und gelenkig. Dort, also bei denen hab ich mir immer viel geholt so.
387 Och hab mir dann im Nachhinein auf den Internetseiten diese Bilder angeguckt, wie da die
388 Fußstellung war oder dieses :/ (..) #00:26:06-1#
389
390 I: Und der Tanz erzählt irgendwas oder wie muss ich mir das vorstellen mit dem Tisch? Also ist es
391 ne rein tanztechnische Vorführung, Akrobatik :/ #00:26:16-7#
392
393 M: Ja ja. So n bisschen. #00:26:17-8#
394
395 I: Oder erzählt der irgendwas mit so nem Tisch? Liegt da ne Geschichte oder ne Erzählung:/
396 #00:26:22-9#
397
398 M: Nee nee. Eigentlich nich so. Nee. #00:26:26-4#
399
400 I: Hm. #00:26:24-5#
401
402 M: Die Tänze davor, also das mit dem Stuhl, das war so ne n bisschen ne Geschichte, wo`s halt, ja
403 als Junge muss man halt immer:/ Ja wie so ne Liebesgeschichte mit ner Frau und ich gucke der
404 hinterher. Aber die will nichts von mir. Ja die sollte sich dann halt mal mit zu mir setzen, aber das
405 wollte se dann nich so. (Bd. lachen) So n bisschen so. Da guck mir immer so n bisschen, ja n
406 bisschen Hintergrund muss ja immer so mit dabei sein. Grade wenn wir jetzt so auf die
407 Turniertanzebene wollen, so n bisschen. #00:27:02-3#
408
409 I: Ja. das wär jetzt auch meine Frage, wie ihr auswählt? Ist die Musik der Anlass oder ein Thema
410 oder:/? #00:27:09-3#
411
412 M: Also viele Tanzgruppen hab ich jetzt auch:/ Aber grade wenn wir jetzt zu großen Meisterschaften
413 waren wie Deutsche (*Tanzmeisterschaft*) oder Euro (*Tanzmeisterschaft*), die aus den westlichen
414 Regionen wie Nordrhein Westfalen oder so. Die hatten immer irgend ne Geschichte wie, die
415 hatten mal *Sieben Totsünden* oder (..). Die ham das dann och so vertanz. Wir ham dann eher so
416 n, also würd ich jetzt so sagen, wir ham jetzt n Thema wie *ABBA* oder *Burlesk*. Aber die ham so
417 richtig ne Geschichte erzählt. Da war halt der Eine diese Totsünde und der Andere, die ham das
418 dann och wirklich so verkörpert mit. Da ham die sich och mal geküsst auf der Bühne oder ham
419 sich halt (..) so ne Sexszene nachgestellt. Und das ist dort drüben viel ausgeprägter. Jetzt hier
420 nich so. Die ham dann halt n Thema, aber jetzt keine Geschichte dahinter irgendwie. Ja, weißt?

421 #00:28:05-2#
422
423 I: Ja. #00:28:05-2#
424
425 M: So ist das halt. #00:28:10-3#
426
427 I: Die, was du grad beschrieben hast, die Teilnehmer aus den Altbundesländern, wie muss ich n
428 mir das vorstellen? Zieht sich dann so n Thema wie die Sieben Totsünden über mehrere. Also
429 bei den Meisterschaften habt ihr doch auch immer mehrere Tänze, ne? #00:28:25-2#
430
431 M: Hm. #00:28:25-2#
432
433 I: Und zieht sich dann ein so n Thema über mehrere Tänze oder ist s nur in einem Tanz.
434 #00:28:30-2#
435
436 M: Nee, dadurch dass das halt gesplittet ist: Moderne Gruppenformation, Künstlerisch/ Gruppe,
437 Hebetänze (*Tänze mit Hebefiguren*), Solo, Paar, ist das immer nur ein Tanz. Weil das war jetzt
438 Moderne Gruppenformation bis zehn Personen, heißt das, wo die angetreten sind. Und da
439 hatten die halt dieses Thema. Bei dem Nächsten, was die hatten, war halt wieder ein anderes
440 Thema. Die Eine hatte och mal n Solotanz in Moderne Richtung. Das hieß zum Beispiel *Mein*
441 *autistisches Gefängnis*. Das war dann halt so ne gespaltene Persönlichkeit. Da hatte nun die
442 das Thema. Das war dann halt immer so pro Tanz. #00:29:13-3#
443
444 I: Ah okay. Und das ist bei euch weniger. Ihr sucht euch dann.. #00:29:18-8#
445
446 M: Wir ham auch pro Tanz unser Thema. Aber die hatten halt, die ham das halt richtig so verkörpert
447 mit dieser Geschichte und so was. Wir ham jetzt, wir hatten (..) en *Cancan (schneller Tanz)*. Wir
448 hatten halt das Thema Cancan, aber Cancan ist halt n bissel animieren und die Mädels mit den
449 Rücken halt (deutet Schwungbewegung mit Rock an) und halt keine Geschichte. Wir hatten en
450 Modernen Tanz zu, von *Prince (Musiktitel)*. Das war halt dann diese Richtung oder diese Musik,
451 jetzt mal. Aber so ne richtige Geschichte ham wir noch nie jetzt so gemacht. Wir ham dann mal
452 so jetzt die Großen wo ich auch mittanze donnerstags immer, die ham jetzt mal so nen
453 Sekretärinentanz so mit Brille und mit Schreibmaschinenmusik. Das ist dann dieses Thema.
454 Aber das es um ne richtige Geschichte geht, wie (..) #00:30:05-6#
455
456 I: Mit nem Verlauf. #00:30:05-6#
457
458 M: Ja. Die hatten jetzt zum Beispiel noch nen Boss dahinter, da ist auch manchmal noch so Stimme
459 mit drinne, wo die mal so nen Sprechteil ham und sich dazu irgendwie noch kurz bewegen und
460 dann kommt wieder die Musik. das ist hier nicht so. Das ist och n bisschen anders als dort
461 drüben. #00:30:26-0#
462
463 I: Ist nicht gewollt? Oder einfach nicht eure Sache? #00:30:26-0#
464
465 M: Ja, das ist so. Weiß ich jetzt och nich so. #00:30:36-5#
466
467 I: Ja, ist auch reine Interessensfrage, völlig wertungsfrei. #00:30:36-5#
468
469 M: Ich würde das gerne mal machen. Aber, ich glaube die K. (*weitere Trainerkollegin*), die ist so
470 derjenige, die so n bisschen dieses Gespür so dafür hat. Och die bringt och den Kindern das
471 ganz anders bei und alles. Die ist, klar tänzerisch ist die jetzt och gut. Aber das ist zum Beispiel
472 tänzerisch jetzt nichts für mich. Die könnte zwar so ne Geschichte erfinden und och beibringen,
473 aber tänzerisch sind wir nicht so auf einer Ebene. Das ist mal was, im Trainingslager hab ich ihr
474 Training och mal mit gemacht und das hat mir auch Spaß gemacht. Ist halt mal was anderes.
475 Aber jetzt so auf Dauer könnt ich das nicht so. #00:31:16-4#
476
477 I: Weil dir was fehlen würde? #00:31:16-4#
478
479 M: Ja, da wird man halt nicht so, also die anderen, die da mitmachen, werden gefördert. Aber ich
480 jetzt oder wie ne C., die werden halt tänzerisch, geistig und ausdrucksmäßig ja. Aber tänzerisch

481 wird man bei ihr halt nicht so oder wir jetzt würden nicht so gefördert werden. #00:31:44-5#
482
483 I: Hm. Okay. Für mich nochmal kurz als Verständnisfrage: Welche Tanzarten habt n ihr bei euch?
484 #00:31:51-3#
485
486 M: Wir ham Jazz Dance, Modern Dance, Folklore (.) und Klassisch eigentlich. #00:32:05-9#
487
488 I: Und tanzt ihr das immer getrennt in den Tänzen? Also ich sag jetzt mal vorsichtig ‚Sortenrein‘?
489 Oder mischt ihr das auch? #00:32:12-2#
490
491 M: Na ja. Wir ham, also das kommt halt immer aufs Thema drauf an. Also meine Solotänze die sind
492 meist so n bisschen Klassisch. Und bei meinen Gruppen versuch ich jetzt auch wenn wir nen
493 Modernen Tanz machen zur flotten Musik oder so was, versuch ich eigentlich auch moderne
494 Schrittkombinationen oder halt nich auf dieses Armhaltung, also auf Armhaltung schon zu
495 achten, aber jetzt nicht so wie beim Klassischen. C. ist dann immer eher so, weil sie halt von der
496 Ballettschule das sicherlich noch drinne hat, wir machen zwar dann moderne Musik, auch
497 moderne Schritte. Aber bei ihr merkt man halt dass dieses Klassische so bisschen dahinter ist.
498 Immer mit Füße strecken und Beine strecken und Armhaltung und so. Da ist wenig dieses
499 Lockere drinne, was man manchmal so bei den modernen Tänzen braucht. Da ist halt nicht alles
500 kontrolliert, aber vieles kontrolliert bei den Tänzen halt von der Körperhaltung und Ausführung
501 der Schritte. #00:33:17-8#
502
503 I: Kontrolliert? #00:33:17-8#
504
505 M: Also nicht so mal locker halt, bei ihr muss man halt gucken: Körperhaltung, Brust raus, Bauch
506 rein, und so was. Das ist halt sehr, ja, auch bei Tänzen muss man halt gucken entweder Arme
507 zur Seite oder wenn sie im Einsatz sind, dass sie halt auch groß ausgeführt werden. Bei mir ist
508 das auch zum größten Teil so. Aber wenn man jetzt halt mal n modernen hippen Tanz hat, da
509 könn die Arme halt auch mal schlenkern zu ner Bewegung irgendwie. Das ist dann halt nicht so.
510 #00:34:02-4#
511
512 I: Okay. (4) Vielleicht noch eine Frage so zu diesem, wo es ums Thema jetzt ging. Ich nenn s jetzt
513 einfach mal Komplex. Gibt s irgendwas, was dir besonders wichtig ist, wenn du dir, also gut, du
514 hast ja gesagt bei den Kleinen gibt s du wirklich die Themen vor, machst du dir die Gedanken.
515 Bei den Größeren ist es immer so basisdemokratisch. Aber gibt s irgendwas, wo du sagst, also
516 das und das ist mir wichtig. Danach wähl ich wirklich immer aus oder das muss mit dabei sein.
517 #00:34:35-5#
518
519 M: Na dadurch, dass es jetzt so viele Tanzgruppen gibt in M., muss man natürlich irgendwo was, na
520 nicht was Besonderes, aber was anspricht liefern. Und ich versuche halt immer so n bisschen,
521 das verstehen jetzt bei den Kleinen nich, also der ABBA-Tanz hat mir jetzt Spaß gemacht und
522 die Musik ist ja sowieso schön, also finde ich. Die sind halt immer so: ja, das muss doch mal n
523 Lied sein, was jeder kennt und äh (...) och die ältere Generation weiß damit was anzufangen.
524 Oder so. Bin ich auch dafür. Kann man auch mal machen. Aber ich bin immer so, ich nehme
525 gern die Lieder die jetzt auch grad aktuell sind. Damit sich jetzt grad och junge Leute mal
526 angesprochen fühlen. Das die jetzt nicht immer denken: Och na ja. Würde zwar och gerne
527 tanzen, aber zu so ner Musik hab ich keinen Spaß. Gibt s viel! Hab ich och früher immer noch so
528 gehört, wo ich noch n bisschen jünger war. Aber das ist mir halt wichtig. und das man halt auch
529 entsprechende Choreografie dazu macht. Och für die jungen Leute. Nicht so altbacken oder
530 dass es jetzt zu extrem ins Klassische oder ins, so dieses BamBam dahinter ist. Es muss halt,
531 ich will immer dass es trotzdem noch anspricht. Und dass es Spaß macht zu zu gucken.
532 #00:35:52-8#
533
534 I: Anspricht in welchem Sinne? Also wie würdest du das jetzt, ähm vielleicht kannst du nochmal
535 diese beiden Begriffe, wie du sie für dich verstehst bezogen auf deine:/ #00:36:02-8#
536
537 M: Na Ansprechen in dem Sinne, dass es halt peppig. Dass die Tänzer das dann auch so rüber
538 bringen mit Taktgefühl und Ausführung und och dass es denen Spaß macht. Und das wird dem
539 Publikum ja dann och irgendwie vermittelt. So das Ansprechen mein ich. Das ist dann irgendwie,
540 ja dass sie zwischendurch dann mal mitklatschen find ich halt sehr schön und zeigt mir dass es

541 gut ankommt. Das ist mir dann schon wichtig, dass es das Publikum dann so n bisschen mitreißt.
542 #00:36:38-5#
543
544 I: Okay. Und was würdest du dem gegenüber als, du hattest den Begriff ja vorhins auch kurz
545 verwendet, als Altbacken bezeichnen? Was wären für dich so die Sachen, wo du sagst: Also das
546 und das und das und dann wird s Altbacken. #00:36:49-7#
547
548 M: Na ja solche solche solche Stimmungslieder oder (.) ja solche peppigen Schlager was weiß ich.
549 Man kann das mal so Zwischendurchtanz oder als Späßtanz für nen Sommerbadauftritt oder
550 was weiß ich. Das man das mal so macht. Aber jetzt diese Stimmungslieder oder wie gesagt
551 diese Tanzgruppe XXX, die ham das viel. Wir mussten damals mal antreten gegen „*Ich will ein*
552 *Cowboy als Mann*“. Das ist mal lustig zum Zuschauen. Und für Dorffeste, ist gut. Klar das kommt
553 auch gut an. Aber da bin ich nicht so der Fan dafür und ich, ja da kann man halt auch nicht so
554 tänzerisch fördernde Schritte mit rein bringen, das ist halt .. wie gesagt, ich hasse das nicht. Ich
555 würde das auch mal machen so zwischendurch fürn Sommer. Aber auf Dauer solche Tänze
556 einzustudieren zu solchen Liedern würde mir och keen Spaß machen und ich glaub den
557 Tänzern auch nicht. #00:37:55-6#
558
559 I: Weils (...) dabei um die Musik geht? Oder, du hattest jetzt grade zwei Sachen. Zum einen die
560 Musik und #00:37:59-9#
561
562 M: Das Tänzerische. #00:38:02-0#
563
564 I: Und das tänzerisch Fördernde. #00:38:06-2#
565
566 M: Meiner Meinung nach, also wenn s nach meiner Meinung gehen würde, vom Tänzerischen her.
567 Aber da die das ja tanzen müssen, wird es eher von der Musik her nicht gefallen. Die würden
568 das auch mal, jetzt grad die Größeren, die würden das auch mal aus Spaß mal mitmachen. So
569 aus Gaudi, so n Lust-und-Laune-Tanz. Aber halt irgendwann wolln se dann och mal wieder was
570 Ordentliches. Auch dann doch tänzerisch wieder gefördert werden. #00:38:31-2#
571
572 I: Also das ist so n Zusammenhang? #00:38:33-5#
573
574 M: Ja doch. #00:38:33-5#
575
576 I: Dass alte Musik und die fördert dann auch tänzer:, also man kann nicht entsprechend
577 Bewegungen hinein geben? #00:38:40-6#
578
579 M: Hm. Also vielleicht kann man das. Vielleicht seh ich das auch falsch. Aber das würde dann auch
580 nicht mit der Stimmungsmusik irgendwie, klar nicht so passen. Also das würd ich, weiß ich nicht.
581 Hm. #00:38:55-2#
582
583 I: Okay. Spannend! Spannendes und wichtiges Thema. Ich hab jetzt hier die Frage, n bisschen
584 hast du die Musik ja jetzt immer schon so benannt. Vielleicht nochmal welchen Zugang du zur
585 Musik hast. Musik vielleicht auch in Bezug aufn Tanz oder kannst mir was über das Verhältnis
586 sagen. #00:39:19-3#
587
588 M: Hm. Also ich bin jetzt nicht irgendwie eingeschränkt, dass ich nur diesen Musikstil höre. Also ich
589 höre eigentlich relativ viel. Mir gefällt och manchmal irgendwelche Rocklieder, nich jetzt Heavy
590 Metal oder so, das jetzt nicht. Aber ich bin jetzt so Pop oder RnB oder Hip Hop oder so. Das
591 mag ich mehr. Aber jetzt och mal so ein zwei Schlagerlieder oder was weiß ich, das gefällt mir
592 jetzt auch mal so. Aber wenn s jetzt ums Tanzen geht, dann hol ich doch eher solche Tänze
593 raus, wo man och gut tanzen kann danach. Wo, grad bei den Kleinen en guter Rhythmus drinne
594 ist, dass die das leicht erkennen. Ja so in der Richtung. #00:40:06-1#
595
596 I: Was sind n die Kriterien für dich? Ne Musik wonach man gut tanzen kann. (...) Also du hattst
597 jetzt grade, ich greif jetzt nur auf, du hattest so klarer Rhythmus. Was sind sonst noch so
598 #00:40:25-0#
599
600 M: Na ja . Es muss halt auch zu der Gruppe, wo der Tanz jetzt angefangen werden soll, zu dem

601 Alter passen. Ich kann jetzt nicht bei den ganz Kleinen Musik nehmen von Tina Turner. Also ja,
602 würde jetzt nicht, da mach ich doch lieber noch die jüngere Schiene von Musik oder bei den
603 Großen kann ich jetzt nicht ein Lied von *Hannah Montana (TV-Serie)* nehmen. Oder was weiß
604 ich. Das sind halt immer Kriterien. Dann halt dass es sich gut anhört, was jetzt vielleicht in den
605 Charts och grad weit oben ist. Dass es sich n bisschen populär ist. Ja und das man halt
606 tänzerisch da draus was machen kann. Dass es jetzt, dass da paar Passagen drinne sind, dass
607 nicht so dieses hintereinander (*der Grundschläge*), auch mal Abwechslungsreiches bisschen
608 was mit drinne sein kann. (4) #00:41:18-5#
609

610 I: Wie ist das so dieses Verhältnis Tanz und Musik? Also gibt s da n Verhältnis für dich? #00:41:36-
611 6#
612

613 M: Ja, Tanz und Musik. Also wenn ich jetzt Musik oder so was höre, dann mach ich schon irgendwie
614 immer mit oder:/ (.) Wenn mir jetzt Musik so gefällt, dann tanz ich och mal so mit oder in der
615 Disko oder in der Disko oder wenn s grad so passt und die Musik mir gefällt:/ Also ich finde Tanz
616 und Musik ist schon sehr nah beieinander und macht halt Spaß zur Musik sich zu bewegen.
617 #00:42:14-5#
618

619 I: Habt ihr schon mal ohne Musik was gemacht? Tänze oder? #00:42:17-9#
620

621 M: Nee! Hmhm. #00:42:20-6#
622

623 I: Gibt s ja. Also ich frag jetzt nur, gibt s teilweise. #00:42:23-8#
624

625 M: Ja. Ist bestimmt auch interessant und ich bin da für vieles offen, würd so was gerne auch mal
626 mitmachen. Ist ja immer was Neues und man kann ja immer dazu lernen. Aber ham wir bisher
627 noch nie gemacht. #00:42:36-1#
628

629 I: Ich kenn s so aus dem zeitgenössischen Bereich. Also krieg s mit, dass es da verstärkt
630 angewendet wird. Auch manchmal was gesehen. Find s selber auch immer n bisschen schwierig
631 und weiß immer nicht. Also es gibt manche, die das ja direkt auch ablehnen und sagen, die
632 Musik entsteht aus dem Atem oder dem Rhythmus der Bewegung so. #00:42:56-1#
633

634 M: Hm. Ja ich hab das einmal in Köln glaub ich gesehen. Da war ich mit dem Trainer unterwegs, wo
635 ich vorhins gesagt hab mit den Sieben Totsünden. Wir ham uns och privat so n bisschen
636 angefreundet. Und da bin ich dort auch mal zu so nem Quali-Turnier (*Qualifikationsturnier*)
637 gegangen von den Meisterschaften und hab dann dort halt och übernachtet. Ist ja doch och ne
638 längere Reise bis dahin mit dem Zug. Damals war ich ja noch sechzehn oder siebzehn. Da sind
639 wir mal in so was reingegangen, so n Theater wo die halt getanzt ham. Manchmal auch so Töne
640 von sich gelassen ham und halt ohne Musik getanzt ham. Hm. Also das fand ich interessant.
641 Aber ja es ist halt was Anderes. #00:43:39-5#
642

643 I: Ja ja. Das stimmt. (5) Gibt es für dich so ne Partnerschaft zwischen Tanz und Musik? (...) Ist
644 jetzt vielleicht auch sehr bohrend oder in die Tiefe gehend. #00:44:09-4#
645

646 M: Nee. Also Tanz ist mir schon sehr wichtig und ich glaube, egal was irgendwie kommt, also ich
647 habe nicht vor weg zu gehen, aber ich würde mir immer irgendwo etwas suchen, wo ich tanzen
648 kann. Oder jetzt auch in der Partnerschaft oder so(*Thema ausgelassen von 44:40 bis*
649 #00:45:32-5#
650

651 M: Partnerschaft zwischen Tanz und Musik? Wie ist das gemeint? #00:45:51-9#
652

653 I: Also vielleicht jetzt so, ich glaube ich hab s auch schon so n bisschen herausgehört, dass die
654 Musik bei euch oder für dich ja sehr wichtig ist. Und wir hatten ja gerade so das Beispiel, im
655 zeitgenössischen Bereich gibt s auch, das gibt es auch. #00:46:03-0#
656

657 M: Also ob jetzt, ob ich jetzt finde dass bei Tänzen immer Musik dazu gehört? #00:46:08-0#
658

659 I: Nee. Oder wie das für dich ist, ob du das wie so ne Partnerschaft empfindest, die sich
660 wechselseitig, du suchst ne Musik aus und dann muss die dich animieren zu diesen

661 Bewegungen und dann geht s wieder zurück zur Musik. Also wie das so :/ #00:46:23-5#
662
663 M: Ja also das schon irgendwie. Wenn man jetzt bisschen, na nich orientalische Musik oder halt
664 irgendwelche oder (..) in diesen Ländern, dann kommt man halt automatisch auf irgendwelche
665 anderen Bewegungen als die man jetzt hätte. Also das ist schon irgendwo dass da ne
666 Partnerschaft oder so ne Verbindung besteht. Oder zu indischer Musik. Da hat man halt diese
667 bestimmten Bewegungen. Da kann ich halt nicht irgendwas komplett Andres machen. Also kann
668 ich schon, aber es gehört irgendwie da mit dazu. Ich kann jetzt so n orientalischen Tanz machen
669 mit modernen Schritten, irgendwo würd ich dann schon diese tanzbewegenden Schritte mit
670 reinbringen, dass man die Verbindung da hat zu der Musik. Och wenn da jetzt, vieles wird ja
671 jetzt, so Remixe, wieder neu aufgelegt. Da ist dann halt irgendwelcher Bums dahinter. Kann man
672 auch dazu Schritte machen. Aber trotzdem würd ich dann irgendwie solche Schritte dazu wieder
673 mit einbringen. #00:47:37-6#
674
675 I: Ja ja. Versteh ich oder ist für mich nachvollziehbar. #00:47:46-0#
676
677 M: Oder ich hatte mit diesen Dreizehn- bis Fünfzehnjährigen so en vo diesem Tarkan (*türk.*
678 *Popmusiker*) so dieses „Kiss Kiss“. Wir ham da auch moderne Schritte mit rein gebracht, aber
679 irgendwo mal Hüfte kreisen lassen oder dieses türkische Feeling mit reinzubringen. Trotz der
680 Musik und der Schritte das noch mit reinbringen. #00:48:11-2#
681
682 I: Na das ist toll. Ich war grade vierzehn Tage in der Türkei. #00:48:14-0#
683
684 M: Echt ja? #00:48:14-0#
685
686 I: Also das ist musikalisch ein ganz spannendes Land. Ich habe endlos Musik mitgebracht, weil die
687 anfangen sehr vielseitig auch zu werden. Nee. Die bewegen sich in diesem Spagat zwischen
688 Tradition und Moderne. Orientierung stark nach Europa, so in den Westen, die westliche
689 Lebensweise. Das ist ein wirklicher Spagat in diesem Land. Und das drückt sich grad in diesen
690 ganzen kulturellen Dingen wie eben auch Musik sehr aus. Also das ist total spannend. Also das
691 fällt mir jetzt so, deshalb kann ich mit *Tarkan* sofort was anfangen. Ähm, jetzt hab ich hier so ne
692 Frage: Also es gibt doch diesen Spruch: Weniger ist mehr! Bezogen so auf ne tänzerische
693 Arbeit. Also wenn du jetzt ne Choreografie entwickelst, wie gehst du damit um? Also haust du
694 alles rein? Wie gehst du mit diesem Spruch um? Kannst du damit überhaupt was anfangen? Hat
695 der für dich Bedeutung wenn du tänzerisch was erarbeitest? #00:49:23-9#
696
697 M: Doch schon. Ja man, wie soll ich das jetzt sagen. Also es ist schon so, dass manchmal nicht
698 immer alles raus gepfeffert werden muss. Man bekommt das dann auch anders hin mir Mimik
699 oder Gestik, das dann halt schon so reicht. Also ich versuche schon viele Sachen mit rein zu
700 bringen, wo der Zuschauer sagt: Boah! Und schön. Und total klasse. #00:49:52-4#
701
702 I: Was zum Beispiel? #00:49:55-3#
703
704 M: Ach, na mal so Sprünge oder hohe Beine oder ja irgendwas anderes, was halt nicht jeder oder
705 das nur mal einer von der Gruppe was anderes macht, mal n Spagat mit reinlegt. Was für ein
706 Publikum immer noch nicht so normal ist, das jemand ein Spagat kann. Warum auch immer. Ja
707 hm, weniger ist mehr. (.) Wir hatten auch mal eine in der Gruppe, die hat immer, in dem anderen
708 Verein noch, die hat immer total alles losgelegt, das ist auch immer Personenbezogen. Die hat
709 da immer alles gegeben, die hat da um sich geschlenkert, das hat aber einfach nicht zur Gruppe
710 gepasst. Die hat total rausgestochen in der Gruppe. Und da ham wir dann och mal gesagt:
711 Mensch, J. , bleib doch mal n bisschen. Und nicht so viel des Guten. Und jetzt auch bei mir oder
712 bei C., wenn wir jetzt bei dem *Cancan* mitmachen, da dürfen wir halt mal nicht so hoch die Beine
713 schmeißen wie die Anderen, weil die halt wirklich nur 90° die Beine kriegen. Ich denk mal so ist
714 das gemeint, weniger ist mehr. oder? #00:51:06-0#
715
716 I: Ja. Na du definierst richtig und falsch. #00:51:12-4#
717
718 M: Na, es muss halt passen. Klar kann man da, also generell bei Auftritten muss man schon alles
719 rein legen, was man gelernt hat, was man selber jetzt kann. Würd ich schon sagen, sollten die
720 Tänzer an ihr Limit gehen, wie sie es hinbekommen. Aber jetzt grad bei ruhigen Tänzen darf

721 man jetzt halt nicht zu aufgedreht zu aufgesetzt wirken. Da denk ich schon, weniger ist mehr.
722 #00:51:40-2#
723

724 I: Und wenn du jetzt selber für ne Gruppe ne Choreografie entwickelst. Wie gehst du dann damit
725 um? #00:51:44-6#
726

727 M: Also ich erkläre denen das immer wo jetzt so der Schwerpunkt bei dieser Bewegung oder bei
728 diesem Moment ist, wo sie jetzt ihren Schwerpunkt hinlegen. Obs nun dolle den Kopf neigen
729 sollen, ob s mit Schwung gemacht werden, ob die Arme groß und lang oder wirklich halt nur
730 ganz kurz und klein. Da versuch ich das immer zu erklären, wo jetzt dieser Schwerpunkt an der
731 Bewegung ist. Wo jetzt dieser I-Tüpfel liegen soll. Ob nun großer Beckenkreis, kleiner
732 Beckenkreis, wirklich nur ganz klein das Bein gehoben wird oder doch hoch. #00:52:21-5#
733

734 I: Woraus ergibt sich das für dich? Also die Frage ob nun kleiner, großer Beckenkreis? #00:52:26-
735 0#
736

737 M: Das mach ich dann immer mit der Musik abhängig und wies wirken soll. Wenn jetzt da grad
738 kleine Passagen (*Motive od. Musikabschnitte*) von der Musik her sind, dann soll die Bewegung
739 nicht total monster werden, sondern das kommt halt immer wenn s so. Auf die Musik leg ich das
740 halt immer, wann halt Höhepunkte (*in der Musik*) sind, wann nochmal richtig Pfeffer Feuer
741 gegeben wird. #00:52:58-5#
742

743 I: Hm, ist nachvollziehbar. Jetzt hab ich noch eine Sache. Na nicht ganz Eine. (Bd. lachen) Du
744 hattest es vorhins zwischen rein schon mal ein bisschen mit benannt. Wie du so mit dem
745 Publikum umgehst oder wie du so zum Publikum stehst? Also was das für dich bedeutet?
746 #00:53:21-7#
747

748 M: Na, ne Verbindung oder so zum Publikum hab ich jetzt nicht. Aber mir ist es wichtig, dass es den
749 Leuten halt gefällt. Und das sollen die Tänze dann halt rü:/ Es soll halt ansprechen. Es soll
750 passend fürs Publikum sein. Wir machen jetzt auch so Veranstaltungen, wir hatten ein
751 Sommernachtsball in W., da hatten wir jetzt keine modernen hippen Tänze gemacht. Da ham wir
752 halt en klassischen Tanz von *Vivaldi* oder von *Carmina Burana*. Die zwei Tänze hatten wir auch
753 extra dafür einstudiert. Das soll dann halt auch dazu passen. Zu ner Seniorenveranstaltung von
754 nem Jubiläum von nem Altenheim sollen jetzt keine Chartsstürmer da sein. Dann machen wir
755 trotzdem moderne Lieder oder Kinderlieder. Also da schicken wir dann die Großen hin, die jetzt
756 halt auch was anderes verkörpern als Jugendliche. Das spricht jetzt doch die Senioren schon
757 mehr an. Oder die ganz Kleinen. Das ist halt noch total niedlich. Es soll halt immer dazu passen.
758 ich versuche doch schon immer Tänze zu machen was halt viele anspricht. Oder wir sagen halt
759 immer: dann und dann ist die Veranstaltung. Was für Tänze machen wir? Da sag ich dann halt
760 doch, da würd ich lieber meine Sieben- bis Neunjährigen mit nem ABBA-Tanz hinschicken, was
761 halt doch mehr anspricht. Als die Jugendlichen mit nem Burlesktanz oder mit nem Vampirtanz.
762 Ja überleg ich dann halt immer was das Publikum mehr anspricht. #00:55:11-1#
763

764 I: Ich glaub dazu hab ich gar keine Fragen weiter, weil das war ziemlich klar und ziemlich
765 ausgeführt. (Bd. lachen) Also das war absolut nachvollziehbar, für mich zumindest. Vielleicht
766 abschließend nochmal wie du dich so in deiner Berufsrolle siehst. Ich mein du bewegst dich ja in
767 so nem Zwischenbereich. Du machst das nicht hauptberuflich, aber doch mit nem, im
768 Freizeitbereich, aber doch mit nem ganz starken Akzent. Wie du dich da siehst? Was da dein
769 Verständnis ist. Wie du dich verstehst als Tänzer und als:/ Vielleicht nochmal so resümierend
770 zusammenfassend. (..) Hab ich mich klar ausgedrückt? Nee, ne? #00:55:56-4#
771

772 M: Na ja doch irgendwie, aber ich .. #00:55:59-9#
773

774 I: Was ist so Verständnis von deiner Rolle im Tanzverein und wo das vielleicht noch so
775 wünschenswert hingeht. #00:56:25-8#
776

777 M: Also so bin ich in dem Verein zufrieden. Also och macht mir total Spaß vom tänzerischen her,
778 von allem. Es ist halt wirklich so, ich könnt es jeden Tag von früh bis abends machen. Ja und
779 manchmal, dadurch dass wir, durch die Arbeit kann ich nur donnerstags mittrainieren, weil da
780 das Training bei C. ist. Dienstags geh ich freiwillig nicht hin, weil das Training bei K. stattfindet.

781 Dadurch dass halt, also ich bin mit S. dort der Jüngste, und die Anderen sind halt
782 sechsundzwanzig siebenundzwanzig bis, achtunddreißig ist glaub ich die Älteste, man wird halt
783 nicht so gefördert wie man sich s halt gerne wünschen würde. Und wenn ich mit C. noch
784 irgendwas privat noch mach oder halt jetzt Solotanz, dann ist immer die Zeit sehr knapp. Sie hat
785 drei Kinder und wegen der Arbeit. Wir müssen jeden Tag früh raus. Das fehlt halt schon dolle.
786 Wenn ich jetzt zurück denke, damals wo ich noch in der Schule war und bei dem anderen
787 Tanzverein, da hat man dann halt schon viel mehr gemacht. Wenn ich jetzt irgendwas finden
788 würde wo die Zeit da ist für mich persönlich und das vom tänzerischen her passt, würd ich och
789 nebenbei noch irgendwo mit tanzen, als Tänzer agieren oder sonst irgendwas. Wo ich aber dann
790 den Wunsch hätte, dass ich halt gefördert werde. Halt nicht um da nur irgendwo mitzumachen,
791 weil s Spaß macht, sondern tänzerisch auch weiter kommen. Vielleicht Verbindungen da sind,
792 wo man mal doch noch irgendwie weiter kommen könnte im Tanzen. So was irgendwie. Was ich
793 einmal mitgemacht hab, was ich sehr sehr toll fand, ich hab mal einmal zur *Aids-Gala* in
794 Wittenberg getanzt. War jetzt nicht so wie man s aus dem Fernsehen kennt. Da war Lilo
795 Wanders da und schon n paar aus dem Fernsehen, die man so vom Sehen kannte. Das war
796 schon was Schönes. Wo ich dachte: Mensch, wenn s jetzt so weiter gehen würde, wär schon
797 klasse. Danach standen alle da mit Autogrammen (Bd. lachen). Die wollten halt Autogramme,
798 weil ich mit im Programmheft stand. Das ist natürlich toll gewesen, mal miterlebt. Das muss nun
799 nicht sein, dass immer:/ Aber so mal auf ner großen :/ So was wie bei *Deutschland sucht den*
800 *Superstar* oder so. Die machen jetzt nichts Weltbewegendes die Tänzer im Hintergrund. Aber so
801 was würd ich auch gern mal mitmachen. Oder, ich warte immer noch, diese Sendung die gab s
802 früher in SAT.1, *You can dance!*. Die gabs nur ein einziges Mal! Und da würd ich gerne nochmal
803 mitmachen. Und dieser Tänzer, der hat damals mitgemacht, dieser Camillo, den seh ich jetzt
804 immer mal bei youtube oder den hab ich bei Facebook och mal so gedatet. Der ist auch überall
805 noch so vertreten in irgendwelchen, der macht Tanzkurse, und ist auf Bühnen. Den seh ich och
806 manchmal bei Pro Sieben oder was weiß ich, im Hintergrund mittanzen. Wo ich mir denke:
807 Mensch, der hat damals nicht gewonnen, aber der tanzt trotzdem noch auf irgendwelchen
808 Bühnen. Der ist mir auch einmal entgegen gelaufen in Berlin, aber das hab ich dann zu spät
809 mitbekommen (Bd. lachen). Leider! Ja so. Dass irgendwas mal kommt, was ich halt als
810 Sprungbrett benutzen könnte, (..) das wäre schon Klasse. #00:59:59-0#
811
812 I: Ja ja. (..) Und könnt s dafür auch den Frisör an den Nagel hängen? #01:00:01-7#
813
814 M: Ja! Also doch. Also ich weiß dass man als Tänzer auch nicht reich wird, aber das macht mir halt
815 Spaß. Dann müsste man halt nebenbei noch irgendwo arbeiten gehen, aber wenn ich das als
816 Hauptberuf machen könnte, könnt ich nebenbei auch Gläser abwaschen oder was weiß ich.
817 Weil das macht mir so viel Spaß. Oder nachts noch kellnern. Das würd ich dann auch noch
818 mitmachen, damit ich eben meine Miete rein bekommen würde. #01:00:31-5#
819
820 I: Ja. Klasse. Ich glaub ich hab keine Fragen. Das wünsch ich dir das. (unv.) (Bd. lachen) Oder
821 das nächste mal besser aufpassen, wenn Camillo wieder kommt. In der Regel läuft das
822 Management dahinter. (Bd. lachen) #01:00:46-1#
823
824 M: Es ist halt, klar, vielleicht kümmer ich mich auch zu wenig, wo man :/ Ich hatte jetzt mal, da war
825 im, ich weiß gar nicht wie die Internetseite heißt. Da sind immer mal so Auditions
826 (*Vortanztermine*) im Internet. Da war jetzt mal eine im Opernhaus H. . Aber da hab ich angerufen
827 und da ham se mir schon am Telefon gesagt, dass ich zu klein bin und das sie jemanden suchen
828 mit ner Tanzausbildung und na ja. #01:01:09-9#
829
830 I: Vielleicht doch mal in der freien Szene. Mir fällt das auch immer auf, so diese Auditions, so
831 große Häuser wie Leipzig oder Stuttgart oder München, das ist klar. Da sollte man s sein lassen.
832 Aber ich glaube an manchen kleinen Bühnen, hab ich den Eindruck, also es sind junge, die
833 nächste Generation Intendanten kommt jetzt in die Häuser. Und das sind oft junge Dynamische,
834 die auch viel mehr so diesen zeitgenössischen Bereich mitbringen. Das ist das Eine, das
835 Tänzerische. Aber auch im Denken, das fällt mir auf. Und da staun ich manchmal. Die
836 Companys wandeln sich da auch und es ist nicht mehr nur das große hohe klassische Ballett.
837 Also grad jetzt, ich war vor Kurzem in Leipzig in der Oper bei Mario Schröder. Also wir hatten so
838 ne theaterpädagogische Führung mit unseren Kinderklassen von *ellaH (Tanztheater)*. Und wir
839 ham mit ihm selber, er kam wirklich und hat uns für ein Interview zur Verfügung gestanden, mit
840 den Kindern. Ganz (*gedehnt*) angenehm. Wir ham bei ner Probe zugeguckt. Ne ganz

841 angenehme Atmosphäre. Also kenn ich von Uwe Scholz (*ehem. Ballettdirektor*) völlig anders.
842 Ganz steif. Dutt hier oben. (Geste) Die machen spannende verrückte Sachen. Also es lohnt
843 wirklich wieder nach Leipzig in die Oper zugehen und sich was anzugucken. Die machen Hip
844 Hop und sonst was alles. Und ich glaube und damit weicht sich auch n bisschen dieses
845 „Scheinchen Ballettschulabschluss“. Ni bisschen, aber das ist es ja eigentlich. Was sagt denn das
846 erst mal aus? #01:02:36-9#
847
848 M: Hm. Wir waren auch vor ein oder zwei Jahren bei diesem *Charlie Chaplin (Tanzstück)* in Leipzig
849 und das war auch sehr zeitgenössisch. Da waren schon Elemente drinne vom Klassischen so,
850 aber es war halt doch ganz abgewandelt so. #01:02:54-1#
851
852 I: Ja. Ja ja. Der hatte uns auch gesagt, der Mario Schröder, dass die grundlegend Klassisch
853 trainieren. Aber wir ham dann die Proben gesehen, die Tänzer müssen auch ganz viele
854 verschiedene Sachen machen, moderne Geschichten (*Sachen*). Teilweise aus der Situation
855 heraus selber auch Bewegungen anbieten. Ich mein das ist ne Arbeitsweise, die man lernt. Aber
856 ich fand s einfach schön, es hatte so ne Lebendigkeit. Und es war so ein Dialog, hatte ich den
857 Eindruck. Also es ist jetzt nicht mehr der große Ballettdirektor und alle sind mucksmäuschenstill
858 und ham Angst. #01:03:27-7#
859
860 M: Ist das der Ballettmeister, Mario Schröder? Weil wir hatten Letztens, also die bieten jetzt immer
861 an samstags von 14.30 bis 16.00 Uhr *Ballett für Jedermann*. #01:03:36-1#
862
863 I: Aha. In der Oper in Leipzig? #01:03:40-0#
864
865 M: Hm. Da war ich mit der C. Letztens. Aber das war, der klang irgendwie tschechisch oder
866 russisch. Oder so von der Aussprache. #01:03:49-2#
867
868 I: Und das war der Ballettmeister? #01:03:51-1#
869
870 M: Ja. #01:03:51-1#
871
872 I: Ja. Und Mario Schröder ist der Ballettdirektor. Der sitzt richtig obendrauf. Ich nehm mal an da
873 hat er, auch fürs Training hat er größtenteils en Ballettmeister. Der wird nicht mehr selber das
874 Training machen. #01:04:00-7#
875
876 M: Ah, auf jeden Fall nicht der Mario Schröder. Ich wusst jetzt bloß nicht mehr wie der hieß. Ja das
877 hat och Spaß gemacht. Aber danach tat mir alles weh. #01:04:10-5#
878
879 I: Ja ja. Na ich würde immer so n bisschen Augen und Ohren offen halten, weil ich hab den Eindruck
880 an den kleineren Häusern verschiebt sich das Verhältnis eher nochmal. Auch Ralf Rossa in
881 Halle ist eigentlich n ganz taffer Typ. Es ist schwieriger. Mein es ist immer leichter, man kommt
882 von der Ballettschule, dann ist das n geradliniegerer Werdegang und man hat auch nicht diese
883 Hemmschwelle. Man geht einfach zu Auditions, weil das ganz normal dazugehört zu so nem
884 beruflichen Werdegang. #01:05:03-2#
885
886
887
888
889
890
891
892
893
894

1 I: Zum Einstieg wär s erstmal ganz schön, wenn du mir erzählen könntest, wie du
2 überhaupt zum Tanzen gekommen bist und wie so dein beruflicher oder bezogen auf
3 den Tanz, wie so dein Entwicklungsgang, dein Werdegang verlaufen ist. #00:00:23-4#
4

5 C: Hm. Also ich hab mit vier Jahren mit Geräteturnen angefangen und die wollten mich
6 dann auf die Sportschule schicken. Das wollte meine Mama aber nicht. Und dann wurde
7 in der Schule so ne Volkstanzgruppe angeboten und da hab ich dann mitgemacht. Und
8 von einer Gruppe dann zur anderen getingelt. Und dadurch hab ich dann halt gemerkt,
9 dass tanzen mir halt Spaß macht. Und dann bin ich in ne Tanzgruppe gekommen, da
10 war eine, die kam von der Berliner Ballettschule wieder zurück. Und ich denke: Or, das
11 klingt ja toll. *(leise)* Na ja und da hab ich mich einfach in Leipzig (*Leipziger Ballettschule*)
12 beworben. Na ja und so (.) meine Eltern haben mir da Gott sei dank auch keine Steine
13 in den Weg gelegt. Die ham das alles mitgemacht, durchgezogen. Ja, und dann hab ich
14 dort angefangen. Und das sollte dann mein Leben werden. Wurde dann leider nichts.
15 Ich hab meinen Mann dann kennengelernt. #00:01:08-8#
16

17 I: Während des Studiums? #00:01:08-8#
18

19 C: Hmm. *(leise)* Zwei Jahre bevor ich fertig geworden bin. *(leise)* Und wollte dann halt auch
20 nicht so weit weg. Hier in der Nähe hab ich nichts bekommen. Dann hat ich auch meine
21 Lehrerin, mit der war ich nicht so gut. Die hat mir dann irgendwie den Spaß genommen.
22 So. Weil man dann nie so die Erfolge kriegt oder nie die Anerkennung. Ja und da hab
23 ich halt dann abtrainiert und hab dann halt Zahnarzthelferin gelernt. Und ohne ging halt
24 nicht. *(zu tanzen)* Und da hab ich dann bei uns im Karnevalsverein angefangen. Und
25 dann hab ich halt dieses Tanzstudio gefunden und da hab ich mich auch verwirklichen
26 können. Was ich jetzt schön finde, dass ich alles haben kann. Ich hab mein Beruf, ich
27 hab das als Hobby, ich kann trotzdem Familie haben. Was jetzt die Profis, die nur
28 tanzen, ich hab ne Freundin im Fernsehballer und die beneidet mich dann natürlich, ja.
29 Weil (.) die ist abends immer alleine. Die hat zwar die Welt gesehen und tanzt jeden
30 Abend auf irgendwelchen tollen Bühnen, aber (.) Wo ich jetzt im Nachhinein eigentlich,
31 na nicht glücklich drüber bin, ich mein das war schon mein Traum. Aber ich kann halt
32 alles miteinander kombinieren. Ja. ich find das toll jetzt auch den kleinen Kindern das
33 beizubringen und zu sehen, wie die da die Freude dran haben. Und das find ich toll, das
34 ist schön, das befriedigt mich jetzt auf die Weise. Ich find s zwar schade, dass ich nicht
35 mehr ganz so oft auf der Bühne stehe. Das würd ich auch noch ganz oft haben wollen.
36 Aber na ja das geht halt nicht. das ist auch immer schwierig, wenn man da ne Gruppe
37 hat und na ja, es sind dann schon achte da und ich will dann auch nicht immer noch
38 welche wegsticken, obwohl man weiß, gut man könnte es besser. Ist klar wenn man die
39 Profiausbildung hat. Aber in der Sicht bin ich dann halt immer nur Trainer und bin dann
40 halt immer mal nur der Springer, der dann halt mal einspringt. Und deswegen brauch ich
41 dann auch mal so ein Training (Bd. lachen), was so n bisschen:/ Ja, so bin ich zum

42 Tanzen gekommen. Hm. (..) #00:03:03-7#

43

44 I: Ich muss jetzt nochmal kurz fürs Verständnis nachfragen. Wie lang warst du auf der
45 Ballettschule? #00:03:09-6#

46

47 C: Sechs Jahre. #00:03:12-7#

48

49 I: Hm. Die Ausbildung ging acht Jahre? #00:03:11-1#

50

51 C: Nee, die ging bei uns damals nur fünf Jahre. Die ham dann angefangen während dieser
52 Zeit aufzustoeken auf fünf Jahre. Als ich angefangen habe, gab s noch die Dreijährige.
53 (*Ausbildung*) #00:03:22-8#

54

55 I: Und in welchem Alter hast du angefangen? #00:03:22-8#

56

57 C: Mit vierzehn. Bin dann mit zwanzig fertig, wir durften noch ein Zusatzjahr machen, das
58 nannte sich Theaterklasse. Und so waren s halt dann sechs Jahre. Hm. (*sehnsüchtig*) (.)
59 War ne tolle Zeit. Ich möcht die nicht missen. Grad die Arbeit an der Oper. (.) #00:03:39-
60 7#

61

62 I: Und du bist weg, weil s für dich mit Familie dann nicht vereinbar gewesen wäre?
63 #00:03:44-8#

64

65 C: Ja (*gedehnt*) ich bin weg, weil wie gesagt, die Frau hat mir richtig die Lust genommen.
66 Weil, ich mein ich war nicht der perfekte Körper. Ich musste immer ganz viel trainieren
67 und ganz viel machen. Und das hab ich dann irgendwann nicht mehr eingesehen. Weil
68 ich auch dadurch nicht weiter gekommen bin und sie mir keine Chance geboten hat.
69 Das war in den anderen Fächern allen okay. Aber Klassisch, das war immer:/ Aber
70 Klassisch, das war halt das Fach. Und wenn du da nicht und wenn du dann immer nur
71 (.) Druck und immer nur (.) nicht gut genug ist, ich hab dann echt die Lust dran verloren.
72 Und da ich dann mein Mann noch kennen gelernt habe (.) Ich wollt dann nicht, was weiß
73 ich in Berlin vortanzen oder Rostock oder so. Das wäre mir zu weit gewesen, ja. Mein
74 Mann hat mich zwar damals auch immer drum gebeten, er möchte nie der Grund dafür
75 sein, dass ich aufgehört habe. Aber (..) hm, ja (4) #00:04:38-4#

76

77 I: Hm, gibt s so entscheidende, also ich würde gern so bei diesem biographischen Teil
78 noch n bisschen bleiben. Entscheidende Stationen oder irgendein Auslöser oder Leute,
79 die dich geprägt haben oder die dafür gesorgt haben, dass du gesagt hast: das will ich
80 jetzt unbedingt machen. Gab s da so Schlüsselerlebnisse oder Schlüsselpersonen oder
81 eben auch entscheidende Stationen während dessen? #00:05:04-3#

82

83 C: Ja, ich hab ja verschiedene Tanzgruppen durchgelaufen. Unter anderem war das eine
84 Tanzgruppe unter einem Herr B.. Keine Ahnung, was der Mann jetzt macht. Der war
85 auch damals schon relativ alt, für mich damals als Kind. Und der hat mich wahnsinnig
86 gefordert. Der hat mir auch das Gefühl gegeben, mit dir kann ich arbeiten, du verstehst
87 was ich möchte, du setzt das um. Und das war für mich ganz ganz toll. Er wusste dann
88 nicht für was er mich einsetzt (*in einem Tanzstück*). Ob jetzt für den Mohr, der schwarz
89 ist, weil ich schwarze Haare habe. Aber er wollte mich auch für die Primaballerina
90 haben, weil ich angeblich so gut bin. Das ist das, wo ich sage: Or, da hab ich mich gut
91 aufgehoben gefühlt. Das war glaub ich der Mann, der mir gesagt hat. Okay, das ist das.
92 Hier bist du richtig. Das kannst du. Das willst du machen. Aber leider hat sich das auch
93 aufgelöst, weil dann bloß noch drei Mann da waren. (*leise*) #00:05:53-7#

94

95 I: Ah okay. #00:05:53-7#

96

97 C: Hm, das war schade. Hm. (..) #00:05:57-4#

98

99 I: Kannst du das vielleicht noch bissel genauer oder an nem Beispiel festmachen, was das
100 war, was dich bei ihm begeistert hat oder wo er dich so geprägt hat. Also jetzt im
101 tänzerischen Sinne oder oder musikalisch? #00:06:13-9#

102

103 C: Ja, das war halt so n Weihnachtsstück, was er da aufführen wollte. Und da waren so
104 ganz viele Geschenkverpackungen auf der Bühne. Ich kann mich da auch wirklich noch
105 ganz genau dran erinnern. Und da mussten wir dann halt so raus springen. Und das war
106 jetzt so, wo ich sage: Da hab ich mich toll gefühlt. Und auch so dieses, wo er sagte er
107 muss sich entscheiden, für was er mich nimmt. Nimmt er mich jetzt für die gute Stelle
108 von der Primaballerina oder halt doch für den Mohr. Am Ende hab ich dann alle beiden
109 Rollen getanzt, was mich dann wahnsinnig bestätigt hat. So. Also für mich ist das ne
110 ganz tolle Phase gewesen. (..) Dann gab s in der Ballettschule nochmal ne Phase. Das
111 war ne Lehrerin für Modern (*Modern Dance*). Und die hat mich auch immer gefordert
112 und immer in den Vordergrund geholt und 'Or hier, setzt die doch mal dort ein.' Bei der
113 hab ich mich auch gut aufgehoben gefühlt. Das war n Stück von Dietmar Seyffarth von
114 Berlin. *Feinsliebchen leiser Schrei*. Und das hab ich, den hab ich gefühlt den Tanz. Das
115 hat sie wahrscheinlich auch gemerkt und verstanden. Ja, ich durfte zwar auch nie bei

116 den Pas de deux da vorne mitmachen, ich hab zwar immer nur die Gruppe. Aber sie hat
117 s auch geschafft, dass ich Ersatz sein durfte für die Pas de deux. Ich durfte sie zwar
118 leider nie tanzen, weil sie immer alle gesund waren. (*leise*) (Bd. lachen) Aber so, da hab
119 ich mich auch verstanden gefühlt von der Frau. So das sind die zwei Dinge, wo ich sage:
120 Ach hier bist du richtig. Du bist angekommen. Hm. (6) #00:07:51-1#

121

122 I: Das hat man ja oft. Das hab ich auch immer wieder so gehört, dass viele das so
123 beschrieben haben, dass es immer so Schlüsselmomente gab. Entweder, häufig
124 Personen oder eben auch so Tanzstücke oder wo sie gemerkt haben, das ist meins oder
125 das ist mein Ausdruck oder #00:08:10-4#

126

127 C: Ja. Ja so vom vom Fühlen her vielleicht noch das *Dornröschen* zu erwähnen. Da ham
128 wir zwar bloß die Hofgesellschaft gespielt. Wir hatten wahnsinnig tolle Kostüme an, wir
129 sahen aus wie Prinzessinnen. Wir hatten damals auch Premiere, die Kostüme waren auf
130 uns geschneidert. Da steht bestimmt heut noch mein Name drinne. #00:08:27-5#

131

132 I: An der Ballettschule? #00:08:27-5#

133

134 C: An der Oper. Direkt an der Oper. Von dem *Scholz* (Choreograf) das *Dornröschen*. Aber
135 das war auch so. Schon alleine da mitzumachen, zu dürfen, in diesem riesengroßen
136 tollen Ballett von Scholz, auf dieser Bühne zu stehen, mit dieser Kulisse, mit diesem
137 Bühnenbild. Das war ja schon alleine und (.) Das war da auch, man musste da gar nicht
138 viel machen. Man hat da wirklich bloß charakteristisch irgendwas dargestellt und
139 Pantomime und ja. Aber das war auch ganz ganz toll. Ja so. Da waren wir ja auch
140 dreimal die Woche auf der Bühne. Aber schon allein in die Rolle zu schlüpfen und ja (.)
141 einfach nur da was darzustellen, nicht viel machen. Aber man hat sich gefühlt wie:
142 Haaach! (.) Ich bin so toll, ich bin die Größte! Das hat auch wahnsinnig viel Spaß
143 gemacht. Das war glaub ich auch das schönste Ballett für mich, was ich bei ihm
144 mitmachen durfte. (...) #00:09:14-3#

145

146 I: Welche Ballette hast du da sonst noch mitgemacht?

147

148 C: Ähm, im *Feuervogel* ham wir mitgemacht von *Strawinsky*, dann (.) na gut das Andere ist
149 ne Oper, von *Zar und Zimmermann*, da haben wir den *Holzschuhtanz* mitgemacht. Das
150 war ja jetzt nicht von Scholz. Ja, ich glaub das waren die zwei Einzigen. Hm. Und das
151 war auch toll. *Strawinsky*. Aber, das hat mir tänzerisch nichts gegeben. Ja, wir sind da
152 unter die Dusche, waren mit weißen Kleidern, nackt drunter. Und dann mussten wir halt
153 die Neugeburt oder die Wiedergeburt darstellen. Das war nicht so toll, weil (.) nee (..)

154 #00:09:51-8#
155
156 I: Was konkret war da nicht so toll? #00:09:54-4#
157
158 C: Ja, auf einmal waren alle Bühnenarbeiter da. Das war mir nicht angenehm. Mich da so
159 nackt zu zeigen. Mit dem Publikum hat ich da kein Problem. #00:10:00-3#
160
161 I: Auf auf der Bühne? #00:10:00-3#
162
163 C: Ja.(leise) #00:10:03-1#
164
165 I: Ah okay. #00:10:03-1#
166
167 C: Ja, das war (.) nee. Das hat mir dann auch so (.) den Reiz genommen, einfach den
168 Auftritt. Weil man sich so (.) nackt, so beobachtet fühlte. Mit dem Publikum, das hätte
169 mich gar nicht gestört, aber nee. Das fand ich unangenehm. #00:10:21-5#
170
171 I: Hm. Die Bühnenarbeiter sind dann einfach gekommen, um euch zu sehen? #00:10:29-
172 7#
173
174 C: Ja ja. #00:10:29-7#
175
176 I: Junge Mädchen. #00:10:29-7#
177
178 C: Ja. Und das war nicht toll. (leise) #00:10:30-6#
179
180 I: Okay. (Bd. lachen) Nee. Das kann man ja wahrscheinlich auch anders organisieren.
181 #00:10:37-1#
182
183 C: Könnte man, ja. Aber nee das war also ich fand das als unangenehm. Hm. (4)
184 #00:10:52-1#

185

186 I: Du hattest gerade gesagt, warte mal wie war das, ähm: Dieses dabei sein beim
187 Dornröschen. Kannste das vielleicht nochmal genau sagen. #00:11:08-9#

188

189 C: Das Dazugehören zu dem Ensemble. Es waren ja auch welche vom Leipziger Ballett
190 auch Hofgesellschaft. ‚Or, du bist genau so Eine wie die!‘ Du musst bei den Proben
191 teilnehmen, ja (.) du machst das Selbe wie die. So das Dazugehören, ja dieses, was
192 man ja eigentlich als Elevin (*Tanzschülerin*) erreichen will. Irgendwo in ner Company auf
193 der Bühne stehen. Den gleichen Applaus zu bekommen. Unter Scholz zu arbeiten.
194 Einfach dieses Dazugehören, das war halt so toll. #00:11:41-0#

195

196 I: Weil ihr das automatisch als Theaterklasse noch nicht ward? #00:11:43-6#

197

198 C: Genau. #00:11:43-6#

199

200 I: Es war noch Ballettsch.../ #00:11:45-3#

201

202 C: Genau. Es ist trotzdem Ballettschule gewesen. Wir durften zwar da, also wenn er jetzt
203 mehr Leute brauchte, hat er halt immer welche von der Ballettschule bekommen. (..)
204 Aber so richtig, das wurde auch nicht gefördert, dass da welche reinschlüpfen in das
205 Ballett. Das hat mir auch gefehlt. #00:12:06-5#

206

207 I: Ah okay. Wann war das? Dass ich das zeitlich einordnen kann. #00:12:09-4#

208

209 C: Das *Dornröschen*? #00:12:14-2#

210

211 I: Hm. #00:12:14-2#

212

213 C: Die Premiere war XXX (*Jahreszahl*). #00:12:14-2#

214

215 I: Ah, es war schon Nachwende. #00:12:16-3#

216

217 C: Hm. Ja. Es war alles Nachwende. #00:12:18-6#
218
219 I: Weil das merkt man ja auch immer stark diese DDR-Zeit an den Ballettschulen und an
220 den Theatern. #00:12:22-9#
221
222 C: Ja. Da sind ja die ganzen Theater und Opernhäuser an die Schulen gekommen. Dann
223 war n Vortanzen. Dann ham die A-Häuser gesagt: Jut. Die und die und die. Dann die B-
224 Häuser. Na und den Rest haben die C-Häuser genommen. Ja. Das war halt damals so.
225 Und das ist ja heutzutage gar nicht so. Wenn man sich da nicht selber drum kümmert.
226 #00:12:43-6#
227
228 I: Das ist mir jetzt nicht so ganz geläufig. A-, B- und C-Häuser? #00:12:47-6#
229
230 C: Hm. Das war so zu DDR-Zeiten. Wurde das so eingeteilt. A-Häuser, was weiß ich,
231 Berlin, die ganz Großen. B waren halt die normalen so wie Halle oder so. #00:12:59-0#
232
233 I: Die Landesbühnen. #00:13:01-2#
234
235 C: Ja. Und C, na das waren dann irgendwas in Zwickau #00:13:03-7#
236
237 I: Altenburg. #00:13:03-7#
238
239 C: Altenburg. Ja. Irgend so was. #00:13:08-3#
240
241 I: Ja, jetzt ist s klar. (4) Vielleicht dass du nochmal benennen kannst, was für dich so das
242 Tanzen überhaupt ausmacht. #00:13:31-7#
243
244 C: Also ich find das schön, wenn man so seine Gefühle damit verarbeiten kann. Wenn man
245 was darstellen kann. Wenn man dem Publikum was zeigen kann. Also für mich ist es
246 auch oft, ich kann damit wunderbar auch Stress verarbeiten. Kann damit Wunderbares
247 ausdrücken. Also ich find das schön. Weil so Sport brauch ich. Ich muss mich bewegen
248 und es ist so die einzigste Sportart, die was mit Gefühlen zu tun hat. Und das find ich
249 halt schön. Was dem Ganzen das Tolle gibt, dass es für mich der schönste Sport ist.

250 Dass man einfach was damit ausdrücken kann. #00:14:11-7#

251

252 I: Und gleichzeitig das Schwierigste, ne. #00:14:14-4#

253

254 C: Ja. leider. Mein man sieht s zwar immer nicht. Und das Publikum weiß es auch oft nicht.
 255 Aber das ist auch das, dem Publikum nicht zu verraten, dass das halt so schwierig ist.
 256 Weil dann ist es richtig. Wenn s leicht aussieht, dann hat man s geschafft. #00:14:37-3#

257

258 I: Das stimmt. (*flüstert*) (...) Wenn dir später noch was dazu einfällt zu deiner
 259 biographischen Entwicklung im Tanzen, nenn ich s jetzt mal, oder Stationen, können wir
 260 ja einfach nochmal was nachschieben. Ich hab jetzt hier so ein paar Fragen, wo es eher
 261 um die Arbeitsweise geht und stärker dich als Tanzvermittelnde in den Fokus nimmt.
 262 Zum einem würd ich dich bitten, ob du mal von einer Letzten oder für dich wichtigen
 263 Produktion oder von nem Tanzstück erzählen kannst und wie das so abgelaufen ist. Wie
 264 ihr die Sache entwickelt habt. Ja, so diesen ganzen ./ #00:15:21-1#

265

266 C: Hm, muss ich mal kurz überlegen. Weil es so viel ist. #00:15:25-2#

267

268 I: Es kann auch mehreres sein. Muss nicht auf eins beschränkt sein. Also wenn s mehrere
 269 Dinge sind, dann sind s mehrere. #00:15:29-1#

270

271 C: Ja. Weils wirklich so viele verschiedene Dinge gibt, ja. Weil ich find das auch wahnsinnig
 272 unterschiedlich mit was für Leuten man jetzt arbeitet. Ist es jetzt ne solistische Aufgabe
 273 mit M. (*Tänzer*) zum Beispiel. Oder ist es ne Erwachsenenproduktion mit ganz vielen.
 274 oder ist es en Kindertanz. Also ich finde, es hat so jedes.. #00:15:45-8#

275

276 I: Dann zu allem was. (lacht) #00:15:50-2#

277

278 C: Also in der Gruppe würd ich gern zu zwei Dingen was sagen. Da hat ich einmal ne
 279 Choreografie, das nannte sich *Bella Stella*. So Ying und Yang wurde da dargestellt, so
 280 mit weiß und schwarz. Das war ganz toll. Das waren Jugendliche, das waren glaub ich
 281 zwölf Mann (*leise + überlegend*), und das war so harmonisch, das war so toll, wo ich für
 282 mich sage: Das war deine perfekte Choreografie! Das war ne richtige runde Sache, das
 283 stimmte alles, es war von jedem was drinne, es floss. Ja? (.) Wenn ich mir den Tanz
 284 heute angucke, der ist (.) ähm wann warn das, neunzig, ob das zweitausend rum war?
 285 Also das ist auch schon ewig her. Aber das ist so für mich, auch wenn ich das heute

286 noch sehe: Och, das hast du toll gemacht! Das ist dir gut gelungen! Und wir sind damals
287 immer noch zu Wettkämpfen gefahren, und der Tanz hat immer wahnsinnig viel
288 Anspruch, also viel Zuneigung, viel (.), der ist wahnsinnig gut angekommen. Auch so
289 vom Publikum. Es war ne tolle Musik, die kannte jeder. War aber halt auch nicht so
290 ausgenudelt. #00:16:56-9#

291

292 I: Was war das? #00:16:56-9#

293

294 C: Och (...), weeiß ich nicht. Kann ich nicht sagen. (.) *Bella Stella* hieß der Titel. Aber wer
295 das jetzt gesungen hat? Das weeiß ich gar nich. (lacht verlegen) Nee, nee. #00:17:10-4#

296

297 I: Hm hm. #00:17:10-4#

298

299 C: War och so ne Mischung zwischen Klassisch, was dieses weiße Element, und schwarz,
300 die waren halt dann mehr diese Jazz-Elemente. Und das hat, das war so ne Einheit,
301 also das war Wahnsinn. Würd ich, weil, ich hab auch überlegt den nochmal wieder
302 hochzuholen, aber das ist glaub ich schwierig mit anderen Leuten. Ich glaub dann passt
303 das nicht so den wieder uraufzuführen. Das is, nee ich glaub mit dem Tanz nicht, weil
304 der ist so glaub ich auf die Mädels von damals zugeschnitten und ich glaub das ist
305 schwierig. (.) Mit nem anderen Tanz hab ich das jetzt gemacht, den hab ich nochmal
306 hochgeholt von damals, mit der *Carmina Burana*. Weil wir hatten so ne Anfrage von so
307 nem Sommernachtsball und die wollte direkt *Carmina Burana* haben. Und das hab ich
308 früher schon mal choreografiert und ich denke: Mensch, der war auch ganz toll. Und da
309 hab ich den jetzt nochmal uraufgeführt. Aber das ging. Das war wunderbar so. War halt
310 so richtig Klassisch so. War halt nicht so auf die Mädels zugeschnitten, ja? Und das ging
311 also. (.) Ja und dann mit M. (..) zum Beispiel, das erste mal was Solistisches. Weil M. ist
312 ja nun wirklich, der ist ja n Naturtalent, ja? Das is ja, is wie so n, na wie so n
313 ungeschliffener Diamant. Der hat mit vierzehn (*Jahren*) bei mir angefangen. Und den
314 muss man wirklich bloß (Gestik/ Hand: anschubsen) Ja? Schleifen. Er hat s leider nicht
315 geschafft das noch professionell zu machen. Er war wirklich einfach zu alt dann. Aber
316 das ist halt n großer Schatz bei uns. Mit dem, den muss man zeigen, überall und immer.
317 Und es macht so ein Spaß mit ihm zu arbeiten, weil man kann sich mit ihm richtig
318 ausspinnen. Ja? Der macht alles. Ja? Bei manchen Choreografien muss man halt
319 wirklich überlegen: Nee, das kannste jetzt nicht machen. Das schaffen sie nicht (*die*
320 *Tänzer*). Aber ich sag: Probier mal! Mach mal! Der macht, der schafft das. Der hat da
321 auch so nen inneren Ehrgeiz, dass er das schafft. Und das ist Wahnsinn. Das ist, das
322 macht mir richtig Spaß zu choreografieren. Weil ich mich da auch mal richtig austoben
323 kann, wirklich meine Vorstellungen, die ich habe, dass er die umsetzen kann. Was halt
324 mit Kindern nicht geht, was mit den anderen Erwachsenen auch nicht geht. Wo man
325 sich dann wirklich immer n bisschen zurückhalten muss. Mich ärgert das auch

326 manchmal, Ja? Wenn man: Äh, wie solln wir das schaffen? (*in anderer Stimmlage*
327 *nachäffend*) Wo man doch einfach (.) Und das ist mit ihm, das ist ganz toll. Und da
328 hatten wir ein erstes Solo, das war halt, ahh, das war wie so, ahh, so Befreiung (.) für
329 mich. ‚Och ich kann machen was ich will, der macht das einfach!‘ Ja? Das war ganz toll.
330 Und jetzt ham wir ein letztes Solo gemacht, das ham wir in drei Stunden hingekriegt.
331 Also, das ist auch wieder das. #00:19:54-5#

332

333 I: *Der Tisch*?(lacht) #00:19:54-5#

334

335 C: *Der Tisch*. Genau. (Bd. lachen) #00:19:54-8#

336

337 I: Das hat er gestern angedeutet. #00:19:56-1#

338

339 C: Ja und, das find ich auch wahnsinnig interessant so, weil es auch mal wieder ne ganz
340 neue Art ist, was er tanzt. Wir ham sonst immer sehr viel immer auf dieser klassischen
341 Ebene gemacht. Weil er das halt wirklich sehr gut kann. Aber er fing auch an: Mensch,
342 lass uns doch mal n bisschen mehr in die Moderne gehen. Und da ham wir halt davon
343 noch n bisschen was rein gebracht, was ihn, was er wahrscheinlich noch nicht so gut
344 kann, aber wo man ihn auch noch n bisschen rauskitzeln kann. Dass er auch mal was
345 machen muss, ja, oder was üben muss, dass er das rein bekommt, dass er`s halt
346 einfach fühlt. Ja? Er ist immer so n Theoretiker. Der macht und schmeißt und dreht und
347 macht, springt, ja? Aber so dieses (zarte Oberkörpergeste), ja? Grad so diese
348 Kontraktionen (*flexible Mittelkörperbewegung*) und so was, was auch für ihn schön ist,
349 dass er mal noch n Schritt wieder weiter kommt. Ja. Aber das ist halt toll die Arbeit mit
350 ihm. Ich genieß das auch so richtig. Und fühle da auch richtig mit und (*gedehnt*) das ist
351 ganz toll. Und der ist uns jetzt wieder richtig gut gelungen, fand ich (*der Tanz*). Den ham
352 wir jetzt erst einmal aufführen können. Aber der hat auch wahnsinnig Applaus gekriegt.
353 Da sind auch so viele witzige Elemente drinne, wo man sich wirklich ausspinnen kann
354 mit nem Tisch. Man kann drunter, man kann drüber, man kann mit, man kann. Das is (.)
355 ja, ganz toll. (*leise*) (Bd. lachen) Ja, und mit Kindern ist das auch wieder was ganz
356 Andres, ja so (.) ja was find ich da so toll? Was hat ich da so für tolle Tänze gemacht?
357 Wahnsinnig viele Kindertänze. Aber jetzt so speziell? Ich hatte mal ne Polka, die war
358 ganz zuckersüß. Die hatten so ganz süße Kostüme an und waren wirklich so, die ham
359 immer mit dem richtigen Bein angefangen. Das hab ich denen wahrscheinlich auch so
360 richtig reingedroschen. (lachen) Aber das war, die ham nich viel gemacht, aber es war
361 es war einfach perfekt so. Ja, die Reihen standen. Das war alles ganz ruhig (*gedehnt*)
362 und so. Aber (.) ja das fällt mir jetzt so im Moment ein, was ich den Kindern, die seh ich
363 so vor mir. Ach ich hab viele Kindertänze gemacht, die ich jetzt schön finde, fällt mir grad
364 ein. #00:21:55-3#

365

366 I: Und vielleicht die Essenz. Also was genau ist da schön? #00:22:01-6#

367

368 C: Ja so die Perfektion. Ich liebe das. Ist sicherlich so n *Scholz (Ballettdirektor)*. #00:22:07-
369 6#

370

371 I: Perfektion aus was? Oder? #00:22:09-8#

372

373 C: Aus Reihen. Aus (.) Musikalität. Aus (.) na ja die richtigen Füße zu nehmen. Das find ich
374 ja bei Kindern ist wahnsinnig schwer. Die können ja manchmal kaum laufen, wenn die
375 anfangen, so ungefähr. Und das wirklich geschafft zu haben, eh die wissen wo rechts ist
376 und nehmen wirklich auch alle das rechte Bein. Dass die das schaffen sich so zu
377 konzentrieren. Dass ich das geschafft habe ihnen das so beizubringen, das ist so ein
378 riesen großes Dankeschön an mich. Grad von den Würmern. Obwohl das bei denen
379 immer, find ich, vom Publikum mir sagt: Das ist egal, was die machen. Das ist immer
380 süß. Was ich aber als Choreograph oder als Trainer überhaupt nicht akzeptieren kann.
381 Das geht nicht. Ich meine da geht immer noch was. Man ist nie zufrieden, ja. Ich mein,
382 bei ner Premiere ist man froh: Okay. Die ham die Choreografie gewusst. Die ham nichts
383 vergessen. Die standen richtig alle. Aber man ist nie zufrieden. Man kann immer noch,
384 ja. Und wenn dann wirklich mal ne Reihe perfekt steht, das ist dann für mich so, na
385 wirklich so n Erfolgserlebnis. Wo man sagt: Or, die ham s verstanden. Sie ham dran
386 gedacht. Du hast es geschafft (.) denen rüber zu bringen, was dir wichtig ist, ja wo drauf
387 s ankommt. Was auch immer sehr unterschiedlich ist oder (.) so was der Trainer will
388 oder was das Publikum schön findet. Ja, das find ich ist immer. Da macht jemand n
389 Spagat auf der Bühne: Haaach!!! Toll! (*gehobene Stimme*) (Bd. lachen) Obwohl das
390 wirklich fast das Einfachste mit ist. Ja? Das find ich immer so, wo man auch immer
391 überlegt: Machste jetzt was fürs Publikum oder machste was für dich oder machste was
392 für deine Kinder? Das find ich ist auch immer so zwiespältig. (.) #00:23:49-2#

393

394 I: Hm. (.) Wenn Du sagst, bei der Überlegung machst du was für die Kinder, was wären
395 denn da so Kriterien oder #00:24:01-7#

396

397 C: Ja, Kinder wolln ja doch nicht immer das, was man will. Also ich finde so, für mich gehört
398 die klassische Grundlage dazu. Aber das langweilt Kinder oder Jugendliche ganz
399 schnell. Obwohl, das zu vermitteln ist halt, wenn man das kann, dann geht halt alles.
400 Und da versucht man halt dann doch immer ne Mischung zu bekommen, wo man sieht:
401 Ah, das gefällt meinen Kindern. Da machste das. So und dann kommt aber mal wieder n
402 klassisches Element mit rein. Und man muss halt versuchen, dass man die Kinder bei

403 Laune hält und ihnen trotzdem was beibringt, ohne das die jetzt merken: Och, jetzt
404 macht sie wieder Klassischtraining oder so. (*nachahmender Tonfall*) Und ich glaube das
405 hab ich aber auch ganz gut raus, och so die Art und Weise mit den Kindern zu
406 kommunizieren, dass ich die Strenge rüber kriege, dass es aber auch toll ist und lustig
407 ist und die Kinder Spaß dran haben. Also kann ich jetzt schon von mir sagen, dass ich
408 dafür so n Händchen habe. (..) #00:24:56-1#

409

410 I: Hm. Jetzt muss ich nochmal kurz gucken. (*leise*) Ich hatt mir hier (*leise*), ah ja, genau.
411 Ich würd gern nochmal auf dieses Beispiel zurückgehen, ähm, diesen Ying-und-Yang-
412 Tanz. #00:25:06-6#

413

414 C: Ja? #00:25:06-6#

415

416 I: Du hattest zum einen gesagt, ähm das war so ne Einheit. Ne Einheit aus was? Oder
417 was waren #00:25:13-4#

418

419 C: Einheit von den Tänzern, von der Choreografie so. Da war keen(.) na das floss so alles
420 ineinander über. Die ham das halt auch gefühlt und die waren da drinne, die fanden den
421 Tanz toll. Und wenn man was selber gerne tanzt, dann bringt man das auch anders auf
422 die Bühne als wenn man sagt: Äh, was is n das fürn Mist! (*nachahmender Tonfall*) Also
423 ich hab das so gesehen, dass die das halt gefühlt haben. Dass die da wirklich mit drinne
424 waren. Dass die verstanden haben, was ich will, was ich damit ausdrücken will. So das
425 fand ich halt als Einheit. Sicherlich auch diese Kombination, dieses Ying und Yang, weil,
426 das ja auch oft Einheit war so von den Figuren her und von diesen Gruppierungen her.
427 So. Das passte halt alles. Manchmal da denkt man, wenn man sich ne Choreografie
428 wieder anguckt: Was hast n da gemacht? Das hättest ja doch vielleicht mal noch
429 ändern können. (Beide lachen) Was man sicherlich nicht machen soll. Aber (*gedehnt*)
430 bei dem Tanz überhaupt nicht. (.) (lacht) ja. (.) #00:26:17-8#

431

432 I: Genau. Und du hattest auch noch zu diesem Tanz gesagt, da war von jedem was
433 drinne. #00:26:21-2#

434

435 C: Ja. Es waren Diagonalen (*als Linie im Raum*) drinne, es waren solche Reihen drinne
436 (zeigt mit den Händen Linien), es waren Blöcke drinne, es waren Sprünge drinne, es
437 waren Drehungen drinne, so von diesen tänzerischen Sachen. Von der Aufstellung her,
438 es haben alle zusammen etwas gemacht, es ham nur was die Weißen gemacht, es
439 waren mal weiß und mal schwarz und (.) ja es warn tolle Figuren mit drinne. So. Ja halt
440 er war bedient von allem. Ja, wie zum Beispiel bei dieser Polka, die ich vorhin auch

441 erwähnt hatte. Das war halt wirklich nur so gediegen und ruhig. Da fehlte was so
442 (schnipst mit den Fingern = Pepp) Aber trotzdem ist der in meiner Erinnerung geblieben
443 durch dieses (zeigt akkurate Oberkörperhaltung) ja, wenn das die Musik halt so vorgibt,
444 dann kann man da ja auch nicht abrocken, sag ich jetzt mal. Ich mein, ich find das ja
445 auch für die Kinder schön, dass die das auch mitkriegen, was sie grad und das zu fühlen
446 jetzt. Jetzt ist was Ruhiges oder jetzt müssen wir mal n bisschen hier ranklotzen, so.
447 #00:27:24-2#

448

449 I: Für ne Polka was Ruhiges? #00:27:24-2#

450

451 C: Ja. Es war ne ganz ruhige Polka. Aber ich weiß jetzt auch nicht mehr wer die komponiert
452 hat. Das weiß ich jetzt nicht mehr. (lacht) #00:27:37-6#

453

454 I: Ähm genau. Du hattest jetzt so verschiedene Tänze oder Beispiele benannt. Wie
455 (*gedehnt*) (..) kommt s zu der Entscheidung? Obs ne Polka wird oder ob s Ying & Yang
456 wird. Also woher kommt das? Oder ob s jetzt Carmina Burana wird. #00:27:54-9#

457

458 C: Hm, das ist ganz unterschiedlich. Also manchmal hör ich ne tolle Musik: (klatscht) Oh,
459 dazu musst Du was machen! Ja, die hört man, ja gut selten im Radio, weil so was mach
460 ich nicht so oft. Aber so (.) doch aus, na ja aus Balletten oder aus Filmen, ich liebe
461 Filmmusik. Und wenn ich dann die Musik höre, dann fällt mir das dann schon ein. Und
462 es ist halt wirklich manchmal ganz schwierig. Also äh, nicht ganz schwierig sondern
463 ganz unterschiedlich. Zum Beispiel bei Kindern, das ist halt wieder ganz unterschiedlich,
464 je nachdem für welche Gruppe man n Tanz macht. Für Kinder sucht man natürlich was
465 ganz andres. Da hat ich jetzt zum Beispiel mit den einen so n Träumerland. Die sind ins
466 Bett gegangen, gut da hab ich mir die Gute-Nacht-Musik raus gesucht. Das passt dazu.
467 So, dann ham die sich alle schlafen gelegt, hatten ganz viele verschiedene Träume. Und
468 danach sucht man dann halt die Musiken raus, dass die zum Thema passen. Und zum
469 Schluss gab s dann halt noch n Guten-Morgen-Küsschen-Lied. Und da muss dann halt
470 gucken, gut da will man ne Geschichte erzählen und danach sucht man dann die
471 Musiken raus. Dann gibt s aber wieder die Umkehrung. Wenn man ne tolle Musik hat,
472 dass man dann einfach den Tanz auf die Musik choreografiert. Dann lass ich mich
473 wirklich einfach nur von der Musik leiten, von der Musik führen und will halt keine
474 Geschichte erzählen, wie das jetzt zum Beispiel bei Kindertänzen oft der Fall ist. Weil
475 das einfach auch leichter ist für die Kinder das umzusetzen. Oft ist es auch bei Kindern
476 oder ich Musik nehme, die en Text hat. Dass die wissen: Aha, jetzt kommt dies und das.
477 Dass die sich das halt auch einfach leichter merken können. Ja? Das ist halt wirklich auf
478 ganz ganz unterschiedliche Weise so wie das entsteht. Wirklich auch, na je nachdem für
479 welche Gruppe. Ja und dann ist es oft auch so, dass man sagt: Okay, jetzt habt ihr was
480 Künstlerisches gemacht. Jetzt braucht Ihr mal wieder was Modernes. So, dass halt von

481 jedem was bei uns im Repertoire ist. Dass halt auch jeder sich so mal verwirklichen
482 kann. Dass es nicht immer (*gedehnt*) das Selbe bleibt. Wir hatten jetzt *Carmina Burana*,
483 wir hatten von *Vivaldi den Sommer*. Den ham wir dann halt auch zum Sommernachtsball
484 getanzt. Wo ich dachte, gut das passt. Und da ham halt wirklich auch bloß klassisch
485 vertanzt. Und jetzt machen wir zum Beispiel nen Sekretärinentanz. So ganz witzig mit
486 großen Brillen und, da sucht man sich dann halt wieder moderne Musik. Und das kann
487 dann halt auch welche aus dem Radio sein. Weil, das ist dann auch immer schön, wenn
488 das Publikum die Musik kennt, weil, dann gehen die auch anders mit. Ja, weil, wir
489 müssen in unserem Verein auch wirklich mehrere Gebiete haben, weil wir wirklich für die
490 verschiedensten Veranstaltungen gebucht werden. Und da muss man wirklich gucken:
491 Ah, das passt da hin. Wir werden was weiß ich, ganz oft für'n Fußballverein und da kann
492 ich nicht mit Vivaldi oder Carmina Burana ankommen. Dann haun wir schon mal n
493 *Cancan* oder wie *die Sekretärinnen* oder wir hatten mal n Tanz von *Prince (Popsänger)*.
494 So was brauch man dann. Und davon muss man dann halt gucken, dass man da auch
495 wirklich jedes Gebiet halt, wo man dann halt guckt: Okay, das hat die Gruppe noch nich.
496 da könnte man jetzt noch was machen. So halt. Es is halt ganz unterschiedlich, wie sich
497 das so .. Oder ma, ganz oft ist es so, das ist einfach: Ach ja, das machste jetzt mit
498 denen! (*leicht gehobene Stimme*) #00:31:07-7#

499

500 I: Und woher kommt das? #00:31:07-7#

501

502 C: Das kommt aus, das weiß ich nicht woher das kommt. Ich hab jetzt, wie gesagt, mit den
503 Kleinen diesen Traumtanz fertig. Letztens fahr ich Auto, dann seh ich die alle als kleine
504 grüne Frösche auf der Bühne vor mir. ‚Okay, jetzt machst n Froschtanz.‘ So, dann hab
505 ich die Idee: Okay, Frösche. danach such ich mir dann halt die Musik. Das ist dann
506 wieder so ne Richtung. Ja? Also das is immer ganz unterschiedlich. Aber ich find das
507 total witzig, so. Wie unterschiedlich man da so an das Ziel kommt. #00:31:34-4#

508

509 I: Ja, ich find genau das auch spannend. Diese Frage: Wo kommen die Ideen dafür her?
510 Also das wär jetzt auch so meine Frage gewesen, was du erzählt hast, diese
511 Träumereigeschichte für die Kleinen. Ähm, wenn ich s richtig verstanden hab, war ja da
512 die Geschichte da und danach hast du die Musik. #00:31:52-2#

513

514 C: Genau. #00:31:52-2#

515

516 I: Und woher kommt diese Idee dann? #00:31:58-5#

517

518 C: Ja, ich habe die Musik gehört vom Traumzauberbaum und da ist dieses Guten-Morgen-

519 Küsschen-Lied drinne. Und das hab ich mit denen so, ach haben wir einfach
520 improvisiert, die sind aufgestanden und haben da mit ihrem Kissen gekuschelt. Und da
521 kam dann die Idee: Mensch, das könntest doch machen, dass die sich abends schön ins
522 Bettchen legen und dann halt jeder so seinen Traum zeigt. Weil Kinder, die lieben
523 Träume. Und wir ham da auch, wir ham Prinzessinnen, wir ham kleine Hexen, wir ham
524 auch kleine Monster. Weil Kinderträume ja auch immer mal n bisschen böse (*leise*). Und
525 dann ham wir noch welche, die fahren Motorrad. Das ist so süß. (Bd. lachen) Das ist
526 richtig putzig. Und da ist es halt wieder der Weg, dass man die Idee hat und danach
527 dann die Musik sucht. Aber der ist halt, von nem Lied, das ist auch oft so, dass ich
528 Lieder höre, grad bei Kinderliedern, das ich dann: Ach, das findes de so toll, das musst
529 du jetzt vertanzen. #00:32:46-5#

530

531 I: Und was findest du an der Musik dann toll? #00:32:49-6#

532

533 C: Ich find die Musik toll (*gedehnt*), weil #00:32:51-9#

534

535 I: Also die Musik oder der Text? #00:32:51-9#

536

537 C: Das ist auch unterschiedlich. Also bei Kindern find ich das oft schön mit Text. Wie schon
538 gesagt. Weil die das oft einfach wirklich verstehen und mitfühlen. Die singen ja auch
539 immer mit. Was ich auch schön finde. Und (*gedehnt*), ja die ist für mich ist die Musik halt
540 schön, wo ich dann denke, das kommt fürs Publikum gut an. Das würde jetzt treffen vom
541 Thema her. Weil, ich mache ja auch vom Verein noch n Kindergarten bei uns und wir
542 ham ganz oft Veranstaltungen. Wo ich dann sage: Okay, och das Lied passt dann
543 wieder zu der Veranstaltung. Ja, so. Ach, wir ham Muttertag, wir ham Ostern, ja und die
544 ganzen Dinge. #00:33:35-3#

545

546 I: Die ganzen Feste im Jahreskreis. #00:33:35-3#

547

548 C: Genau. Wo ich dann sage: Or, die Musik ist toll. Das passt. Das is (...) hm. Von der
549 Melodie her muss sie natürlich och schön sein, für mich melodisch sein. So dass man,
550 ich mag diese Lieder nich oder die so schwierig sind für Kinder, so mit diesen ganzen
551 Auftakten oder die so unterschiedliche Rhythmen haben. Das find ich für Kinder, jetzt
552 grad in diesem Kindergartenalter ist das noch zu schwer. Ich hab jetzt auch dieses
553 Froschlied, das ist n Refrain dann kommt n Froschtext dann wieder n Refrain. das ist so,
554 ja es ist halt relativ einfach. (8) (kurzes Zwischengespräch zur Raumtemperatur)
555 #00:34:35-4#

556

557 I: Und die Idee für die *Sekretärinnen* zum Beispiel? #00:34:37-5#

558

559 C: Die hat mir meine Gruppe gegeben. Das hat mir meine Gruppe gegeben. Die ham
560 gesagt: Or, das würden wir uns toll vorstellen. Also bei Erwachsenen, muss ich sagen,
561 stell ich mich da auch immer n bisschen schwierig so. Weil, ja vielleicht hab ich da auch
562 n bisschen Angst, dass die jetzt sagen: Öh, nee das woll wir nich machen. Oder so. Da
563 bin ich immer gerne so, auch bei der Jugendgruppe, wo ich immer sage: Gebt mir
564 Vorschläge. Ja, da bin ich nicht so der Ideenfinder. Wir machen auch ganz viel zu
565 Projekten, wo ich dann die Idee habe. Das ist für mich immer einfacher bei den Großen,
566 sag ich mal. Das ist immer sehr schwierig, weil, der Markt ist ja so voll von Ideen und
567 Produktionen, die gemacht worden sind. Wo dann überlegt: Hach, was kann man denn
568 noch machen? #00:35:26-8#

569

570 I: Was heißt Projekte? Wie muss ich mir das vorstellen? #00:35:31-5#

571

572 C: Zum Beispiel wie dieser Sommernachtsball. Dass wir direkt gebucht werden für ein
573 Projekt und nur für dieses, ich mein wir verwenden das zwar weiter (*die Choreografien*).
574 Aber für dieses Projekt wird was veranstaltet. Dann ham wir immer noch ne *Blutnacht*.
575 Das ist in L. Durch unseren Sponsor von der Krankenkasse wir immer so für
576 Blutspenden geworben. Und da machen wir immer n Vampirtanz. Das passt halt. Und da
577 gibt s halt jedes Jahr n neuen Vampirtanz und #00:35:57-2#

578

579 I: Okay. (Bd. lachen) #00:35:57-2#

580

581 C: Ja, ich mein ich hab die Idee. Das ist immer, wo ich sage, das mag ich manchmal lieber.
582 Bei Kindern nich. Da, da sprüht s. Da da find ich immer was. Aber so bei den
583 Erwachsenen und bei den Großen, ist es wirklich manchmal schwer, da (..) #00:36:17-
584 0#

585

586 I: Was genau ist da schwer? #00:36:17-0#

587

588 C: So dieses (*gedehnt*) (..) ja, das man sagt, jetzt hast se begeistert. Jetzt fühlen sie oder
589 kommen sie mit Dir, wollen diesen neuen Tanz machen. Dass man halt (..) das Gleiche
590 toll findet. Dass ich jetzt sage: Okay wir machen das und das. ‚Or ja, das ist toll!‘
591 (klatscht in die Hände) ‚Das möchten wir jetzt auch machen.‘ Ja. Als wenn ich jetzt

592 anbringe, na wir könnten mal das machen. Hab ich glaub ich Angst davor, dass sie
593 sagen: ‚Or nee, das wolln wir nich machen.‘ #00:36:49-0#

594

595 I: Und was würde dann passieren, wenn s so ist? #00:36:49-0#

596

597 C: Dann würd ich das glaub ich nicht machen. (Bd. lachen) Weil ich halt dann doch einfach
598 Angst habe, dass die Leute dann abspringen. Weil grad so die Jugendlichen, das Alter
599 ist schwer zu halten die Leute. Da sind wir manchmal bloß vier Mann gewesen. Und für
600 vier Leute da n Tanz zu choreografieren als Gruppe ist schon sehr sehr wenig. Dann
601 sind die auch alle im Einzelhandel und oft nicht da und müssen arbeiten Samstag.
602 #00:37:23-0#

603

604 I: Ich würd gern nochmal n Stück zurückgehen. Als du das ähm also wie du so zu den
605 Ideen kommst, hattest du das bei den Kindern ausgeführt und hattest gesagt, dass es
606 bei den Kindern oft leichter ist, für die Kinder oft leichter ist wenn sie Geschichten
607 vertanzen. Warum? #00:37:41-6#

608

609 C: Ja. weil die sich das glaub ich einfacher merken können. Weil, die wissen wie die
610 Geschichte anfängt, die wissen wie die Geschichte läuft, die wissen wie die Geschichte
611 endet. Und da könn die das glaub ich besser umsetzen, zu wissen. Ah jetzt kommt das,
612 jetzt muss ich das darstellen, jetzt kommt dieses. Als wenn ich jetzt bloß sporadisch
613 irgendein musikalisches Stück vertanze ohne irgendwelchen Haltepunkt oder so. Das
614 reicht glaub ich vom merken noch nicht. Dass die wissen: Ah jetzt kommt das, jetzt
615 kommt das, jetzt kommt das. Und es ist glaub ich auch einfacher für Kinder irgendwas
616 pantomimisch so was mit darzustellen, als würd ich den bloß irgendwelche Tanzschritte
617 gebe. Ja, ich mein die Tanzschritte kommen auch vor, aber werden halt durch
618 kindgerechte Pantomime durch (.) durch den Ausdruck halt verstärkt. Und das lässt sich
619 dann glaub ich besser.. Oder wenn wir den Tanz einstudieren, sag ich nicht: Eins zwei
620 drei vier oder so. Wie ich das bei den Großen machen würde. Sondern sag den Kindern
621 den Text mit. Und dann merken die sich das so mit dem Text und das ist einfacher für
622 die Kinder. Hab ich aber auch erst in den Jahren lernen müssen. (5) #00:38:57-0#

623

624 I: Vielleicht noch so ne Nachfrage, so zu diesem Bereich, wo s jetzt um die Ideen geht.
625 Vielleicht hast du s auch schon benannt. Obs so Aspekte gibt, die jetzt wirklich ne ganz
626 entscheidende Rolle spielen, wo du sagst: also das und das, so geh ich ab oder das ist
627 wichtig, wenn ich mir Gedanken mache, was wir jetzt als Nächstes tanzen. Vielleicht ist
628 es auch nur nochmal so ne Zusammenfassung dessen, was du eh schon benannt hast.
629 #00:39:29-8#

630

631 C: Ähm, (...) ja es ist halt oft so, dass wir in dem Verein gucken müssen, was ham wir jetzt
632 schon bedient? Was fehlt? Dass man da weiß erst mal in welche Richtung man geht.
633 Bei Kindertanz ist es relativ einfach, weil ich wirklich auch noch versuche Kindertänze zu
634 machen und nicht hier von irgendwelchen *Lady Gaga (Popsängerin)* und die da auf der
635 Bühne rumhopsen. Also so was mag ich überhaupt nicht. Das sind Kinder und die solln
636 och noch Kindertänze machen. Da komm die Ideen doch durch Geschichtenlieder halt
637 zustande. Bei den Kindern. Und bei den Großen ist es halt wirklich dass ich gucke, ja
638 was kommt. Und wollen wir jetzt wirklich bloß die Musik vertanzen oder wollen wir
639 wirklich was darstellen. Und ja dann geht man halt so die Wege und dann kommen
640 einem halt so die Ideen. Also so geh ich vor, so entsteht das. #00:40:38-8#

641

642 I: Du hattest jetzt eben auch schon so die Musik benannt. Kannst Du vielleicht mal noch
643 sagen welchen Zugang du zur Musik hast. #00:40:49-5#

644

645 C: Wie jetzt Zugang? (*leise*) #00:40:50-4#

646

647 I: Ähm, ja genau welchen Zugang. Also was Musik für dich bedeutet oder ob du sogar ein
648 Instrument spielst. Was Musik für dich im Leben bedeutet und in dem Moment
649 wahrscheinlich auch bezogen auf den Tanz oder jetzt in deiner tänzerischen Arbeit auch.
650 #00:41:09-6#

651

652 C: Also Musik bedeutet für mich ganz ganz viel. Ich kann damit ganz wunderbar Emotionen
653 verarbeiten. Ich höre wirklich ganz bestimmte Musiken, je nachdem wie es mir gerade
654 geht. Für mich gibts keine hässliche Musik. Für mich gibts halt wirklich bloß n falschen
655 Moment, wo man grad die Musik hört. Ich höre wirklich alles. Ich höre *Lacrimosa*, hier
656 Gotikmusik bis hin zu wirklichen klassischen Schinken. Es ist halt wirklich immer für
657 mich entscheidend, was will ich grad hören? In welcher Lage bin ich gerade? Oft höre ich
658 immer sehr sehr ruhige Musik, weil ich einfach den ganzen Tag so viel um die Ohren
659 habe, dass ich da einfach bloß mal was zur Entspannung brauche. Wenn ich zu Hause
660 bin, höre ich gar nichts. Da will ich gar nichts hören. Da ist einfach die Ruhe für mich, da
661 ist mir selbst irgendwelche Entspannungsmusik zu viel. Aber ich könnte nicht ohne
662 Musik leben. nee. Also ich brauch die schon um wirklich meine Emotionen zu
663 verarbeiten. Dann geht s halt wirklich wenn ich im Auto sitze: Och, jetzt haste Wut, jetzt
664 schmeißt die CD rein. Oder: Hach, s ist schönes Wetter und jetzt machste das rein. Und
665 genauso ist das ja auch beim Tanzen. Wo man guckt, was will man jetzt darstellen.
666 Dann muss man halt gucken, welche Musik man dazu braucht. Wenn man jetzt
667 irgendwas modernes poppiges, dann kann ich eben nicht ne Nachtmusik nehmen. Also
668 das muss schon ne Verbindung sein, weil für mich spielt ne Musik in nem Tanz ne ganz

669 ganz große Rolle. Also ich leg auch ganz ganz großen Wert auf Musikalität. wenn ich
670 manchmal Choreografien von anderen Vereinen sehe, die da überhaupt nicht gucken,
671 wann ist ein Takt zu Ende. Das geht gar nicht. Also das finde ich /: und ich
672 choreografiere auch nur nach Musik. Ich vertanze dann die Musik. Ich höre die Musik
673 und sehe dann, was da getanzt werden muss. Was anderes kommt dann dort an der
674 Stelle für mich nicht in Frage. So. Wenn dann zum Beispiel die Geige einsetzt, dann
675 muss halt dieses Rond (*klassische Beinbewegung*) zum Beispiel da hin. Aber das ist
676 ganz oft bei diesen Stücken, wo man die Musik nur vertanzte. dann hör ich die Musik
677 auch mit Kopfhörern, weil dann geht die in mich rein. Und ich muss die Musik ganz ganz
678 oft hören, damit ich weiß was kommt wann. Und ich zeichne mir auch erst immer,
679 unterteile mir die Musik, schreib mir auf, die Vortakte oder dann kommt der Text, dann
680 die Melodie. Das schreib ich mir wirklich alles auf. Damit ich dann auch ne Einheit sehe
681 oder sehe wie die Musik aufgebaut ist. Und je nachdem wird dann auch der Tanz
682 aufgebaut. Wo man dann sieht: Ah, da kommt wieder die Melodie. Da brauchste wieder
683 ne starke Passage. Da musste die halt wieder in die Position kriegen oder so. Dass ich
684 das halt mir auch optisch darstelle. Ja, dass ich die Musik bedienen kann. Wenn ich en
685 großen Refrain habe, dann kann ich nicht irgendwas Kleines bloß machen. Das muss
686 dann passen. Und das mach ich vor jeder Choreografie. Ich schreib mir, ich nehme die
687 Musik auseinander und schreib mir das auf. #00:44:33-5#

688

689 I: Du hattest vorhins gesagt, dass du eigentlich fast alle Musik hörst für dich selber. Aber
690 gibt es jetzt so bezogen auf den Tanz, für Tänze oder Tanzstücke, gibt s da so Sachen,
691 wo du sagst: Also ne Musik muss Kriterien haben. Das und das und das muss drinne
692 sein. Oder das ist wichtig und danach gucke ich. Musik fürn Tanz muss mindestens das
693 und das und das, so haben, beinhalten? #00:44:58-4#

694

695 C: Na das ist halt auch wieder unterschiedlich. Je nachdem was man halt machen will.
696 Wenn man halt jetzt irgendwas Poppiges machen muss, dann muss die wirklich richtig
697 reingehen. Dann find ich s auch gut, wenn die Zuschauer das Lied kennen, wenn das
698 bekannt ist. Weil das summt sich einfach besser mit. Aber wenn man jetzt zum Beispiel
699 sagt, was Klassisches. Dann muss das einfach klingen. Dann muss es melodisch sein.
700 Aber jetzt direkt was haben, muss die Musik, nee. Nach solchen Kriterien such ich nicht.
701 Sie muss für mich angenehm sein. Also Musik, die mir jetzt nicht so (*gedehnt*) gefallen
702 wird, ich mein klar es gibt Musik, wo ich sag: na ja nee, das find ich jetzt nicht so toll.
703 Aber ist jetzt nicht so, dass ich sage: Or nee, das kann ich mir überhaupt nicht anhören.
704 Also das hab ich bei Musik noch eigentlich fast gar nicht oder wirklich ganz ganz selten.
705 Aber wenn dann so was wäre, das würd ich dann auch nicht choreografieren können.
706 Also ich muss mich schon wirklich richtig mit der Musik identifizieren können oder mich
707 da rein fühlen. #00:46:00-9#

708

709 I: Sonst würdest du dafür auch nicht choreografieren können? Ich hatte jetzt hier so ne

710 Frage, ob du mir was über das Verhältnis zwischen Tanz und Musik für dich sagen
711 kannst. So der Gedanke, Partnerschaft zwischen Tanz und Musik. Wie ist das? Gibt es
712 das? #00:46:21-1#

713

714 C: Ja, Tanz kann ohne Musik nicht leben. Das geht nicht. Musik, find ich, ist auch ohne
715 Tanz nackig. Ich hab auch oft, wenn ich ne schöne Musik höre, das Gefühl, ach das
716 möcht ich mal vertanzen. Wenn dir das ne Musik sagt, dann find ich immer, dann musst
717 du dafür ne Choreografie machen. Wenn ich manchmal bloß eine Musik höre, wenn ich
718 die das erste Mal höre und ich sehe da jemanden auf der Bühne stehen oder ich sehe
719 mich selber, die da irgendwas macht und tanzt, dann sag ich wirklich, das musst
720 du machen. Dann fühlst du das, dann willst du das, dann ist das in dir, dass du dafür ne
721 Choreografie machst. Und ohne Musik geht Tanz nicht. Ich hab zwar jetzt ein Stück
722 laufen mit dem Kindergarten, wo ich denen n bisschen Taktgefühl vermitteln will. Dann
723 klatschen die. Aber das ist ja auch Musik. Da ist zwar jetzt ohne Melodie, ohne
724 Instrumente. Aber (*gedehnt*) da muss was. Nee, ohne nee. #00:47:25-4#

725

726 I: Wo würdest du für dich da so die Parallelität sehen? Was es in der Musik gibt, was es
727 auch im Tanz gibt. Oder was Ähnliches oder konträr? #00:47:37-0#

728

729 C: (..) Ja ähnlich, das ist so. Wenn ich das halt manchmal höre, dann gibt s da bloß wirklich
730 die Bewegung dafür. Da geht für mich nichts anderes. Ich höre das so. Ich fühle
731 das so. Wie zum Beispiel bei M.'s Solo. Das könnt ich alles so selber tanzen, weil ich
732 das wirklich so fühle. Was anderes gibt s da für mich nicht. Ich kann das zum Beispiel
733 auch nicht wie viele, hab ich schon mal gehört, dass die ihre Choreografie nochmal
734 aufarbeiten. Das gibt s nicht. Nee. Entweder, nee das kenn ich von mir. Überhaupt nicht.
735 #00:48:16-7#

736

737 I: Aufarbeiten zu nem /:? #00:48:21-0#

738

739 C: Muss ich sagen: Ah nee, das ist noch nicht gut genug. Da musste nochmal was andres
740 machen. Nee. Bei mir ist das dann vielleicht oft wo ich sage: Okay, wir machen bisschen
741 was nicht ganz so schwierig ist. Aber ich bleib trotzdem bei dieser Bewegung. Aber
742 wenn ich das so höre und fühle und die Musik mir sagt, dass ich das machen muss,
743 dann muss das auch da hin. Sonst ist das von mir keine Choreografie. So und wo ich
744 immer denke, wenn mir ne Musik das gibt, wenn mir die Musik die Choreografie sagt,
745 dann ist das glaub ich auch gut. Wo ich sage, gut das ist deine Handschrift, das ist
746 wirklich in dir. #00:49:00-3#

747

748 I: Im Grunde ist bei Dir dann auch, du hörst die Musik und die Bewegung ist dann auch
749 immer gleich da. Du hast nicht diesen Suchprozess, sondern du hast die Eingebung für
750 die Bewegung und das ist sie dann auch. #00:49:11-8#

751

752 C: Ja. Sicherlich weil ich das vielleicht früher als Profi gemacht habe und mir viele viele
753 Bewegungen geläufig sind. Wo vielleicht viele, die jetzt im Laienbereich das nur
754 mitgekriegt haben, bestimmt vorm Spiegel stehen: ah was mach ich jetzt hier? Oder so.
755 Ich probiere vieles auch aus, wo ich dann gucken muss, dass das harmoniert, dass es
756 ausführbar ist oder wieviel Takte brauch ich jetzt für die Bewegung. Dass es halt im
757 Körper ist. Ja, das kommt halt wirklich mit der Musik und dann is da die Bewegung da.
758 Ich muss da oft nicht lange suchen. Wenn das so ist, dann fühl ich mich auch nicht wohl.
759 Dann ist das für mich ein Krampf. Nee, da stimmt dann irgendwas nicht. #00:49:58-4#

760

761 I: Hm. Konstruiert. #00:49:59-7#

762

763 C: Ja so. Genau. Das ist dann halt nicht so von innen raus. Das ist dann: ‚Na ja jetzt könn
764 wir ja mal das machen.‘ Hm. Das macht mich dann aber nicht glücklich. Das ist nicht
765 schön. Nee. Das mag ich nicht. (4) #00:50:26-5#

766

767 I: Hm, ich hab jetzt so die nächste Frage. Da würd ich gern mit nem Sprichwort beginnen.
768 Also es gibt ja diesen Spruch: ‚Weniger ist mehr.‘ Und jetzt bezogen auf deine
769 tänzerische Arbeit wenn du Choreografien entwickelst, wie ist da so dein Umgang mit
770 weniger ist mehr? #00:50:46-3#

771

772 C: (...) Hm. Und auf was ist das jetzt bezogen? So auf die Choreografie? #00:50:51-2#

773

774 I: Hm. #00:50:51-2#

775

776 C: Auf die Choreografie? #00:50:51-2#

777

778 I: Ja oder was es für dich jetzt /: Das kann ich jetzt so meinen, aber wenn du jetzt sagst:/
779 #00:50:55-6#

780

781 C: Also auf alle Fälle ist es halt wirklich manchmal dass wirklich weniger mehr ist. Wenn
782 man wirklich irgend nen Effekt erzielt, ne tolle Pose hat oder irgendwas. Was überhaupt

783 nicht anstrengend ist für die Tänzer und der Zuschauer sagt: Wow! Also das ist wirklich
784 manchmal so. Nach solchen Dingen such ich auch oft. Dass die Kinder oder die Gruppe,
785 die auf der Bühne steht halt diese Anerkennung hat vom Publikum und sich da oben
786 nicht abrackert wie die Blöden und eine schwierige Pose oder eine schwierige Figur
787 nach der anderen macht. Und das Publikum sitzt da: Ja, war ja ganz nett. Das ist
788 wirklich so. Es gibt wirklich Dinge, auch grad bei Kindern, wenn die mit m Po wackeln
789 (*leise*), das finden das Publikum, das finden die so toll, so süß. Aber wenn die wirklich
790 irgendwelche schwierigen Schritte machen, gut da sind vielleicht mal zweie falsch. Das
791 ist immer so undankbar manchmal. Ma rackert sich ab und das Publikum weiß gar nicht
792 was man da oben macht. Also das stimmt schon. (..) Aber halt och so vom Publikum
793 her. Also ich mach manchmal (..) na ja (...) hm s is halt (.) hm es is schwierig. Aber das
794 Publikum gibt mir oft das Gefühl, dass die das so wollen. Dass die wirklich, dass man
795 bloß Dinge macht, wo das Publikum sagt: ‚Ja super.‘. Aber es ist nicht meine Erfüllung.
796 Ja. Wo ich mich aber auch nicht hintreiben lassen möchte. Weil man will ja auch nem
797 Publikum nicht alles so. Ja ich mein was finden die toll? Das ist ja wirklich manchmal ja.
798 (verdreht die Augen) (I lacht) Ja wirklich. Da sitzen zwei im Spagat, da freuen die sich.
799 Das finden die toll. Obwohl das wirklich ja /: Also das find ich immer undankbar. Weil die
800 Zuschauer echt manchmal nicht wissen, wie schwierig es ist. (4) #00:52:55-7#

801

802 I: Genau. (..) Na das ist oft die Schwierigkeit mit weniger auszukommen. Vielleicht auch
803 gemessen weniger ist mehr oder Beschränkung in Hinblick, wenn man so ne Idee oder
804 ein Thema umsetzen oder bedienen möchte. Das ist ja oft schwierig. #00:53:16-6#

805

806 C: Das ist auch schwierig. Ja. (...) #00:53:23-1#

807

808 I: Du hast es jetzt auch schon ein paar Mal benannt oder hat sich das so durchgezogen.
809 Das Publikum. Also das ist ja bei euch, weil ihr auch so viele verschiedene, nehm ich
810 mal an, Kontaktstellen mit dem Publikum habt, ist es ja wahrscheinlich auch wichtig.
811 Vielleicht kannst du nochmal was dazu sagen wie du zum Publikum stehst. Welchen
812 Umgang du mit dem Publikum hast? #00:53:49-7#

813

814 C: Ja wir ham wirklich sehr viel verschiedene wie vorhin schon gesagt zum Beispiel der
815 Fußballverein und dann halt dieser Sommernachtsball. Ich mein konträrer geht es jetzt
816 glaub ich bei uns im Verein nicht. Und da muss man dann wirklich überlegen und
817 arbeitet fürs Publikum. Ja. weil die Tänze sollen ja beim Publikum ankommen. Weil nur
818 das Publikum (*die Veranstalter*) kann uns (..) buchen. Und das ist aber oft nicht das, was
819 ich möchte. Aber in dem Verein bleibt einem doch halt nichts anderes übrig als da
820 wirklich zu gucken und fürs Publikum zu arbeiten. Ich würde bestimmt viele Dinge auch
821 anders machen, aber ich glaub das kann man nicht mehr abschalten, weil ich
822 jetzt schon so viele Jahre im Verein tätig bin und auch nur im Verein choreografiert

823 habe. Ich habe noch nie wo anders irgendwas vorher choreografiert. Und da ist man
824 abhängig vom Publikum. Und das Publikum, dem Publikum muss das gefallen. Und
825 deswegen arbeitet man dann halt auch da drauf hin. Wo man auch manchmal
826 überrascht ist. ‚Hach, das hat dem Publikum jetzt gefallen?‘ Wo man sagt: ‚Ja das war
827 doch gar nichts.‘ Das ist halt wirklich sehr sehr verschieden. Aber es ist halt auch
828 wirklich toll wenn man sieht, wie zum Beispiel beim Sommernachtsball. Was für mich,
829 also wir ham das acht Wochen ham wir das mit den Tänzern da reingedroschen. Wir
830 ham wirklich geackert. Wo ich auch für mich /: ‚Das müsst ihr schaffen!‘ Das willst du.
831 Das ist so ein toller Auftritt. Ja du bist so froh, dieses bekommen zu haben. Weil das
832 auch bei uns, wo ich herkomme, in der Gegend war. Wo viele Leute geladen waren.
833 Viele hohe Leute sag ich mal. Wo man sich halt en Namen machen kann. Das ist dann
834 halt wieder das Andere, was ich halt schön finde. Wenn die Leute kommen: ‚Och das
835 hast du super gemacht. Das hat uns toll gefallen.‘ Das ist wieder ne schöne
836 Bestätigung. Aber wenn dann manchmal na ja das Publikum pfeift: ‚Ausziehen!
837 Ausziehen!‘ Wenn du da n *Cancan* machst. Das ist nicht so wirklich das was ich vom
838 Publikum möchte. Ja. da fühl ich mich halt nicht verstanden. Aber so was wollen die halt
839 sehen. Aber da fühlt man sich dann manchmal so benutzt. Und die tänzerische Arbeit
840 wird halt gar nicht geachtet. Ist halt bloß, du stehst halt da, bist irgend so ein
841 Schauobjekt. Und (.) das ist aber nicht das, was ich vom Tanz her will. Ja. Dann doch
842 lieber das andre. Aber solche Auftritte sind halt wirklich sehr sehr rar. Oder bei privaten
843 Geburtstagen. Da sind auch immer ganz dankbare Auftritte. So private Auftritte. Die sind
844 auch immer toll. Und da kann man auch bringen was man will. Das ist auch immer sehr
845 breit, was man da anbieten kann. Aber nee so diese Auftritte mag ich nicht. (*flüstert*)
846 #00:56:36-3#

847

848 I: Was würdest du anders machen, wenn du nicht vom Publikum abhängig wärst?
849 #00:56:41-9#

850

851 C: Ja zum Beispiel solche Tänze jetzt wie der *Cancan*. Ich mein da gibt s halt Posen, wo
852 die Leute sagen: Oh geil.. Was jetzt für mich aber als Tanz nicht:/ Das ist dann für mich
853 wieder ne ganz andre Richtung. Das hat nichts für mich als Tanzen, so, ich nehm die
854 Stange lieber so (*waagerecht*) als so (*senkrecht*) in die Hand. Aber das ist
855 schwierig in der heutigen Zeit. Ja es ist so sexistisch geworden. Und grad bei solchen
856 Auftritten, die mach ich nicht gerne. Aber da sind halt immer viele Zuschauer, wo man
857 dann immer doch hofft auch mal für was anderes noch gebucht zu werden. Mein Mann
858 spielt halt Fußball, wo wir halt oft die Chance bekommen. Aber da gibt s halt immer
859 solche Idioten. Und so was würd ich dann halt doch öfters machen. (*leise*) Oder ich würd
860 nicht so auf diese Effekte halt gucken was jetzt so toll aussieht. Ja ich doch auch so, ja
861 ich lieb diese Technik, so diese kniffligen Sachen. Wo man auch für sich so was lernt
862 dabei. Und nicht nur einfach diese normale Schritte macht. Die könn se alle. Also ich
863 würd da auch viel viel mehr ausprobieren wollen und auch schwierigere Dinge machen
864 wollen. Aber es geht halt in solchen Vereinen nicht, ja. Wo man jetzt nur die Laien hat.

865 Und wenn man halt von der Schule kommt oder das so gesehen hat von den Häusern,
866 ja es kommen dann auch andre Ideen. Aber das kann man halt nicht verlangen von
867 denen. Das würd ich halt oft ganz oft auch anders machen. Wo ich mich dann immer
868 wieder n bisschen zurückschrauben muss. Was ich halt schade finde. Aber es geht halt
869 nicht. Ich mein das hat zwar jetzt nichts mit dem Publikum zu tun. Aber:/ #00:58:36-3#

870

871 I: Umgedreht wär ja auch ein anderer Ansatz oder das was sehr viel jetzt auch bei
872 diesen Tanz-in-Schulen-Projekten versucht wird oder auch so im zeitgenössischen
873 Bereich. Da wird ja der Ansatz verfolgt, dass man sagt: ‚Wir wollen uns das Publikum
874 ein Stück erziehen.‘ Wenn ich das so ein bisschen am Rande verfolge, dass die Leute
875 bewusst sagen: ‚Wir drehen den Spieß rum. Wir wollen das Publikum erziehen und
876 nicht die uns:‘ #00:59:09-3#

877

878 C: Dem Publikum anpassen. #00:59:11-2#

879

880 I: Hm. #00:59:11-2#

881

882 C: Ja, aber ich glaub das ist schwierig. Grad so wenn wir dem Publikum was dienen sollen.
883 Ja, wenn die Leute ins Ballett oder in die Oper gehen, dann machen die das aus freien
884 Stücken. Und wenn wir denen aber was bieten wollen, fühl ich mich manchmal wie so
885 ne Art Dienstleistung. Dass die da halt wirklich was Tolles geboten kriegen. Und was
886 erwarten. Weil sie sicher auch vorher ihre Wünsche äußern. Ob se vielleicht schon mal
887 nen Tanz gesehen haben, den se ham möchten. Oder sie sagen halt die und die
888 Richtung. Da find ich das schwer zu sagen: ‚Nee, wir machen jetzt das.‘ Weil Fußballer
889 könn sich halt auch mal nen klassischen Tanz angucken. Das geht nach hinten los! Das
890 geht halt in unserem Bereich überhaupt nicht. Ja? Wenn jetzt wirklich welche ins Ballett
891 gehen, wie zum Beispiel bei *Scholz*, nehm ich jetzt mal als Beispiel, weiß nicht, kennst
892 du dieses *Pax Questuosa*? #01:00:01-6#

893

894 I: Nee. #01:00:03-7#

895

896 C: Da hat der so mit Vergewaltigung und alles so was gearbeitet. Aber das war so toll
897 gemacht. Ja, wo der wirklich versucht hat die Leute, er hat erst en *Wagner* gebracht und
898 danach dieses *Pax Questuosa*. Und ich glaub da hat der sich die Leute erzogen.
899 Wirklich auch zu sehen, dass zeitgenössische Dinge genauso toll sein können wie ein
900 wunderschön vertanzter Wagner. Ja so. Da hab ich so das Gefühl gehabt, dass er /: das
901 wollte er auch immer, dass die Leute sagen: ‚Ach, Dornröschen ist so schön. Da kannst
902 ja mal gucken, was das Leipziger Ballett doch noch so macht. Und guckste mal da noch

903 so rein.' Ich glaub das ist anders, wenn die Leute das freiwillig wollen und da halt
904 freiwillig reingehen. Aber in unserer Sparte. Ich glaub das können wir uns nicht erlauben.
905 Das wäre halt sehr (.) sehr heiß so. #01:00:52-6#

906

907 I: Hm. Du hattest grad gesagt, du siehst dich da als Dienstleister. Dienstleister wem
908 gegenüber? #01:00:58-3#

909

910 C: Von denen wir gebucht werden. #01:01:00-8#

911

912 I: Ja okay. #01:01:00-8#

913

914 C: Weil die rufen uns ja an. Und wir kriegen Geld dafür. Und die wollen halt was dafür
915 geboten kriegen. Es ist zwar ganz ganz weit hinten. Aber es ist ja praktisch so. Ich seh
916 mich jetzt nicht so. Also (..) wie soll ich n das ausdrücken? Das ist halt für mich nicht so
917 dass ich das Ding jetzt: ,Öh jetzt machste das, weil de das musst.' Ich will das schon mit
918 Freude und mit Spaß ran gehen. Und ich mach das auch gerne. Und ich möchte denen
919 da auch wirklich nen Gefallen tun. Ja ich seh das jetzt nicht so, ja wie solln ich das jetzt
920 ausdrücken? #01:01:36-7#

921

922 I: Als Abarbeiten? #01:01:36-7#

923

924 C: Ja so. Das ist jetzt nicht, dass ich das sehe ,Or jetzt musste hier.'. Das ist schon (..)
925 #01:01:46-2#

926

927 I: Hm. #01:01:46-2#

928

929 C: Weißt wie ich das mein, ja? (Bd. lachen) #01:01:46-2#

930

931 I: Ja ja. Nee, das ist klar. #01:01:50-7#

932

933 C: Aber so im Grunde genommen ist es ja so. (...) #01:01:57-8#

934

935 I: Stellst du dir da die Frage: Verantwortung fürs Publikum? Steckt das da irgendwo so mit
936 drinne? #01:02:05-7#

937

938 C: Nö. Nö. Weil wenn ich vorher weiß wer das Publikum ist und was das Publikum von uns
939 verlangt oder sehen möchte, dann geh ich da ganz easy und locker dran. Weil ich weiß,
940 wir können was. Wir können uns sehen lassen. Und da bin ich da eigentlich immer
941 relativ entspannt. Nee. Sicherlich ist man immer nervös und aufgeregt, wenn man
942 irgendwelche Premieren hat. Ich mein das ist klar. Aber nö. Sicherlich weil ich auch noch
943 nie schlechte Erfahrung gehabt habe. Wir haben da immer eigentlich relativ Zuspruch
944 gekriegt, och so meine Arbeit. Kann ich jetzt nicht sagen, dass da mal irgendwie was
945 Negatives aufgetreten ist. Nee, also so Verantwortung /: #01:02:45-5#

946

947 I: Also eher im positiven Sinne. #01:02:47-3#

948

949 C: Ja, na. (4) #01:02:56-3#

950

951 I: Ich glaube von meinen Fragen, hab ich soweit keine. Vielleicht nochmal so ein
952 abschließendes Resümieren. Also wie du dich in deiner, ich nenn s jetzt einfach mal
953 Berufsrolle, also in deiner Rolle als Tänzerin, Gewesene oder jetzt als Tanztrainerin. was
954 so dein professionelles Verständnis davon ist? (..) oder dein Verständnis von deiner
955 Aufgabe? Jetzt wahrscheinlich stärker als Tanztrainerin. #01:03:27-9#

956

957 C: Ja, jetzt als Tanztrainer. Weil dieses als Tänzerin hab ich ja nur als Eleveln diese Zeit
958 erleben dürfen. Bloß dann halt von Anderen gehört, gesehen. Wie man /: Aber ich als
959 Tänzer war ja nie irgendwo tätig. Deswegen doch eher als Tanztrainer. Wo ich es schön
960 finde, Leute zu finden, die das Gleiche empfinden, die das Gleiche toll finden. Die die
961 gleiche Sache mit dir machen wollen. Die an Dingen mit dir zusammen arbeiten wollen.
962 Die Spaß dran haben an ihrem Körper zu arbeiten. Also das ist für mich ein ganz großes
963 Muss, dass die Leute das wollen. Und sich dann auch mal n bisschen quälen (*and*
964 *Tonfall*) lassen. Ich find das ganz toll, Kindern das beizubringen. Mit denen da Spaß zu
965 haben. Denen was zu vermitteln, was man wirklich nur mit seinem Körper darstellen
966 kann. Wir haben immer so ein Spiel. Klatschspiel nennt sich das. Da müssen die immer
967 Tiere nachmachen und wenn ich sage: ‚Stop!‘, müssen die stehen bleiben. Und viel
968 fangen dann an, wenn ich sag ‚ein Schwein‘, fangen dann an zu grunzen. Ich sage:
969 ‚Nein. Wir tanzen. Versucht das, so wie du das machst, wie das Schwein macht, das nur
970 mit deinem Körper zu machen.‘ Und das find ich halt toll. Dass man mit Bewegungen
971 und mit seiner Art sich zu bewegen, den Leuten wirklich alles erzählen kann. Ohne
972 wirklich die Stimme zu gebrauchen. Und das macht mir unheimlich Spaß, das Anderen
973 mitzugeben wie toll Tanzen ist. Dass es wirklich die schönste Sache der Welt ist. Das ist

974 zwar wirklich das Härteste, aber es ist wirklich der schönste Beruf. Ganz besonders find
975 ich s natürlich schön, meinen eigenen Kindern beizubringen. Und so manchmal zu
976 gucken: ‚Och, die ist ja schon ganz schön talentiert.‘ (*schwärmerisch*) (Bd. lachen) Wo
977 ich jetzt aber nie oder jetzt noch nicht weiß, ob ich will, dass die das mal professionell
978 machen. Weil die heutige Zeit, das ist ja wirklich, ja? Also meine Mittelste zum Beispiel,
979 das ist so ein Bewegungstalent, wo ich echt manchmal sage: ‚Och, Mädels das ist
980 Wahnsinn.‘ #01:05:28-4#

981

982 I: Worin äußert sich das Bewegungstalent? #01:05:32-8#

983

984 C: Die ist in ner größeren Gruppe. Die sind alle viel viel älter als sie und die kommt da mit.
985 Ich zeig der nen Schritt und die kann das! Aber das ist nicht nur beim Tanzen so. Die
986 machen viele Dinge noch. Die reitet noch, die geht noch zum Turnen. Die fühlt das
987 einfach. Also die hat so ne Körperbeherrschung, das ist Wahnsinn. Wenn jetzt och die
988 Reitlehrerin sagt: ‚Mach dies. Mach das.‘. Das funktioniert sofort. Die ist fünf! Das ist
989 wirklich, das ist Wahnsinn. Auch beim Tanzen, das is /. wenn ich da mal schwierigere
990 Schritte, sie ist mit wirklich eine der Ersten, die das kann. Und da komm jetzt welche, die
991 sind in der 2. Klasse. Also das ist wirklich, das ist Wahnsinn. Wo ich immer sag: ‚Ach,
992 toll!‘ Und das macht Spaß. Das ist schön so seine Freude zu teilen. (4) #01:06:24-1#

993

994 I: Hast Du jetzt noch irgendwas, was dir so zu den Fragen/: Es war ja doch jetzt ne ganze
995 Menge. Zu dem Biographischen am Anfang. Oder dann zu den Fragen, wo`s ja eher um
996 die gestalterische Arbeit ging, noch irgendwas, was dir so einfällt? Wo du denkst, das
997 wäre vielleicht noch ergänzend oder wichtig? #01:07:31-9#

998

999 C: Ne, wüsst ich jetzt /: Aber ich hab glaub ich auch noch nie so intensiv darüber
1000 nachgedacht. Jetzt ja so. Wo man wirklich manchmal so denkt ‚Or ja, haste eigentlich
1001 noch nie so geäußert.‘ Was eigentlich schön ist. Wenn man so was, über die Dinge mal
1002 nachdenkt und die sich so wirklich mal richtig betrachtet. Ja, das ist schon; das müsste
1003 man vielleicht mal viel öfter machen, dass man mehr in den Grund hineingeht. Wieso,
1004 weshalb ist denn das jetzt so? Warum machst du das jetzt so? Wo man wirklich jetzt /:
1005 ‚Eh, Du hast wirklich ne richtige Linie! Du arbeitest wirklich jede Choreografie,
1006 erarbeitest du dir ungefähr gleich von der Theorie her.‘ (.) Nee, eigentlich wüsst ich jetzt,
1007 auch von meiner Biografie, nee. (*leise*) Aber ich find das halt jetzt immer im Nachhinein
1008 find ichs schön, dass ich s als Hobby mache und halt nicht als Profi. Weil ich denk mal
1009 als Profi wird man auch oft irgendwo rein gedrückt. ‚Das musst du jetzt machen.‘ Und ich
1010 bin ja doch fast mein eigener Herr und kann so n bisschen die Dinge machen, die ich
1011 möchte. Mir sind nicht so die Hände gebunden. So wie als Profi. Da macht halt der
1012 Ballettmeister das Ballett und dann musst du das halt auch mit tanzen. #01:08:42-5#

1013

1014 I: Was wär die Gefahr als Profi? Nicht frei agieren zu können? #01:08:50-4#

1015

1016 C: Jaa. (*gedehnt*) Was heißt Gefahr. Jaa. Ich mein du kannst ja nicht sagen: ‚Nee, ich will
1017 da nicht mit tanzen.‘ Das ist halt sicherlich auch schwierig da hinzukommen, wo man hin
1018 möchte. Oder unter diesem Choreografen zu arbeiten. Wo man dann, denk ich, oft
1019 zurückstecken muss. ‚Scheiß droff. ich hab en Job.‘ Ja, sicherlich kann man versuchen
1020 überall die ganze Energie rein zusetzen. Aber man fühlt sich glaub ich nicht in jeder
1021 Tanzweise wohl. Was ich glaub ich schwierig finde. Um wirklich nur ‚Or, du hast n Job!‘
1022 Und was Anderes zählt nicht. Weil, das ist ja dann das Einzigste oder das was zählt als
1023 Tänzer. Ich mein es ist ja wirklich heutzutage wahnsinnig schwer da irgendwo was zu
1024 bekommen. Und da an diesen ganz großen Häusern mit zutanzten, wo man möchte, das
1025 ist halt, wo ich sage: ‚Ich hab von allem jetzt was.‘ Ich kann auch nebenbei meine
1026 Familie, ich hab Kinder. Ja, was als Profitänzer auch nun wirklich fast gar nicht geht.
1027 Das find ich halt schön, jetzt im Nachhinein. Ich mein früher, hätte mir das jemand
1028 erzählt, ja nee. Ich mein ich war schon damals traurig, dass ich aufgehört habe oder
1029 aufhören musste. Und aber es geht halt nicht ohne! Das ist drinne, das issss, es geht
1030 nicht! Schon zwei Wochen Urlaub sind schlimm. Immer unter Strom, immer /: #01:10:25-
1031 5#

1032

1033 I: (*lacht*) Bewegungssucht. #01:10:27-9#

1034

1035 C: Ja, das ist wirklich so. Wenn ich mich nicht bewege, dann fühl ich mich auch nicht wohl.
1036 Nee, da muss was raus so. (*leise*) Aber ich denke, das ist vielleicht bei jedem Sportler
1037 so. Diese Sucht so. #01:10:46-2#

1038

1039 I: Na es ist die Art. Wie der Musiker das Instrument hat oder /: Denk ich so. Der Maler
1040 sein/: #01:10:52-0#

1041

1042 C: Ja ja. #01:10:52-0#

1043

1044 I: Jeder sein so /: #01:10:52-0#

1045

1046 C: Ja ja. Aber viele haben das ja gar nicht. Viele machen ja gar nichts. Wo ich sage, eh das
1047 geht nicht! Ich könnte mich nie auf ner Couch beim Fernsehen gucken entspannen oder
1048 irgendwas oder Abschalten oder so. Das geht gar nicht. Nee. Das ist für mich so

1049 unbefriedigend. Nee. Das ist für mich so unbefriedigend. Nee. (...) #01:11:14-9#

1050

1051 I: Eine Frage fällt mir jetzt doch noch ein. Hast du für dich einen tänzerischen
1052 Schwerpunkt gelegt? Also von der Tanztechnik her, von der Stilistik? #01:11:25-4#

1053

1054 C: Ja, es ist schon so diese Neoklassische, na dieses Scholz. Der hat mich schon
1055 wahnsinnig geprägt. Auch so diese Handlungsballette. Das find ich auch wahnsinnig toll.
1056 Ich mein das kann man mit dem Verein nicht umsetzen. Ja aber so diese Neoklassische
1057 das find ich, das ist schon so /: #01:11:45-2#

1058

1059 I: Hm. Was verstehst du genau für dich? Ich hab ihn ein paarmal gesehen (*Tanzstücke*
1060 *von Scholz*) und es ist auch klar, Scholz ist neoklassisch. Aber kannst du das vielleicht
1061 nochmal ein bisschen #01:11:51-5#

1062

1063 C: Ja. ja es sind schon sehr klassische Elemente. Aber doch geprägt von so witzigen,
1064 modernen, skurrilen Bewegungen, die aber trotzdem nicht so abstrakt wie in der
1065 Moderne sind. Dass man jetzt sieht, okay das ist jetzt hier Limòn-Technik oder es ist
1066 Kontraktion. So nicht. Er hat halt so, ja so, ja witzig ist vielleicht n blöder Ausdruck, aber
1067 das harmoniert halt mit dieser klassisch /: mit diesen klassischen Elementen. Ja es
1068 komm auch viele Parallelen, Funktionen so oder Fußstellungen drinne vor. Aber es ist
1069 trotzdem sehr sehr klassisch. Und das lieb ich halt. Das ist schön. Und dann so diese
1070 Mengen (*Vielzahl der TänzerInnen*), die er da auf die Bühne stellt und diese Form und
1071 Figuren damit. (unv.) zeigt, das ist Wahnsinn. Der hat mich sehr geprägt. So in dieser
1072 Studienzeit dort. #01:12:54-5#

1073

1074 I: Ähm und was genau ist für dich so am Klassischen das ? Also du hattest ja auch grad
1075 gesagt, es ist eigentlich schwierig für Kinder. Man quält sich, man fühlt es vielleicht auch
1076 nicht so. Aber was macht für dich so das Klassische aus? Ich hör da jetzt schon so ne
1077 gewisse Vorliebe dafür. #01:13:13-6#

1078

1079 C: Ja ja. Das ist auch ne Vorliebe. Sicherlich vielleicht auch, weil s am Schwierigsten ist.
1080 Ich weiß es nicht. Aber ichühl mich, ich hab da am meisten Spaß dabei, wenn ich so
1081 was tanze. Da kann ich am meisten mit ausdrücken so für mich jetzt persönlich. Ja, ich
1082 mach das halt gerne. Ich kann s zwar nicht, aber (*leise* u. lacht), aber nee das ist für
1083 mich tanzen so. Und sicherlich auch so, wo ich seh, dass ich in dem Verein en Vorteil
1084 habe. Ja? So andere Dinge kann man den Anderen auch relativ schnell beibringen. Aber
1085 so Klassisch, (.) das geht halt nicht. Ja, ich mein entweder man hat die Technik oder
1086 man hat se nich. Und es ist schwierig, wenn jetzt was weiß ich einer mit 25 anfängt und

1087 sagt: ‚Ich will tanzen.‘. Der wird das nie können. Wo ich aber, na wo ich dann doch
1088 merke, du hast den Vorteil, man sieht das. Das ist schön. Ja das genieß ich dann
1089 vielleicht auch. Ja so n bisschen wo man dann doch sieht, man hat das mal gelernt. Es
1090 ist zwar bei weitem überhaupt nicht mehr da, wo`s mal war. Ja, das ist klar. Man müsste
1091 da wirklich immer und immer wieder trainieren. Aber das ist halt, das geht nicht mehr.
1092 Ja, auch so die Arbeit mit dem Körper, an sich zu ackern und probieren und meeren und
1093 /: (.) ich hab mich immer schon gerne geschunden. Na und das muss man halt beim
1094 Klassischen am meisten. #01:14:52-9#

1095

1096 I: Was hat das für dich dann bedeutet, wenn du sagst, du hast dich immer schon gerne
1097 geschunden? Was steht da so dahinter? Oder was erzeugt das? Oder warum hast du
1098 das gerne getan? #01:15:06-7#

1099

1100 C: Na ich musste das einfach machen, weil ich nicht den perfekten Körper hatte, ja?. Ich
1101 frag mich sowieso, wenn ich das aus heutiger Sicht sehe, warum die mich damals
1102 genommen haben. Ich mein die hatten 60.000 Anwärter (???) für dieses Studienjahr.
1103 Und die haben sechzehn genommen. #01:15:21-8#

1104

1105 I: Sechzehn? #01:15:27-1#

1106

1107 C: Ja. Sechzehn von 60.000 und ich war da drunter. Also das ist, wo ich sage ‚Die müssen
1108 blind gewesen sein.‘ (*flüstert*) Ich habe ne kurze Achillessehne, ich hab kein guten
1109 Rücken, ich hab nicht so die besten Füße (*leise*). Und ich musste mich halt wirklich,
1110 wirklich schinden, dass ich dann ran komme an die Leistung. Wirklich tägliches
1111 Selbststudium und wir ham uns gedehnt und Muskeltraining und /: Es ist ja wirklich
1112 richtiger Leistungssport, ja. Und das machte mir aber nichts aus. Ich hab das gerne
1113 gemacht. Weil man ja dann auch irgendwann gesehen hat, es bringt was. Und wenn
1114 man dann ne Anerkennung kriegt, dann fühlt man sich bestätigt und dann merkt man,
1115 okay das lohnt sich die Mühe. #01:16:13-8#

1116

1117 I: Okay. Danke erstmal.

1118

1119

1120

1121

1122

1 I: Genau. Also da du es eh ja jetzt angedeutet hast, vielleicht kannst du mir noch mal zum
2 Einstieg erzählen, wie du überhaupt zum Tanzen gekommen bist. #0:11-6#

3

4 KK: Also (*gedehnt*), angefangen hat s mit fünf Jahren, dass meine Eltern hier gehört haben,
5 dass es die Tanzschule:/ Die ham immer so Aufnahmen (*Mitglieder aufgenommen*)
6 gemacht im Sommer einmal im Jahr. Und dadurch bin ich erstmal dann zum Tanzen
7 gekommen, hier in Q-Stadt. Ich komm eigentlich aus G-Dorf, vier Kilometer ist das von
8 G-Stadt. Aber damals war das alles noch gut. Mein Opa hat mich dann immer zum Bus
9 gebracht und ich bin Bus gefahren alleine und dann schnell hingelaufen und wieder
10 zurück. Ja, und da hab ich dann getanzt ungefähr sieben Jahre (*gedehnt/überlegt*) bis
11 ich zwölf war. Ja. Dann kam dieses Teenageralter, dieses: ‚Ich möchte mal was Anderes
12 machen.‘ (lachend). Wobei meine Eltern da wirklich strikt gesagt ham: ‚Entscheide Dich
13 für eine Sache. Alles andere hat keinen Sinn.‘ Ja und dann hab ich mich aber für gar nix
14 entschieden. Ich wollt mal gar nix mehr machen, weil ich musste zweimal in der Woche
15 immer zum Training. Montags und donnerstags hat ich da immer Training. Und dann die
16 Auftritte dazu. Und in den Ferien waren immer Extraproben, das war immer (2) #1:21-
17 1#

18

19 I:
20 Ja ja #1:21-1#

21

22 KK:
23 .. immer Gang und Gäbe. In den kleinen Ferien zumindest. Die
24 Großen (*Ferien*) hat n wir auch n bisschen länger frei. Ja, und das nn hab ich mich
25 eigentlich entfernt vom tanzen, komplett. (1) Das war dann alles weg. (*leise*) (2) Aber ich
26 muss sagen, es hat dann nicht lange gedauert, dann hab ich irgendwie so gemerkt:
27 ‚Nee. Da fehlt was!‘ (lacht) Ich muss irgendwie, ich muss wieder was machen in der
28 Richtung. Und hab mich aber dann irgendwie gar nicht mehr in die Schule getraut, in die
29 Tanzschule. Weil das damals alles sehr dramatisch abließ. Also meine Lehrerin
30 (*Tanzlehrerin*) hat gesagt: ‚Nein. Ich will dich unbedingt behalten.‘ (*gehobene Stimme*)
31 Und die kam dann noch zu meinen Eltern nach Hause und hat noch n Gespräch
32 (genervte Tonlage) geführt. Und meine Eltern ham gesagt: ‚Na, da ist aber nix zu
33 machen.‘ Und da hab ich mich nicht so richtig getraut, muss ich sagen. dann hab ich
34 meine Sportlehrerin damals auf die Idee gebracht, dass sie da mal nicht irgendwie ne
35 Tanz-AG (*Arbeitsgemeinschaft*) aufmacht. Ob sie denn nicht Lust hat? Da hat sie
36 gesagt: ‚Ja, sie macht eh grad so ne Weiterbildung.‘ (lacht) Das kam irgendwie alles so
37 ineinander über und dann ging das da. Das war dann so, (.) na ja (.) mhm (.)
38 Jazzgymnastik. (*drückt sich vorsichtig aus*) So. Weißt wie ich s meine! #2:24-2#

39

40

41 I: Ja ja ja. #2:24-2#

42

43 KK: Ja, und dann (*gedehnt*) ging das irgendwie immer so weiter. Dann hab ich nachher
44 nach der Schule erstmal normale Ausbildung begonnen. Ja. So nach ewigem Hin- und
45 Herfinden. Obwohl ich immer im Hinterkopf hatte: ‚Das willst du eigentlich nicht machen!‘
46 (lachend) #2:43-1#

47

48 I: Was für ne Ausbildung war das? #2:43-1#

49

50 KK: Also erst hab ich Röntgen- und Radiologieassistentin angefangen in M-Stadt. Hab das
51 dann aber wieder abgebrochen und (*gedehnt*) hab dann, ja war dann wieder hier in der
52 Gegend und hab im Fitnessstudio angefragt und die hatten aber n Fitnessstudio und ne
53 Tanzschule dabei. Auch hier in der Gegend. Bin ich dann da hin. Da hab ich so ne
54 Fitnesstrainerausbildung dann einfach gemacht und hab dann auch wieder in der
55 Gruppe mitgetanzt. Das hat auch Spaß gemacht. Aber ich wollte immer mehr. Also ich
56 hab gemerkt, das reicht nicht. Das ist irgendwie:/ #3:21-2#

57

58 I: Hm hm. #3:21-2#

59

60 KK: Ja und dann hab ich aber ne Stelle in ner Physiotherapieschule gekriegt, also zur
61 Ausbildung. Und (..) gut (*gedehnt*) s heißt ja immer: ‚Musst ja irgendwas Solides
62 machen.‘ (lachend) ‚Irgendein Standbein haben.‘ Dann hab ich das gemacht (.) und
63 (*gedehnt*) ja (..). Und dann hab ich angefangen zu arbeiten als Physiotherapeutin. Erst
64 im Westen (*Altbundesländer*), dann kam ich wieder her. Und (*gedehnt*) dann hat ich hier
65 irgendwie, weiß ich auch nicht (*leise*) immer mehr das Bedürfnis irgend ne Ausbildung
66 noch zu machen, Tanzausbildung. Hab ich gesagt ‚Jetzt musst du aber langsam mal! Du
67 bist schon so alt.‘ Ja? #3:52-9#

68

69 I: Hm hm. #3:52-9#

70

71 KK: Und hab mir diese Tanzzeitschrift hier ge- geholt, diese Tanz:/ ??? #4:08-1#

72

73 I: Ja. *Ballet & Tanz*. #4:17-8#

74

75 KK: Ja, und da hab ich dann geguckt nach Ausbildungsstellen und hab die alle mal so n
76 bisschen angeschrieben und angerufen auch. Ja? Ja und dann hat ich:/ da war ich also
77 in Hannover, in Hamburg an dieser Lola-Rogge-Schule da. Das war mir aber zu wenig
78 Klassischausbildung. Die hatten einmal in der Woche (*Klassischtraining*) (lacht). Als ich
79 den Stundenplan gesehen hab, nee, da bin ich wieder weg. Also die Zeit war sehr
80 abenteuerlich, weil ich halt, ich hatte hier schon ne Wohnung, en festen Arbeitsplatz, ja
81 alles ja. (.) Und bin dann aber irgendwie, dann so, hab das abgebrochen, hab gesagt:
82 ‚Nein. Ich mach das jetzt und ich kümmer mich da drum.‘ Und hab gekündigt. (lacht auf)
83 Und bin losgezogen. Einfach von A nach B. Und dann bin ich nachher zu guter Letzt,
84 ähm, in N-Stadt gelandet, also in NF-Stadt in ner privaten Tanzschule (*leise*). Die hatten
85 nämlich unter anderem so n Praktikum angeboten. N Vierwöchiges. Einfach
86 Mittrainieren in dieser Ausbildungsklasse schon. Ja. Und ja da hab ich das gemacht und
87 da wusst ich: ‚Hier will ich her!‘ (lacht) Also sie hatten auch jeden Tag wirklich
88 Klassischtraining und dann eben Jazz und Modern und (.) ja alles so, was ich mir so
89 vorgestellt habe. Und das hat auch Spaß gemacht. Und ich habe zwar gemerkt, jetzt,
90 das wird nicht einfach werden. Ja? Ich mein allein vom Alter her, von körperlichen
91 Voraussetzungen bin ich da auch nicht so sehr (.) na ja :/ (lacht) Da hat der da oben
92 (Mimik gen Himmel) n bisschen was ausgelassen. (lacht) Aber egal. Ich hab halt

93 gemerkt, das ist, das nimmt mich mit und das das will ich machen und bin dann da hin.
94 Ja. Und dann hab ich da die vierjährige Ausbildung gemacht. #5:42-9#

95

96 I: zu zu ./ #5:42-9#

97

98 KK: Zur Tanz- und äh, zur zu Tanzpädagogik. Also Bühnentanz war auch mit dabei gewesen.
99 Aber weil ich das nie so in dem Sinne gemacht habe, also Bühnentanz und
100 Tanzpädagogik (*als Ausbildung*) war das dann. Genau. Ja. Und dann wollt ich aber
101 wieder in den Harz (lacht). So n bisschen Heimatbezogen bin ich schon. Ja. Muss man
102 ja sagen. Ja und hab ich mich hier bemüht in ein zwei Tanzschulen und bin dann immer
103 so n bisschen hin- und hergereist von A nach B bis dann nachher K. kam. (*ihr Kind*) Ja,
104 dann war ich schwanger. Und dann musst ich gucken, wie verdien ich jetzt wirklich mein
105 Geld. (lacht) Also bis dahin, ich hab dann auch damals bei meinem Freund noch
106 gewohnt, musste keine Miete zahlen und konnte dadurch natürlich so n paar Stunden
107 hier und da. Wobei das alles nichts Handfestes war, ja. Und dann hab ich überlegt und
108 ich hatte noch so n bisschen Kontakte hier in die Klinik (*Krankenhaus*) in N-Stadt und
109 die ham gesagt 'Na du, da wird jetzt bald ne Stelle frei. (*als Physiotherapeutin*) Nicht
110 voll, ne.' Das war eben auch noch ganz gut. 'Das kannst du doch zusätzlich machen.
111 Und dann hast du nachmittags noch für deine Tanzstunden Zeit.' Und das hab ich
112 gesagt 'okay'. K. war zwar erst vier Monate alt. Mhm. (*leise + zögerlich*) Aber da hab ich
113 gedacht: Nee, das mach ich jetzt. Da kann ich wenigstens Beides machen. Und da in
114 der Klinik ist halt auch schön, dass ich so n bisschen Abwechslung hab. Also ich hab da
115 früh meine Sportgruppen, wobei ich immer so n bisschen was Tänzerisches einfließen
116 lasse, ja, so paar Bewegungen halt. Ich mach halt viel mit Musik. Das ist halt wichtig für
117 mich, dass Musik immer mit dabei ist. Und ja ja, seit dem arbeit ich jetzt schon so (.) wie
118 lange? (...) Vier Jahre? (*leise*) Ja. Vier Jahre. Und jetzt bin ich nur an einer Schule hier in
119 Q-Stadt, privaten Tanzsch.. #7:44-7#

120

121 I: ... Vier vier Jahre im Tanz? Aber gibt s immer Tanzunterricht?
122 #7:48-3#
123

124

125 KK: Genau. Tanzunterricht. Das hab ich eigentlich auch gar nicht so unterbrochen. Damals.
126 Ich war vielleicht so (..) jaa vier ne, na ja acht Wochen war ich zu Hause und dann bin
127 ich eigentlich gleich wieder los und hab dann schon mal langsam wieder angefangen,
128 mal hier ne Stunde da ne Stunde und so. Das war (.) seit dem arbeit ich jetzt hier in Q-
129 Stadt. (...) #8:15-3#

130

131 I: Und die Ausbildung in NF-Stadt. War das ne Vollzeitausbildung? #8:20-7#

132

133 KK: Hm. Ne Vollzeitausbildung. ja. (.) Ja also fing früh an und endete irgendwie abends
134 (lacht), nachmittags mal kurz n bisschen frei. Aber (.) #8:33-1#

135

136 I: Das war ne private Ausbildungsinstitution? #8:34-2#

137

138 KK: ... private Ausbildung war das. Genau genau. Hm hm. (..) #8:38-3#

139

140 I: Und du hast vorhins zu deinem Start hier, also mit fünf Jahren angefangen. Was war das
141 für ne Schule oder n Ensemble oder? #8:49-1#

142

143 KK: Das war, also jetzt ist es n Verein und ich glaub damals war das auch von der Stadt
144 irgendwie so n (.) es gab halt nur eine Tanzschule in Q-Stadt und das war dieser G
145 (*Ensemble*name), nennt der sich. Ich weiß gar nicht wie das damals hieß. Aber ich glaub
146 das hieß auch schon G. Und das hat damals meine Tanzlehrerin gemacht, die bei der
147 Palucca Schule da war. #9:14-3#

148

149 I: ... ah okay. #9:14-3#

150

151 KK: ja und die hatte vorher auch am Theater getanzt hier in Q-Stadt und in H-Stadt.
152 Und hatte da eigentlich n großes, also viele Tanzkinder. Deswegen hat se auch immer
153 diese Aufnahmen (*Aufnahmeprüfung*) gemacht. Die hat sich auch wirklich immer
154 angeguckt, wer eignet sich, wer weniger. Das war dann immer schon so n selektieren
155 (lacht). Ja, da war man eigentlich schon froh, wenn man gesagt hat: ‚Na, die nehmen
156 wir.‘ (lacht) Dann war man schon dabei. Also die hat auch wirklich n bisschen geguckt,
157 so nach den Voraussetzungen (.) jaa. (.) Also die hat auch wirklich n gutes Training
158 gemacht, so im Nachhinein. Wenn ich das jetzt so betrachte. (..) #9:49-9#

159

160 I: Wie, inwiefern n gutes Training oder wie war das? #9:53-3#

161

162 KK: Hm, (.) einfach von der Struktur her. Die war so geradlinig und ja (..) ich weiß nicht (.)
163 also man hatte man hatte körperlich so gedacht (gedehnt): ‚Jetzt biste reif für n Tanz.‘
164 (lacht) Also es ist ja nicht so wenn man manchmal so n Training hat, ich trau mir das
165 jetzt so zu. Aber die hat da wirklich so n gutes Training gemacht, dass man dann gute
166 Voraussetzungen hatte, ne gute Basis einfach fürs Tanzen. #0:19-5#

167

168 I: Wie war das Training dort aufgebaut? Also in welcher Vielseitigkeit oder auch nicht?
169 #0:28-3#

170

171 KK: Mhmmm (...) #0:28-3#

172

173 I: Also so von Inhalten. #0:29-0#

174

175 KK: Hm, also die hat schon so so so ne klassische Linie mit einfließen lassen, auf jeden Fall.
176 Wir waren dann nachher, ne richtige Stange (*Ballettstange*) hatten wir nicht (lacht). Wir
177 hatten nur an der Seite immer, das war wie so ne Heizung so so vorgezogen. (Bd.
178 lachen) Und da durften wir uns dann festhalten. Aber wir hatten nen Klavierspieler. Das
179 (*gedehnt*) fand ich toll! Also das war wirklich Luxus. Und ja (.) äh (.) sie hat erst so ne
180 Erwärmung gemacht, so ne Art Erwärmung, ne so n bisschen. Und dann auch so n
181 kleinen klassischen Teil mit einfließen lassen. Also pliè, tendu, die ganzen Grundlagen
182 an der Stange. Und dann nachher ham wir dann (gedehnt) , also ich muss sagen es war
183 viel Folklore (*Tanzstilistik*) glaub ich. So die Tänze. Wie Rheintanz (*Rheinländer*) und
184 und Kreisformen. Aber schon sehr ausgeklügelt. Und ich weiß, dass in den
185 Sommermonaten manchmal auch n Choreograf aus Leipzig kam. #1:26-1#

186

187 I: Ah okay. #1:26-1#

188

189 KK: Der hat dann auch immer mit uns so Tänze einstudiert. Gute Tänze. Schöne. Und (..)
190 #1:34-2#

191

192 I: Weißt du noch wer das war? #1:34-2#

193

194 KK: Och nee. Also der war schon ziemlich alt. (lacht) Der hat schon graue lange Haare
195 gehabt. Aber der war also sehr streng (lacht). Noch strenger als meine damalige
196 Tanzlehrerin. Und die war schon streng. Und (.) aber der war gut. Also der hat das auch
197 total gelebt. Also ich weiß ich weiß auch nicht mehr, das ist schon so lange her. Ich hab
198 keine Ahnung. Aber der war halt ja. Der hat das auch voll gelebt. Der hat das (..) #2:02-
199 0#

200

201 I: Worin hat sich das geäußert? Ich pieks jetzt mal n bisschen nach. Wie der das gelebt hat.
202 #2:18-4#

203

204 KK: Ja an seiner Körperhaltung und an seinem ganzen Äußeren. Ja, der kam da rein und
205 hat dann gleich und hat diese Takte (*Musiktakte*) und (.) der war da voll drin, der hat das
206 mitgesungen. Der hat das nicht: ‚Eins, zwei, drei vier‘ gesagt. Sondern: ‚Eins, zwei und
207 Jubala.‘ (*macht melodisch vor mit starker Betonung*) (Bd. lachen) Und das auch so
208 vehement. Und na ja, also der war schon. Und ich glaub wenn der das nicht mit Leib
209 und Seele gemacht hätte, da wär der nicht nach Q-Stadt gekommen, um an so ner
210 Tanzschule (*gekünstelt hohe Stimme*) zu unterrichten, ja. Also glaub ich einfach nicht.
211 Weiß jetzt nicht inwieweit er Kontakte zu meiner Tanzlehrerin hatte, dass da irgendwie
212 vielleicht noch was im Hintergrund war. Das war mir damals alles nicht bewusst. Da war
213 ich noch zu klein. Ja, aber das war schon (..) . Das hat man schon gemerkt. (..) #2:57-2#

214

215 I: Wenn du jetzt so zurück guckst oder ähm (..) fallen dir so prägende Persönlichkeiten
216 oder Momente, also Dinge, wo du sagst, ja das hat mich geprägt für n Tanz so. Oder war
217 für mich prägend. #3:12-6#

218

219 KK: Hm. (...) Na eigentlich (...) #3:15-7#

220

221 I: So Schlüsselmomente oder ./ #3:15-7#

222

223 KK: ... Eigentlich muss ich schon sagen, dass meine, die erste Tanzlehrerin die ich hatte,
224 diese Frau, die hat mich schon sehr geprägt. Also würd ich schon sagen. Also vor der
225 hatte man erstmal Respekt gehabt. Die hatte so ganz lange schwarze Haare. Immer n
226 strengen Dutt (*Haarfrisur*) hinten drin. Und war immer auf zack. Die hatte mich schon
227 geprägt. Ich kann das gar nicht so wiedergeben warum eigentlich. Die war einfach so ne
228 Persönlichkeit. Das war so ne Persönlichkeit. Die hat das (.) vielleicht auch wegen, weil
229 sie so n bisschen diese Strenge hatte und nicht alles durchgehen lassen hat. Auch
230 wirklich auf gestreckte Füße und Knie und das musste und noch mal und zehnmal üben.
231 Aber das fand ich so, das war irgendwie (.) das hat ein vielleicht auch n bisschen stärker
232 gemacht so für n Alltag irgendwie. Das hab ich jedenfalls so empfunden. (.) ja. (.) Und
233 dann die Musik! Also ich hab Musik geliebt und (.) selbst im (.) ich weiß immer noch im
234 Unterricht, im Musikunterricht, wenn s darum ging, hatten wir ne Zensur bekommen aufs
235 Musikhören. Und ich war dann immer total weg, weil s war meistens klassische Musik.
236 Und ich hab mich da schon über der Bühne schweifen sehen (lacht). Und war dann total
237 weg und hab immer ne eins gekriegt, weil ich wieder irgendwo schwebte. (lacht) #4:38-
238 9#

239

240 I: Ja. Besonders gut gehört hast. #4:38-9#

241

242 KK: Ja genau. Ja also musikalisch muss ich sagen da hab ich auch bei meinen Eltern früher
243 im Wohnzimmer./ Na gut, die ham halt auch immer gern so *Musikstadl* (TV-
244 *Musiksendungsformat*) und was weiß ich geguckt. Aber ich hab danach immer getanzt.
245 Das war mir immer wurscht. Hauptsache der Takt war da und ich konnte mich da
246 irgendwie n bisschen bewegen. (lacht) Und das war immer (.) ja vielleicht war man da
247 immer in ner anderen Welt. Dass man sich da irgendwie./ (.) das war ne andere Welt
248 irgendwie. Hm. ja. (...) #5:14-6#

249

250 I: Und sonst noch so? Also manchmal hab ich jetzt auch so gehört, dass manche so
251 irgendwelche Ballette oder oder oder ich weiß von mir selber, für mich waren Photos
252 total prägend. #5:25-0#

253

254 KK: Ja, also von Filmen her weniger muss ich sagen. Das war (..) och so *Dirty Dancing*
255 (*Tanzfilm*) nachher (lacht). War so der Film, das weiß ich noch, der hat mich auch total
256 beeindruckt. (..) Und (*gedehnt*) aber (.) sonst eigentlich, Photos./ Ich hatte da eigentlich
257 gar nicht so was im Hintergrund. Nee. Ich wollte das immer selber auf der Bühne
258 darstellen irgendwie. (..) Ich wollte das immer selber tanzen. (.) Also ich fand das zwar
259 auch schön, wenn ich das so gesehen hab. (..) Aber (*gedehnt*) so viel hat ich da gar
260 nicht so (.) von Büchern her oder./ (..) Muss ich sagen. Das war überhaupt nicht./ (.) Ich
261 wollte immer, ich wollte auch immer trainieren, ich wollte das auch immer. Ich wollte
262 immer schwitzen. Und ja (...) #6:11-5#

263

264 I: Was hat für dich das Training ausgemacht? (..) Also grad wenn du sagst du wolltest
265 auch immer trainieren. #6:19-1#

266

267 KK: Hm. (..) Also es war ja nicht jeden Tag gleich, ne. Also manchmal ist man hingefahren
268 und hat gedacht: ‚Nee, heute geht gar nix. Heute ist irgendwie boah. Nee.‘ (..) Aber
269 (gedehnt) ich muss sagen hinterher war man dann irgendwie so befreit. Man hat sich
270 bewegt, durchbewegt und alles rausgelassen. S war dann schon irgendwie so n (..) ja (..)
271 weiß ich nicht. Training gehörte einfach dazu. Das (..) das war dann, war einfach so. Ja.
272 (..) Ja. (4) #6:53-2#

273

274 I: Was macht für dich Tanz aus? Oder gibt s da so ne Definition oder wo du sagst, Tanz ist
275 das und das und das? (..) #7:01-7#

276

277 KK: Nee. Tanz ist für mich einfach Freiheit. (lacht) Also das ist für mich so n Gefühl von
278 Freiheit. Da denk ich nichts an:/ an nix. Nee, da denk ich an nix, wenn ich tanze. Da hör
279 ich nur die Musik. Da spür ich mich. Da bin ich in mir. Also da bin ich so bei mir halt, ja.
280 (..) Also nicht irgendwo wie im Alltag jetzt wenn man ‚du musst noch dieses und jenes
281 erledigen.‘ Also da ist man einfach frei und losgelöst auch wenn man sich manchmal
282 konzentrieren muss auf die Schritte oder (..) kommt ja auch drauf an was macht, ja. Aber
283 so würd ich das einfach mit Freiheit (..) bez:/ Also betiteln. Ja. (5) #7:49-3#

284

285 I: Hm. (..) Ich würd jetzt gern so n paar Fragen mal noch so zur Arbeitsweise:/ (..) Mach mir
286 auch zwischenrein vielleicht immer mal Notizen. Aber lass dich davon mal nicht irritieren.
287 Einfach weil ich dich nicht unbedingt unterbrechen will. Dass du erstmal reden kannst.
288 (..) Genau. Vielleicht kannst du mir mal von einer wichtigen, für dich wichtigen
289 Produktion, Choreografie, Tanzstück, wie auch immer man es nennt, erzählen. Und auch
290 so erzählen wie das so abgelaufen ist. Also zu welchem Thema und wie so dieser ganze
291 Entwicklungsprozess so war. (...) Also einfach an nem Beispiel. #8:24-7#

292

293 KK: Hm. (..) ja also wir hatten zum Beispiel jetzt *das Dschungelbuch (Roman)* aufgeführt,
294 was eigentlich im nachhinein sehr (..):/ Also erstmal sehr gut angekommen ist beim
295 Publikum (*gedehnt*) (..) und ähm (*gedehnt*) was für die Kinder glaub ich auch sehr
296 schön war. Was man so gemerkt hat, gehört hat. So im Nachhinein, ja. Also ich arbeite
297 ja mit ner Tanzpädagogin noch zusammen und sie hat den Hauptteil übernommen. Also
298 sie hat diese ganze choreografische Leitung übernommen. (..) Ich war eigentlich nur so
299 der Assistent und für meine Gruppen verantwortlich. Also ich hatte die kleinen
300 Tanzkinder von drei bis fünf Jahren und die Älteren nachher von (..) äh (..) elf (..) elf bis
301 achtzehn. Die Gruppe gehabt. Und ähm (..) hab das dann so n bisschen mit einfließen
302 lassen. Wobei wir uns erstmal die Geschichte vorgenommen ham. Klar, ne. Und
303 überlegt ham, wie erzählen wir das? Machen wir das mit (..) einfach nur mit Tanzschritten
304 musikalisch? Oder lassen wir da jetzt noch ne Stimme mit einfließen, ne Erzählstimme.
305 Wobei wir dann Letzteres doch genommen haben. Dass wir zwischendurch auch immer
306 so n bisschen:/ (Ausatmen andeuten) für die Kinder auch noch mal ne kurze Pause
307 hatten. Und (..) ähm (..) ja und dann hat ich überlegt mit den Kleinen, welche Rolle die
308 Kleinen erstmal übernehmen können. Also was vom körperlichen her erstmal machbar
309 ist. Da ich ja in meinem Unterricht mach ich ja auch viel so mit (..) ähm (..) ja ich lass die
310 gern auch mal so Tiere sein. (lacht) Und dann hat ich überlegt, da gibt s ja so diese
311 kleinen Wölfe da in diesem *Dschungelbuch*. Also die Wölfe überhaupt. Und (*gedehnt*)
312 das war eigentlich auch n schönes Zusammenspiel dann mit den Großen. Also von den

313 Großen, also die die Mu:/ also die erwachsenen Wölfe und die Kleinen waren dann eben
314 die kleinen Wölfe. Und ich glaub da konnten die sich auch gut rein versetzen. Ja, wenn
315 die erstmal so n Bild haben für so ne Rolle haben, wo sie sich einfach reindenken
316 können vielleicht auch, ja. Und (.) daraufhin hab ich dann nachher geguckt was wir für
317 Musik nehmen können. Denn das ist ja auch immer noch so (.) (lacht) Ja, das A und O.
318 Also mit der Musik steht und fällt ja eigentlich alles, ja. Und die Kinder müssen das
319 lieben die Musik. Und dann muss man sehen, kommt das bei den Erwachsenen eben
320 auch an. Kommt das überhaupt mit dem Ganzen in Einklang. Man kann ja nicht
321 irgendwie n ganz anderen Stil dann auf einmal nehmen. Wobei das natürlich auch
322 machbar ist. Aber es muss schon irgendwie so n Faden haben, so ne Linie haben. ja. (..)
323 Und dann dann ging das los eigentlich, dass ich Musik ausgewählt hab. Und schon
324 immer so geguckt hab, was könn se machen. Dieses Krabbeln und so diese einfachen
325 Formen nimmt man dann auch mit den Kindern, ne. Diese Kreisform (..) ganz einfache
326 Schritte und so auf den Rücken legen und dann so n bisschen mit den Tatzen so
327 umherspielen, ne. (..) Genau. (.) Ja. (..) Und das ist auch ganz schön gewesen mit den
328 Kostümen nachher, nor. (lacht) Das ist ja (.) total niedlich. Ich hab die so anschminken
329 lassen und äh das war eigentlich beeindruckend nachher, dass die sich dann da auch
330 so:/ Wie kleine Wölfe sahen die wirklich aus. Das war schon ganz ganz beeindruckend.
331 (..) Bei den Großen nachher war s dann:/ da hab ich überlegt, was könnt ich mit denen
332 machen? Und hat dann so Ideen, die Idee, ich hatte n Lied. Das nannte sich
333 *Dschungelfieber*. Und dann hab ich gedacht: ‚Dschungelfieber, Dschungelfieber. Das
334 passt doch irgendwie!‘ (lacht) Und ja (*gedehnt*) (.) Dann hab ich das Lied auch
335 genommen und dann hatten wir daraufhin eben so n Dschungelfieber vertanz. So n
336 bisschen auf der Erde so rumgewälzt wie im Fieber. Und der Tanz war eigentlich
337 nachher wie so in Euphorie. Also das war (.) äh (.) hat jetzt nicht so ne schönen
338 Tanzbilder gehabt. Sondern das war nachher Wildes, wilde Bewegungen gemacht, die
339 sich immer wiederholt haben. Dass man einfach wie im Wahn nachher, wie im
340 Fieberwahn (lacht)so getanzt hat. Genau. Ja. (.) Ja (.) da hab ich dann überlegt, wie ich
341 das umsetzen kann und (*gedehnt*) (.) ich probier das meistens zu Hause immer aus.
342 Muss ich sagen. Also ich mach die Musik rein und schaue einfach (.) lass das einfach
343 immer so hintereinander weg laufen und gucke einfach, was für Bewegungen möglich
344 sind. Wobei nachher diese eigentlichen Strukturen passieren bei mir eigentlich eher so
345 im Tanzsaal. Dass ich, ich muss das, ich muss immer (..) ich muss das immer so sehen,
346 wie die sich da so einfinden, also die Schüler. Das das ist so:/ Ich kann das (.) ich hab
347 das auch schon oft gehabt, das ich Tänze so im Kompletten zu Hause im Wohnzimmer
348 (lacht) durch choreografiert habe. Was nachher letztendlich im Tanzsaal überhaupt nicht
349 funktioniert hat. Wo ich gedacht hab: ‚Oh, um Gottes Willen. Was hast denn du da
350 gemacht?‘ (.) Das hat das hat nachher hinten und vorne nicht gepasst so von ner:/
351 Erstmal von den Takten manchmal her. Und von den Bewegungen ham sie s doch
352 anders gemacht als ich. Also man muss da schon auch viel schauen irgendwie wie wie
353 was von den Bewegungen her möglich ist. Und manches sieht man dann wirklich erst:
354 ‚Nee. Die schaffen das gar nicht in zwei Takten. Da brauch ich länger.‘ Oder umgekehrt.
355 Oder (.) den Sprung muss ich verändern, weil das (..) das wirkt im Gesamten dann doch
356 nicht so auf der Bühne, ja. Und es passiert ja auch ganz oft, dass man noch auf der
357 Bühne was umstellt. Also mir geht das auch so, dass ich dann gesagt hab: ‚Nein, wir
358 kommen aus der anderen Ecke. Das sieht so doof aus.‘ (Bd. lachen) Und das merkt
359 man manchmal erst so nachher, wenn man das so richtig vor Augen hat. Ja. Und ich bin
360 da auch so n Mensch, also ich kenn auch viele, die dann total, die alles so aufschreiben.
361 Takt für Takt und (.) erster Takt rechter Arm zur Seite, zweiter Takt de, de de. Das, das
362 mach ich nicht. Also das hab ich mal angefangen zu machen, aber dann hab ich
363 gemerkt, ich muss alles wieder üben Haufen schmeißen. Und ich hab dann zwar schon
364 so ne so ne (.) so ne Struktur drin, also ich weiß schon, da geht s lang. Und (.) aber ich
365 bin dann eher so intuitiv und dass ich sage: ‚Nee. Wenn ich das sehe. Nee.‘ Ich stell das
366 wieder um oder ich mach das so. Ja, dann hört sich manchmal die Musik für mich auch
367 wieder total anders an. (.) #5:03-2#

368

369 I: Wenn du dann im Saal bist mit Schülern? #5:03-2#

370

371 KK: Hm. Genau. Ich denke da macht vielleicht auch die Stimmung so n bisschen (.) weiß ich
372 nicht. (.) Hängt sicherlich auch davon ab, was man für ne Stimmung in der:/ Ja (.) aber
373 (.) das meiste choreografiere ich dann wirklich im Ballettsaal zu Ende. Und so die
374 einzelnen Schritte hab ich natürlich im Kopf und denke, das baust du ein, das baust du
375 ein, die Bewegung. Aber so dieses richtige Zusammenspiel, das mach ich dann komplett
376 eigentlich im Ballettsaal. ja. (...) #5:36-8#

377

378 I: Du hattest jetzt am Anfang gesagt, ihr habt dieses Stück, also das *Dschungelbuch*
379 aufgeführt und (*gedehnt*) das war für die Kinder auch ganz toll. #5:54-7#

380

381 KK: Ja. #5:54-6#

382

383 I: Woran hast du das erkannt oder kannst du dazu noch n bisschen was sagen? #5:52-3#

384

385 KK: Ähm (.) also die Kinder kamen erstmal total gerne zur Probe. (lacht) Was ja auch nicht
386 immer so der Fall ist, ne. Und ähm (..) ich glaube die kannten auch die Musik
387 größtenteils und es wurde ne Geschichte erzählt. Und ich glaube das fanden die ganz
388 toll, das die so Teil einer Geschichte waren. Dass die einfach mal so ne Geschichte
389 erzählen, selber erzählen konnten. Nicht nur angucken und (*gedehnt*) sondern einfach
390 so so Teil der Geschichte waren. Und ich glaub das fanden die, also die waren halt total
391 euphorisch. (.) Ich mein sind die ja, die freun sich immer wenn se n Auftritt haben und
392 so. Aber diesmal war s was Besonderes fand ich. So bei den Kleinen hab ich das dolle
393 gemerkt. Die warn so richtig so in ihrer Rolle drin. Ich hatte dann noch so
394 Sonnenstrahlen gemacht mit, also ich hatte die in zwei Gruppen aufgeteilt und ähm (.)
395 die einen warn die Wölfe, die Anderen die Sonnenstrahlen und das fanden die ebn ganz
396 toll, ja dass das, dass die so ne richtige richtige, so ne Rolle hatten in diesem, in dieser
397 ganzen großen Geschichte. Ja. (..) #6:56-6#

398

399 I: Erarbeitest du mit denen dann auch die Rollen? #7:01-7#

400

401 KK: Hmmm. (..) Ja also mit den Kleinen ist es #7:02-7#

402

403 I: Oder wie wie wussten sie das sie ne Rolle
404 haben? Also wie ist diese Identifikation quasi passiert? #7:12-5#

405

406 KK: Ähm (..) ja, das ist eigentlich während des Unterrichts passiert. Ja. Ich gucke ja dann
407 auch schon immer, was könnt ich denen für ne Rolle geben? Und ähm die Zuteilung hab
408 ich eigentlich ähm, die Wölfe warn ein bisschen anspruchsvoller. Also die hatten so im
409 Kreis, im Kreis mussten wir einige Sachen:/ Und die mussten sich halt an diesen großen
410 Tänzern orientieren. Und ähm die Klei:/ Also die Sonnenstrahlen die (*gedehnt*) ham sich
411 an mir orientiert. Ich war dann mit auf der Bühne. Ich war sozusagen die Sonne (Bd.

412 lachen), hatte so n riesen Fächer. Und die mussten sich an mir orientieren. Und ich
413 glaube das ist denen leichter gefallen. Also das waren zum Teil die ganz Kleinen die ich
414 genommen hab für die Sonnenstrahlen. Also die drei, ab drei Jahren bis vier und ähm
415 Schüler, die noch nicht ganz so lange in der Schule sind. Die dann eher wussten: ‚Ach
416 K. (*Tanzpäd.*) da isse!‘ Und die warn immer bei mir und die hab ich dann immer
417 mitgeschleppt und ähm da hab ich dann geguckt, ja und. Bei den Wölfen wusst ich
418 schon so n bisschen: ‚Nee, die gucken auch schon mal so selbstständig. Die könn das
419 auch schon n bisschen spielerisch darstellen.‘ Also die mussten ja auch so n bisschen,
420 na miteinander spielen (*imitiert kindliche Stimme*) und so n bisschen schauspielern, ja.
421 Und da hab ich dann einfach geschaut, wer ist jetzt dazu in der Lage, wo kommt das
422 jetzt schon rüber, in welchem Gesicht sieht man das schon so n bisschen. Einfach
423 geschaut, welche Kinder sind da jetzt:/ Und ich hab das natürlich auch mehrmals dann
424 im Ballettsaal schon geprobt und mich auch noch mal um entschieden. (lacht) Und
425 gedacht: ‚Nee. Ist doch kein Wolf. Ist lieber Sonnenstrahl.‘ Ja (.) oder andersrum gab s
426 dann auch noch mal so zwei Wechsel. Aber im Großen und Ganzen hat das dann doch
427 so hingehauen, wie ich mir das gedacht habe. Ja. #9:07-5#

428

429 I: Aber du kommst dann und sagst ihnen, also jetzt unabhängig davon dass du auch noch
430 mal wechselst, du sagst ihnen dann ‚Ihr seid jetzt das und das.‘ Oder wie gehst du da
431 vor? #9:16-9#

432

433 KK: Hm. ja. genau. Ähm (.) beim allerersten Mal hab ich s nicht gemacht. Ich habe Musik
434 rein gemacht und hab das so für alle in den Unterricht einfließen lassen und hab gesagt:
435 ‚Passt auf! Ich verwandle euch jetzt in kleine Wölfe und ihr schaut einfach mal was ihr
436 mit der Musik macht. Und ich gucke mal so n bisschen. Und hab mir das erstmal so n
437 bisschen angeschaut von außen und gesehen, was machen die so miteinander. Und
438 das Lustige war, dass die wirklich auch gleich miteinander manchmal so gespielt haben
439 oder so gerollt ham. Nicht alle, aber (.) es waren schon so welche dabei, die jaa
440 (*gedehnt*) wo ich gedacht hab: ‚Ach Mensch, mhm, kannst du gleich aufgreifen.‘ Ja, also
441 man zieht sich da ja auch viel dann:/ Also ich mach das so, dass ich da auch immer
442 gucke, was geben die mir vor? Womit kann ich dann arbeiten? Ähm. ja. (.) Und hab
443 dann auch das Gleiche mit den Sonnenstrahlen gemacht. Also auch alle Kinder wieder
444 insgesamt genommen und gesagt: ‚Passt auf. Ihr seid Sonnenstrahlen und wir probieren
445 jetzt mal so n bisschen was aus.‘ Und hab das einfach so frei im Raum stehen lassen,
446 dass das jetzt zu ner Choreografie gehört. Also dass das mal zu unserem
447 Dschungeltanz gehören wird. Sondern einfach so (.) laufen lassen. Und als ich nachher
448 so geschaut hab wer was sein könnte, hab ich s dann aber auch festgelegt. Da hab ich
449 dann die Gruppen eingeteilt und hab gesagt: ‚Passt auf. Ihr seid die Wölfe in dieser
450 Choreografie. Und ihr seid die Sonnenstrahlen.‘ Jaa, also dass die nachher wirklich
451 dann ihre Rolle langsam hatten. Das war mir dann schon auch wichtig, dass die einfach
452 wissen, wer sie sind. #0:50-2#

453

454 I: Und dann kommt im Grunde jetzt der nächste Schritt, n Tanz mit ihnen:/ #0:53-3#

455

456 KK: Genau. Und
457 dann kommt eigentlich so der nächste Schritt, äh zu gucken, was mach ich mit denen
458 jetzt wirklich. Also den Tanz erarbeiten. (.) Jaa. (*gedehnt*) Und geh dann so Schritt für
459 Schritt vor. Also Bewegung für Bewegung und guck dann einfach, wo wir dann landen.
460 Ja, das ist ja dann auch immer:/ (lacht) Wir mussten dann noch Musik n bisschen
461 kürzen, weil sonst wär s zu lang geworden, einfach n paar Lieder und (..) da musst ich
462 dann auch noch mal was umstellen (.) bisschen verändern (.) jaaa. Und im Nachhinein,

463 also ich hab dann nachher noch gesagt, eigentlich wär s ganz schön, die sind jetzt
464 immer, eigentlich ist es ja eine Gruppe, die immer zusammen trainiert. Wenn wir die jetzt
465 immer einz:/ Also in zwei Gruppen auftreten lassen, isses vielleicht doch irgendwie:/ Ich
466 wollte die einfach noch mal zusammen auf der Bühne haben. Und dann hab ich gesagt,
467 ich mach ganz zum Schluss einfach noch mal (.) äh (.) den ham wir Dschungeltanz
468 genannt. Das war wirklich nur noch so n (...) ganz lockerer Tanz. Wo ich gesagt habe:
469 ‚Da kommt ihr hinter mir her und wir winken und machen so ganz einfache
470 Bewegungen.‘ Und das fanden se denke ich auch noch mal ganz gut, dass se nicht so
471 eingeteilt wurden, jaa dass sie nicht so gespalten wurden. Trotzdem noch dieses: ‚Wir
472 gehören ja noch in eine Gruppe.‘ Ja, das fand ich dann auch noch wichtig. Ja. (..) #2:10-
473 0#

474

475 I: Wie (..) also wie kommst du auf die Themen? Wenn du jetzt so allgemein Tänze
476 erarbeitest? #2:19-9#

477

478 KK: (..) Hmm. (..) Also dieses Thema jetzt, *Dschungelbuch*, muss ich sagen das hatten wir
479 schon mal ins Auge gefasst. Weil wir einfach, wir hatten sonst immer ne Aufführung
480 gehabt mit verschiedenen Tänzen. Also so buntes Programm. Und wir wollten jetzt
481 einfach mal n Thema aufgreifen. Und ham dann einfach überlegt, was kann man so mit
482 den Kindern machen. Und sind dann eben auf die Idee gekommen, Mensch (..) wir
483 müssen irgendwas erzählen, was die Kinder auch mögen. Ja, und sitzen dann ja auch
484 viele Kinder dann im Publikum, Geschwisterkinder und so. Und dann sind wir eigentlich
485 doch Dschungelbuch gekommen. Ja (..) das war so (..) also das (..) ich weiß gar nicht
486 (...) wir hatten irgendwie Beide die Idee glaub ich. Das war so (lacht) Beide das so im
487 Hinterkopf (..) dass wir das mal machen möchten. Und ja (..) Und ansonsten (...) bei den
488 anderen Programmen, also mit den bunten Sachen, ich muss sagen, da wähl ich auch
489 viel nach Musik aus. (..) Also wenn wir jetzt kein Thema haben, dann guck ich einfach (..) musikalisch her (..) ähm (..) was wär da jetzt (..) was was könnte man da jetzt gut tanzen
490 oder vertanzen, ja. Für die Kinder zum Beispiel auch, da kann ich ja nicht irgend en weiß
491 ich nicht (lacht) so Schranzmusik zum Beispiel. Weil ja jetzt mal grob gesagt, äh (..) das
492 wär ja völliger Quatsch. Ja das muss man ja schon schauen welche Musik da zu jeder
493 Gruppe so n bisschen passt. (..) Muss man da einfach (..) von den Liedern her auswählt.
494 Das mach ich auch oft. (..) #3:58-2#
495

496

497 I: Und dann vertanzst du die Musik oder bringst dann nachträglich noch n Thema drauf?
498 Oder:/ #4:03-1#

499

500 KK: (..) Ähmm (*gedehnt*) ich (..) oh das ist unterschiedlich muss ich sagen. Das ist äh (..) ich
501 (..) meistens (*gedehnt*) vertanz ich die Musik. (...) Wobei (..) oh, doch ja. (..) Meistens
502 vertanz ich die Musik. Hm. #4:22-0#

503

504 I: Und dann habt ihr immer n (..) also wie ist das dann mit den Kostümen? Die sind dann
505 im Grunde auch immer gleich, wenn wenn du die Musik:/ Oder? 00:34:35-7

506

507 KK: Also kostümmäßig da guck wir ja immer was wir so im Repertoire haben. Aber wir
508 verändern dann auch immer mal. 00:34:41-0

509

510 I: Im Fundus quasi? 00:34:41-0

511

512 KK: Im Fundus. Ja. Genau. Da verändern wir dann auch viele Sachen, ja. Also (..) manches
513 müssen die Eltern mit besorgen. Das ist dann auch (..) so bei T-Shirts oder so. Wir ham
514 halt nich so diese diese (.) finanziellen Grund ja Hinter:/ ja Hintergrund. 00:35:01-3

515

516 I:

517

518

Ja ja. Das ist klar.

519

Wenn du (.) einmal im Jahr, also das Jahr vorm *Dschungelbuch*, (...) also da gibt s dann,
520 wenn du quasi so ne Gala machst, gibt s n Programmheft oder die Sachen werden
521 anmoderiert? Und dann ham sie en Namen? 00:35:18-6

522

523 KK: Genau. genau. Also es gibt dann wirklich n Programmheft und ähm 00:35:20-9

524

525 I:

526

527

Und das sind dann die Musiktitel

528

einfach? Die Namen? Oder welche Namen? Mal als Beispiel, was hattet ihr da alles so?
529 00:35:27-7

530

531 KK: Also ja das ist wirklich unterschiedlich. Zum Beispiel ich hab ein Lie:/ Ein Tanz mit den
532 Großen getanzt, das ist gesungen von *Michael Bublé* (*kanad. Entertainer*). Und der Tanz
533 heißt *Michael Bublé!* (Bd. lachen) Weil wir ham nix gefunden. Äh, das heißt *Michael*
534 *Bublè*. (Bd. lachen) Das ist bis heute so geblieben. Ja wir ham da wirklich überlegt, wie
535 nennen wir das jetzt. (.) Und dann gibt s aber auch wieder n Tanz (.) Wie heißt der?
536 *Schnelle Füße* zum Beispiel. Ja, das is äh (.) den ham wir *Schnelle Füße* genannt, weil
537 das einfach ein schneller Tanz ist mit den Füßen, also so n bisschen wie Step (*Steptanz*
538 *a la Lord of the Dance*), Stepelemente sind da so drin. Und (.) 00:36:11-8

539

540 I:

Wie war das bei dem Tanz? Wie haste

541

da ausgewählt? War das Thema da? Also waren die schnellen Füße da? Dass du was
542 für Füße machen willst? Oder war die Musik da? Oder (..) war s Kostüm vielleicht
543 sogar? 00:36:28-1

544

545 KK: Hm, nee, Kostüm ist bei uns immer erst im Hintergrund. Also das kommt ganz zum
546 Schluss. Zuerst bei den *Schnellen Füßen* war die Musik da und dann hab ich aber
547 gedacht: ‚Nee, das muss mer irgenw:/ (lacht) Das muss mer, das dem müssen wir n
548 Namen geben.‘ Und da hab ich so gesagt: ‚Das ist der Schnelle-Füsse-Tanz.‘ Und
549 einfach, manches kommt ja auch so (..) 00:36:49-6

550

551 I: Im Arbeitsprozess. 00:36:49-6

552

553 KK: Im (.). Ja genau. Und dann sagt
554 man immer: ‚Hey, jetzt kommt der Schnelle-Füsse-Tanz.‘ Und dann ist das so gewesen.
555 Dann ham wir den *Schnelle Füsse* genannt. Das ergibt sich dann immer manchmal in
556 der Arbeit so, dass man (.) bestimmte Namen (*gedehnt*) (..) hat oder (..) manches über/
557 übernehm ich dann auch. Zum Beispiel hab ich hier dieses *One* (*Tanz- u. Musiktitel aus*
558 *Musical A Chorus Line*) (singt kurz an). 00:37:11-0

559

560 I: Mhm mhm. Aus *A Chorus Line*. 00:37:13-6

561

562 KK: Das kann man ja eigentlich ganz anders nennen, ja. Und dass das
563 bleibt dann eben so. Das hab ich dann *One* genannt. (lacht) 00:37:25-1

564

565 I: Das hatten wir letztes Jahr in W-Ort. 00:37:20-2

566

567 KK: Ja? 00:37:20-2

568

569 I: Mhm, als Hut-Tanz auch gemacht. 00:37:22-7

570

571 KK: Ja? Den mag ich. (lacht) Ich mag ja auch Musicals sehr gern. Also mhm. (..) Ja (.) also
572 das ergibt sich dann auch wirklich immer (...) 00:37:31-5

573

574 I: Aber rein für Tänze (..) gehst du über Themen gar nicht ran? 00:37:40-4

575

576 KK: (..) Mhm (4) wir hatten (.) ja, es kommt immer drauf an, ob wir jetzt ein ganz buntes
577 Programm machen, wo wir irgendwie kein großes Thema haben, sondern einfach so frei
578 wählen. 00:37:55-8

579

580 I: Wie jetzt für W-Ort? Da war ja das Jahr, wo wir zusammen da waren, das Thema von
581 außen gestellt und dann war ja, für die Tänze musste abstrahiert werden. 00:38:02-2

582

583 KK: Genau. Genau. Genau. 00:38:05-1

584

585 I: Ich hatte einmal diesen *Feuertanz*, diesen *Sturmtanz*. Wo ich diese thematischen

586 Geschichten:/ 00:38:08-0

587

588 KK: Genau. Genau. Richtig. (.) Ja, aber so, *Kobold- und Feentanz*, und so was
589 klar macht man ja schon mit den Kleinen. Also es hängt immer viel davon ab, äh (..) wo
590 die Vorstellung einfach ist. Also wo führe ich das jetzt auf und (.) in welchem Rahmen
591 passiert das jetzt. Ja, also ist da jetzt schon ein großes Thema gegeben oder ist es jetzt
592 einfach nur so n (..) buntes Programm, ja. (..) Aber meistens ham die Namen, also ham
593 die Tänze schon (..) ham die Tänze schon irgendwie Namen (*leise*) ja.
594 *Schmetterlingstanz* hatten wir jetzt auch gehabt. Also mit den Großen. (lacht) 00:38:49-0

595

596 I: Noch mal für
597 mich: was heißt großes Alter? 00:38:50-8

598

599 K: Ähm, elf bis achtzehn. 00:38:54-1

600

601 I: (pfeift) Große Spanne! 00:38:56-1

602

603 KK: Mhm. 00:38:56-1

604

605 I: In einer Gruppe? 00:38:56-1

606

607 KK: In einer Gruppe. Leider. Also man ist halt hier eher so aufm Dorf, ja. Ich mein gut, wir
608 sind in ner Stadt, aber (.) das ist schwierig da ne Gruppe zustande zu kriegen, ja, wo so
609 viele Kinder dann eben auch sind. Und wobei wir dann halt schon gucken:/ Die Gruppe
610 ist auch wirklich die, die jetzt mit meiner Kollegin da angefangen hat. Also die (.) da
611 waren die auch:/ Wie alt waren denn die? Fünf oder sechs. Da ham die angefangen bei
612 ihr zu tanzen. Also die sind auch schon ewig dabei. Und jetzt sind leider zwei Große
613 auch schon wieder weg. Also die ham jetzt, die fang an zu studieren und 00:39:35-7

614

615 I: Ja ja. 00:39:35-7

616

617

618 KK: Ja. Und da muss man jetzt gucken, wen kann man da jetzt nachziehen? Dass das so (..)
619 00:39:40-6

620

621 I: Und
622 die Achtzehnjährigen machen beim Schmetterlingstanz da noch mit? 00:39:42-3

623

624 KK: Mhm. 00:39:42-3

625

626 I: Ja? 00:39:44-3

627

628 KK: Also das war zum Beispiel en *Schmetterlingstanz*, da hieß die Musik *Schmetterlinge*.
629 Und da ham wir gesagt: ‚Okay. Dann heißt der Tanz och *Schmetterlinge*.‘ Und das ist
630 aber jetzt nix mit Flügeln gewesen (lacht) 00:39:58-1

631

632 I: Ah okay. Okay. Das hat ich jetzt vermutet. 00:39:58-
633 7

634

635 KK: Das war
636 eher so ne moderne Sache. So ne modernere Sache. Und das warn dann
637 Schmetterlinge. Ja Schmetterlingstanz ist auch (..) 00:40:08-4

638

639 I: Aber wenn ich jetzt, also ich hab s ja jetzt nicht vor Augen (..) ähm (..) würde ich s
640 erkennen? 00:40:12-3

641

642 KK: Nee! (lacht) 00:40:14-6

643

644 I: Okay. 00:40:14-6

645

646 KK: Nee. 00:40:17-7

647

648 I: Also ich würde an den Bewegungen nicht den Titel erkennen? 00:40:21-5

649

650 KK: An den Bewegungen würde man nicht, nein. An der Musik vielleicht. Also das war so ne
651 so ne (..) na ja, ich komm jetzt nicht (*auf den Titel*), nee die hab ich in der Schule (*die*
652 *Musik/ CD*). Ähm, das ist so ne (..) ja so ne Musik, wo man sagen könnte: ‚Ja gut, da
653 könnte man sich Schmetterlinge drauf vorstellen.‘ Ja. (lacht) Aber das war jetzt nicht
654 unbedingt das, wo man an den Bewegungen her sagt: ‚Mhm, das sind jetzt
655 Schmetterlinge!‘ Also nicht an jeder Bewegung. An einigen, ja weiß ich nicht, vielleicht.
656 Aber ich glaub da müsste man schon gute Phantasie haben. Also das war dann eher so
657 modern, ja gemacht. (...) 00:40:54-9

658

659 I: Aber das ähm (..) aber ihr werdet trotzdem damit verstanden? Also grad weil du auch
660 sagtest, ja auch hier in der ländlichen Region dann schwierig. Hat ich jetzt grad für mich
661 die Vorstellung, ob ihr mit euren Titeln dann da auch Probleme bekommt in der
662 Draufsicht? 00:41:12-9

663

664 KK: Mhm (*verneinend*). Also hab ich bis jetzt auch noch nix gehört irgendwie. (..) Also jaa
665 (*gedehnt*) ich denke:/ Nee. Negatives war da eigentlich noch nicht zu hören oder so
666 Verständnisprobleme. Die ham dann nicht gefragt: ‚Hä? Wieso warn das
667 Schmetterlinge?‘ (lacht) Das war dann einfach so in dem Programm mit drin, ja. Die
668 Schmetterlinge ham wir jetzt eben auch in dem *Dschungelbuch* mit vertanz und (..) ja,
669 im Dschungel gibt s dann auch Schmetterlinge und so. Das stand dann auf dem
670 Programmheft Schmetterlinge und es wurde dann aber nicht gefragt: ‚Waren das jetzt
671 Schmetterlinge?‘. (Bd. lachen) 00:41:46-5

672

673 I: Okay okay. 00:41:46-5

674

675 KK: Also das kam das kam überhaupt nicht. Ja. Ich denke bei den Großen ist das auch
676 immer noch ne andere Sache, wenn die so n bisschen:/ (..) Da fragt keiner mehr nach,
677 ob das jetzt Schmetterlinge gewesen oder waren das jetzt Wölfe. Bei den Kleinen wär s
678 natürlich vielleicht anders gewesen, ja. Wenn man die jetzt irgendwie (..) da da ist es
679 besser, man sieht es auch, dass es Wölfe sind oder so. Ja. (..) Das ist, glaub ich auch,
680 für die Erwachsenen bisschen verständnisv.. (lacht) ham die mehr Verständnis für. (..) 00:42:16-9

681

682

683 I: Die die Tänzer selber als Erwachsene oder / 00:42:22-9

684

685 KK: Nee. Die Zuschauer eigentlich. Die Zuschauer mein ich. Das ist ja (..) genau. (*leise*) (..) 00:42:27-2

686

687

688 I: Du hattest (..) warte, ich guck noch mal kurz (..) ach so nee genau. Eine Frage hätt ich
689 noch dazu. Wer wählt bei Euch die Themen aus? Oder wenn du sagst, du gehst auch
690 relativ viel nach Musik. 00:42:40-8

691

692 KK: Zum größten Teils meine Kollegin. Die hat ja auch, also die ist ja auch so die, die hat ja
693 auch diese Tanzschule und/ (..) Wobei ich bei meinen Gruppen auch frei Auswahl hab.
694 Also (..) in der Musikrichtung Auswahl hab und (..) in Bewegungen sowieso. Da sagt se,
695 also da is:/ Aber sie gibt meistens so das große Thema vor. Wobei sie mich auch immer
696 fragt: ‚Mensch:/‘. Also wir beraten uns da auch gern immer selber und sagen: ‚Nee, das
697 Thema wär nicht so toll. Es sollte eher so in diese Richtung gehen.‘ Und sie sagt dann
698 einfach: ‚So machen wir s!‘ Aber ist auch klar. Sie ist ja auch für mich diejenige, die das:/
699 Aber sie nimmt auch von mir (..), also Anregungen an. Es ist nicht so, dass sie sagt:
700 ‚Mensch, jetzt machen wir das. Egal, ob du Lust hast oder nicht.‘ (lacht) Es ist nich so.
701 Also wir setzen uns dann auch öfter mal zusammen und gucken jetzt (..) dieses Jahr,
702 was können wir machen? Oder zu Weihnachten ham wir auch mal ne kleinere
703 Aufführung. Nicht so groß im Theater. Das ist dann eher so n kleiner. Und da gucken wir

704 auch immer, was können wir Weihnachten machen? Ja. Dass wir dann einfach schauen,
705 wird s n buntes Programm oder wird s irgendwie was Geschlossenes oder so, ne. Also
706 das ist dann auch immer:/ Da beraten wir uns dann selber oder sie berät sich mit mir
707 und fragt mich dann immer. Dann entscheiden wir einfach gemeinsam. (..) Oder ich frag
708 sie auch manchmal: ‚Mensch, von der Musikrichtung, passt das jetzt in dein Programm?
709 oder äh, ich hatte jetzt das überlegt.‘ Und manchmal ist das ja doch irgendwie (.) geht
710 dann doch nicht so. Passt das einfach nicht so. Ja. (5) 00:44:29-6

711

712 I: Warte mal. Ich muss hier gucken, dass meine Batterien nicht schlapp machen. (schaut
713 auf Aufnahmegerät) Dann können wir hier ganz nett reden (Bd. lachen) 00:44:32-4

714

715 KK: Und dann ist gar nix/ 00:44:37-
716 1

717

718 I: Genau. (.) Ähm (...) zur Musik würde mich noch mal interessieren. Also erstmal
719 eingangs, was du selber überhaupt für nen Zugang zur Musik hast. (..) Ob du
720 musikalische Hintergründe hast. Instrument, Familie. Also hattest es ja vorhins schon ein
721 bisschen anklingen lassen. 00:44:53-5

722

723 KK: Jaa (*gedehnt*). Also Musik muss ich sagen hat mich schon immer fasziniert. Als Kind, ich
724 hab schon immer gern so nach Rhythmen irgendwie mich bewegt. (.) Ähm (.)
725 Instrument. Ich hatte mal Gitarre versucht. (..) Aber ja (.) so n paar Griffe kann ich.
726 (lacht) Wobei mir das eigentlich auch Spaß gemacht hat. Aber ich bin irgendwie aus
727 irgend nem Grund nicht dran geblieben. Ich weiß gar nicht. (..) Eigentlich schade. Weil
728 zum Beispiel M. (*ihr Mann*) der spielt ja akkurat. Ja der kann ja Gitarre spielen. Ja. (..)
729 Da sieh ich immer dahin. (lacht) Da sitz ich immer daneben und denk: ‚Mensch, könnt
730 ich das auch.‘ Das ist einfach so schön, sich mit Musik auszudrücken. Einfach mal so
731 rumzuklimpern. Mhm. Also Musik spielt für mich ne ganz wichtige Rolle. (.) Ich hab (.)
732 hätt am liebsten immer Musik um mich rum. Also fast immer. Nich:/ Ja es gibt auch
733 Momente, wo einfach Stille schön ist. (..) Aber sonst, find ich, ich steig ins Auto und
734 mach mir ne Musik rein. (.) Ja. (.) das ist immer/ (.) Auch bei meiner Arbeit jetzt in der
735 Klinik, nehm ich auch ganz viel Musik mit (.) rein. (.) Also was vorher so in den Gruppen
736 gar nicht so war, ich hab ne kleine Sportgruppe zum Beispiel. da sind so Leute drin, die
737 so (.) na ja nicht so viel machen können. Einfach so n bisschen körperlich nicht so fit
738 sind. Aber da nehm ich Musik mit und dann geht das um vieles besser, ja. Also Musik
739 spielt für mich ne ganz große Rolle. Mhm. (..) Also man kann da eben auch (.) ja (.) ist ja
740 auch abhängig davon, was man für ne Laune hat, ja. Das is/ (.) Man kann ja auch ganz
741 gut seine Launen damit ausleben. (lacht) Wenn man ganz traurig ist, traurige Musik rein
742 und dann am liebsten so schluchzen, ja. (lacht) Ja, oder umgekehrt, wenn man lustig ist,
743 dann mach ich auch gern etwas Fröhliches rein oder was:/ Ja. das is(..) ja (...). 00:46:55-
744 0

745

746 I: Ähm (..) wie ist das so mit diesem Verhältnis Tanz und Musik? (..) Also wie (.) wie steht
747 das für dich so? Wo steht der Tanz? Und Musik, ist das ne Partnerschaft? Und wie (..)/
748 00:47:06-8

749

750 KK: Also für mich ja eben (..) ja. (4) Ohne Musik geht Tanz fast nicht, würd ich sagen. Also

751 das ist so schwierig. Wobei ich ähm (...) auch gerne mal den Unterricht einfach mal (..)
752 so en Improvisation ohne Musik mache. Einfach mal zu schauen, was ist einfach rein an
753 den Bewegungen da. Ja. Und nicht, dass es immer von der Musik irgendwie geleitet
754 wird, sondern auch von den Bewegungsimpulsen her, was da kommt. Ähm (.) ansonsten
755 arbeit ich viel mit Musik, muss ich sagen. Ach so, zum Beispiel das Ballettraining an der
756 Stange (.) kann ich mir ohne Musik nicht vorstellen. (lacht) Ja das is so (..) mhm, ich
757 weiß damals zu meiner Ausbildung hatten wir ne (.) ne Russin gehabt, ja. (.) Also wir
758 hatten Ballettraining bei ner Russin und bei ner Deutschen. (.) Und das war so n
759 himmelweiter Unterschied. Also die Russin kam und hat (.) ihre Musik da, die hat an
760 diesem Bolschoi- ähm -theater da mal auch mal mitgetanzt. Und die hat Musik
761 mitgebracht und die hat das so richtig: ‚Ach! Und heute bei plie (*klass. Tanzbewegung*)
762 ihr kriegt meine Lieblingsmusik.‘ (gekünstelt hohe Stimme mit Akzent) Und man hat das
763 plie wirklich, das sieht ganz anders aus. Man zieht das viel länger (*im*
764 *Bewegungsmaß u. Muskeleinsatz*) und das wirkt ganz anders. Also ja. Und von
765 daher könnt ich mir zum Beispiel so n Ballettraining ohne Musik nicht vorstellen. Also
766 das wär schwierig. 00:48:34-6

767

768 I: Und was hat bei der Deutschen gefehlt? Weil du sagst, das war so n Unterschied.
769 00:48:36-3

770

771 KK: Ach na ja gut, das lag vielleicht auch mit an der Person. Un d die war nich (.) naaa (.) die
772 war sehr launisch. Also die hat ihre Launen gern ausgelebt an uns. Also das war so:/ (.)
773 Und das war bei der Russin, die hat einfach, die kam rein, hatte gute Laune, ‚Tanzen!
774 Tanzen! Tanzen!‘ (Bd. lachen) Ja? Und ähm (.) die war auch streng, die hat nix
775 durchgehen lassen, aber es war einfach ne andere Atmosphäre. Und ähm (..) bei der
776 Deutschen war s dann eher so: ‚Hm. Heut hab ich n schlechten Tag, da mach ich auch
777 die blöde Musik rein. Die ihr alle nicht leiden könnt.‘ (*hohe gekünstelte Stimme*) So.
778 Diese komischen Takte da, wo man nicht weiß, ist das jetzt:/ Ja. 00:49:23-2

779

780 I: Wo man die Unterschiede zwischen den Bewegungen nicht erkennt. 00:49:22-7

781

782 KK: Genau. Die Übergänge total verzogen manchmal waren. Oder ja (.) kein(.) keine kla..
783 klaren Strukturen drin waren. Da hab ich dann schon manchmal gedacht: ‚Mensch!‘
784 (*leise*) (.) Ja, das ist dann. (lacht) (..) 00:49:38-5

785

786 I: Du hattest grad gesagt bei der Russin, die hat so ne Atmosphäre erzeugt. Was für ne
787 Atmosphäre und wodurch? 00:49:46-2

788

789 KK: (...) Tja (.) die war so (4) na ich weiß nicht. Die kam rein und irgendwie war so: ‚Tanzen!‘.
790 Ich kann das gar nicht so beschreiben. Das war so (..). Für die war Tanzen auch alles,
791 ja. Und ähm die war aber auch menschlich, so n toller Mensch einfach so. Obwohl die
792 auch wirklich immer nur zu den anderthalb Stunden Training zu uns kam und dann
793 wieder weg gefahren ist, aber irgendwie (...) na ja, die hat (4) weiß ich nicht. Die hatte
794 ne andere Dynamik im Raum. Die stand vorne (.), also die stand nicht nur vorne, die hat
795 dann auch (.) na so von der Haltung her das gelebt. Ja, die war dann auch mit voll dabei
796 und stand nicht nur vorne wie die Andere. Oder die saß meistens auf dem Pezziball
797 (*großer Gymnastikball*) und hat dann geklatscht. (macht das zweimal vor) Ei jei jei! Ja

798 und äh, die war so mit dabei und hat dann auch mal mit getanzt und gesagt: ‚Nein! Und
799 so. Ihr musst sprängen bis an die Decke!‘ (Bd. lachen) Ja ja und so. Die war so
800 euphorisch einfach auch. So richtig. (.) Die kam anderthalb Stunden zu uns und die
801 hatte bestimmt auch nicht jedes Mal en guten Tag. Aber die war bei uns (.) und immer (.)
802 voll da (.) immer. (...) Also man hat einfach gemerkt, die hat das geliebt. Die hat auch
803 manchmal gesagt: ‚Ich habe Kopfschmerzen. Wisst Ihr wie dolle? Aber nein, ich mache
804 Musik rein und alles wieder gut.‘ (Bd. lachen) ‚Und dann mach ich Musik aus,
805 Kopfschmerzen wieder da! (.) Aber bei Musik ist das alles viel leichter.‘ Ja bei der war
806 dann immer alles viel leichter. Ja so. Mhm. (.) Ja, das war schon auch ne
807 beeindruckende Frau. (..) 00:51:36-6

808

809 I: In welche Richtung noch beeindruckend? Gibt s da außer Musik, also dem, was sie da ,
810 noch andere Dinge? Oder die du für dich so übergreifend vielleicht mitgenommen hast?
811 00:51:46-3

812

813 KK: Ja. Ihr, also wie sie es so rüber gebracht hat, ja den Unterricht einfach, wie sie den
814 vermittelt hatte. Dass es eben auch anders geht als auf dem Pezziball zu sitzen da in
815 der Ecke (.) und das dann so wieder zu geben. Dass es eben auch (..) dass der Lehrer
816 auch Spaß haben kann am Unterricht. Ja. (lacht) Dass man einfach nicht nur da steht
817 und sagt: ‚Zwei plie, ein grande plie, ein releve und das mhm mhm.‘ Sondern dass man
818 einfach auch so n bisschen mit lebt und das (.) und das, das prägt ja den Schüler auch
819 irgendwie. Ja, das ist ja, wenn der Lehrer mir das so hinplautzt und sagt: ‚Hhm. Und vor,
820 zwei Takte das, drei Takte das.‘ (*gelangweiter Tonfall*) Ich glaub dann kommen die
821 Bewegungen auch so. (.) Und wenn man aber sagt: ‚Nein, Mensch jetzt so.‘ Das mach
822 ich bei meinen (*Tanzschülern*) auch manchmal. Ich hab bei einer Choreografie hab ich
823 Licht ausgemacht und hab gesagt: ‚Passt auf! Ich mach das Licht aus (.) und ihr hört die
824 Musik (.) und es guckt euch keiner zu und ihr seid nur bei euch.‘ Dass man einfach so,
825 auch versucht mit anderen Mitteln dann so n bisschen./ Das hat sie eben auch gemacht.
826 Viel. (...) 00:52:53-9

827

828 I: Mit andren Mitteln. Könnte da welche benennen noch? Also Musik ist klar. Und jetzt
829 dieses Beispiel vom Licht genannt. Was kennst du von ihr noch oder hast du selber
830 schon ausprobiert? 00:53:07-2

831

832 KK: (...) Ähm (..) na einfach mal die Musik weg gelassen und so geta:/ Und so (.) ohne (.)
833 ohne die Musik getanzt und mhm (5) jaa (.) ich weiß gar nicht (.) Mit anderen Mitteln?
834 Sie hat eigentlich nicht viel gebraucht irgendwie, um das so, um uns da so
835 mitzunehmen. Ja. Ist vielleicht auch so die Kunst gewesen, dass sie das so vermitteln
836 konnte. Also sie hat da nicht so viel Schnickschnack gemacht, sondern es war einfach
837 so n (..) so ihre Art war so (..) euphorisch. Sie war total präsent und hat das so (.) hat
838 uns da so mitgenommen. (4) 00:53:58-5

839

840 I: Mhm, kenn ich. Ich hatte ne brasilianische (..) 00:54:02-4

841

842 KK: Oh! 00:54:02-4

843

844 I: Klassischlehrerin. Entsprechend war das
845 auch. Also die hat das auch immer so gelebt. Wobei bei Ihr war das, also die Musik
846 sowieso. Aber bei ihr war das die ganze Erscheinung. Und die kam auch immer, wenn
847 wir uns eintrainiert haben, kam die auch immer vorher schon in den Saal, und dann fing
848 die an die letzten Details vorm Spiegel zu richten, ihren Dutt noch zu stecken, ihre Stola
849 noch mal rum zu schlagen. 00:54:25-9

850

851 KK: (lacht) Jaaaa! 00:54:25-9

852

853 I: Also die hat uns da auch so n Frausein als Tänzerin vorgelebt.
854 Das war, also sich als Tänzerin und trotzdem auch als Frau zu definieren. So, das war:/
855 00:54:38-2

856

857 KK: Ja! 00:54:38-3

858

859 I: Die hat uns auch immer gesagt: ‚Also spätestens beim Adagio müsst ihr jemand
860 anders sein.‘ 00:54:45-3

861

862 KK: Genau. das Adagio, das war, das hat sie auch immer gesagt: ‚Also da müsst ihr, ihr
863 könnt heulen, ihr könnt weinen, ihr könnt alles.‘ 00:54:49-8

864

865 I: Explodieren. Irgendwas muss
866 passieren. 00:54:53-5

867

868 KK: Genau! (lacht) Das ist schön, genau, das ist gut gesagt. (.) Na ja das stimmt. Na (.) ja
869 die war auch so. Die ist immer (.) immer rein gekommen, kam auch immer n bisschen
870 spät. Olga wussten wir immer, die kam mit der letzten U-Bahn dann. (Bd. lachen) Und
871 äh, die sie dann so erwischen konnt. Und kam dann immer rein, hat ihre Sachen da so
872 hingelegt in die Ecke und immer gesagt: ‚Oh Mädchen! Warum steht ihr noch nicht an
873 der Staange? Habt ihr noch keine Erwärmung gemacht? Ihr müsst da stehen und
874 Erwärmung machen. Wir fangen sofort an!‘ Mädchen hat se immer gesagt. Mädchen!
875 Mhm mhm. (...) Die hat auch zwischendurch immer n Anruf gekriegt und das war ihr
876 immer so peinlich. (lacht) So ihr Mann, der war auch Balletttänzer (..) und ihre beiden
877 Kinder waren dann immer alleine zu Hause. Und dann hat sie auch manchmal abends
878 unterrichtet und dann hat se nen Anruf, hat das Telefon geklingelt. Und wir: ‚Ola!‘ Und
879 sie: ‚Oh nein!‘ Das war ihr so peinlich. ‚Ist das etwa meins? Das kann nicht sein! Ich hab
880 gesagt niemand soll mich anrufen.‘ (hohe gekünstelte Stimme) Und dann ham wir
881 gesagt: ‚Olga, geh doch ans Telefon und so.‘ ‚Ich muss wenigstens mal schaun, wer das
882 ist. Oh, mein Kind! Ich (.) also (.) äh‘ Das war ihr das so peinlich da ranzugehen. Und
883 wir: ‚Jetzt geh ran!‘ Und dann hat se immer so gesprochen: ‚Halalamhmmhlalal.
884 Unterricht! Schuldigung. Tschüß!‘ ‚Und weiter!‘ Das war ihr immer so peinlich, so, alles
885 was so außerhalb des Unterrichts war. (..) Sie wollt dann unbedingt immer alles so,
886 mhm, fließen lassen. (.) 00:56:38-5

887

888 I: Na gut, weil es ist wahrscheinlich auch (.) so diese private Ebene sonst so nicht gab,
889 nee. 00:56:46-2

890

891 KK: Genau. 00:56:46-2

892

893 I: Also die hat man ja eh immer sehr rausgedacht. 00:56:50-2

894

895 KK: Genau. Genau. (*leise*) 00:56:50-2

896

897 I: Mhm, na mit denen lebt man immer ein Stück weiter, mit diesen Lehrern. 00:56:56-8

898

899 KK: Jaa. (*gedehnt*) Stimmt. Das auf jeden Fall. Also die
900 Musik hab ich jetzt noch. Die hat uns zum Abschied, das fand ich so niedlich, als wir den
901 Abschluss gemacht ham (..) ähm hat sie uns ne CD geschenkt von ihren Liedern. Also
902 so n zusammengestellt vom Unterricht her. Also des war genau unsre Prüfungsmusik
903 und dann halt noch so ein zwei drei Tänze drauf gewesen. Und die hab ich mir auch
904 gleich dreimal gebrannt, damit die auch nie kaputt geht. (*lacht*) Unbedingt. Ja. (..) Und
905 die hatte eigentlich gar ne, die hatte wirklich nur diesen klassischen Teil bei uns:/ Und
906 wir hatten ja den Hauptklassischenunterricht bei der Deutschen. Und sie kam ja immer
907 nur als Zusatz. Und hat uns aber so n Geschenk gemacht. Jedem Schüler da so ne CD
908 gebrannt. Mit lieben Grüßen Eure Olga! Das fand ich soo (*gedehnt*) niedlich. Also das
909 war so mhm. (*Geste*) Ja (.) ja(.) von den Anderen kam irgendwie gar nix. (*lacht*) Ja. (..)
910 das war schon sehr beeindruckend. (..) Und toll. (7) 00:58:09-8

911

912 I: Ich hatte jetzt noch so ne Sache, ähm, weiß nicht ob dir das im Tanzen (.) also wenn du
913 jetzt so auch Stücke erarbeitest, begegnest: Reduzieren zu müssen. Oder (.) so nach
914 diesem Motto: *Weniger ist mehr* zu arbeiten. Also ob s das für dich gibt und wie du damit
915 umgehst. 00:58:29-3

916

917 KK: Mhm. Also ich bin ein Mensch, der auch lieber weniger als mehr macht, muss ich sagen.
918 Ähm (.) da unterscheid ich mich sicherlich auch da von meiner (...) Tanzkollegin. (..) Die
919 glaub ich immer so viel Schritte rein macht, dass ich selbst manchmal sage: ‚Hui juijui.
920 Das ist too much.‘ Und ähm (.) ich bin eigentlich eher jemand, der so n bisschen so klare
921 Strukturen mag und ähm (..):/ Ich mag s einfach auch, wenn man den Bewegungen
922 ansieht woher sie kommen oder ähm einfach (.) also dass sie klar aussehen. Dass das
923 nicht so dahin genuschelt wird, wenn s dann zu viel wird. So so sondern eher dass man
924 sieht, Mensch ja das ist:/ (..) Und das erscheint dann für die Schüler manchmal gar
925 nicht so schwierig von den Bewegungen her. Aber es ist einfach schöner anzuschauen
926 und ich finde, es bringt auch einfach mehr Ruhe rein. Also (.) auch wenn s n schneller
927 Tanz ist, aber ein insgesamt ist das für mich schöner anzusehen, klare strukturierte
928 Bewegungen zu haben einfach, anstatt diese immer mehr Schritte rein zu bringen, hier
929 noch n Schnipser (Fingerschnipser), da noch n Kopfnicker und nick. Und letztendlich
930 sieht man irgendwie nicht so richtig (.) weiß ich nicht. Also ich führ die Bewegung schon
931 gerne klarer aus. Ja. Und nimm mir dafür vielleicht auch n bisschen mehr Zeit (*innerhalb*
932 *Choreografie*) und spar dann eben (.) an ner anderen Sache oder nimm das dann, nimm

933 einen Schritt raus oder guck dann einfach (..) Oder wiederhole eben auch mal so einige
934 Passagen. Ja das ist ja auch immer:/ (..) Mach ich ja auch gerne. 01:00:09-9

935

936 I: Und wenn du jetzt an umfangreichere Sachen wie das *Dschungelbuch* zum Beispiel
937 denkst. Wie ist es da? 01:00:18-8

938

939 KK: Mhm. (.) Na ja, da ham wir ja auch sehr Gruppenbezogen gearbeitet ja. Also das ist,
940 man muss dann halt gucken welche Alterstufe kann (..) welche Bewegungen ausführen.
941 Ja. Was schaffen die? Was nicht? (..) Ähm (...), ja ich guck dann wirklich immer was ist
942 da machbar vom Alter her. Weil es bringt nichts, wenn da die Kleinen ins Spagat
943 rutschen und eigentlich können se s nich. (lacht) Ja, so (.) einfach mal als Beispiel. Ähm,
944 nee. (..) Ja, da schau ich schon immer was vom Alter her auch geht und ja. (7) 01:01:08-
945 7

946

947 I: Und ähm (...) Publikum? Du hattest vorhins schon mal benannt. Also wie (.) was habt ihr
948 so oder du für n Umgang mit dem Publikum? 01:01:22-5

949

950 KK: Also (gedehnt) das größte Publikum das ist ja meistens oder das meiste Publikum sind
951 ja immer die Eltern und Verwandten, (.) Bekannten. Ähm (..) von denen man vielleicht
952 auch mal so n bisschen Feedback kriegt. Also wo man sagt: ‚Wie hat s euch gefallen?
953 Oder wie war s jetzt für euch anzusehen? Äh ist das so rüber gekommen, wie wir uns
954 das gedacht hatten?‘ Und das ist auch ganz schön, wenn man da so n bisschen
955 Feedback kriegt. Wenn man so nen öffentlichen Auftritt manchmal macht, was ja
956 eigentlich selten ist. Aber (.) jetzt auch so n so n (.) hier war jetzt Letztens so n
957 Brunnenfest (*Stadtfest*) oder so n:/ (.) es kommt ja keiner hinterher zu uns und sagt: ‚Ja,
958 schön.‘ Oder so. Das verläuft sich ja alles. Das Programm geht weiter. Wir ziehn wieder
959 ab. Es sei denn es ist mal jemand dabei den man kennt oder so. Die sagen dann schon:
960 ‚Ja, schon wirklich schön.‘ Aber ansonsten bekommt man da eigentlich nur über den
961 Applaus halt (.) so n bisschen Feedback, aber anson:/ (.) So im Grunde wie war s jetzt
962 wirklich, das:/ Da müssen wir uns schon zum größten Teil auch an die Eltern halten. (..) 01:02:26-1
963

964

965 I: *Halten* in dem Sinne, dass ihr n Feedback bekommt? 01:02:29-1

966

967 KK: Genau. 01:02:29-1

968

969 I: Also dass ihrs einfordert.
970 01:02:31-6

971

972 KK: Genau. Genau. (.) Jaa (gedehnt) ist manchmal ganz interessant zu hören, wie das so
973 größten Teils rüber kam oder so. Aber das meiste ist dann wirklich so gefunden worden,
974 wie wir s eigentlich gedacht hatten. 01:02:45-3

975

976 I: An welcher Stelle oder inwiefern ist das wichtig für dich dieses Feedback zu
977 bekommen? Also wofür brauchst du das? 01:02:54-1

978

979 KK: Mhm (.) um einfach zu:/ Ja zu gucken (.) erstmal (..) zu sehen, ja das ist das Richtige,
980 was du gemacht hast. Ja das ist angekommen. Also es ist jetzt nicht in ne andere (.)
981 schiefe Bahn geraten. Man ist ja manchmal in so nem Film drinne und denkt und guckt
982 gar nicht nach rechts und links, ist da einfach so in seiner Bahn und ja eh. Von daher ist
983 das auch immer ganz gut zu hören: ‚Das war gut. Oder das könnte man vielleicht noch
984 verändern.‘ Einfach fürs Bild oder egal. Wir gucken auch immer, dass wir das da so n
985 bisschen mit berücksichtigen. Alles ist natürlich nicht machbar. Ja. Aber für mich ist das
986 schon wichtig das dann zu hören und äh (..) einfach für die Arbeit dann danach auch ja.
987 Dass man sagt: na daran kannst du anknüpfen. Das ist, also das war so richtig vom
988 Denken her und ähm (..) vom Arbeiten her. So kannst de eben weiter machen. Daran
989 kannst du anknüpfen. Dass man nicht auf einer Stelle stehen bleibt und dann eben sagt:
990 (.) Man fängt wieder von vorne an. Oder so. Dass man guckt, wie kann s denn weiter
991 gehen? Oder so kann s weiter gehen. (6) 01:04:09-4

992

993 I: Jetzt muss ich kurz überlegen (..) ah ja genau. (..) Denkst du auch während des
994 Arbeitsprozesses, also wenn du jetzt so nen Tanz oder jetzt auch so n umfangreiches
995 Tanzstück wie das *Dschungelbuch* erarbeitest, stellst du dir da auch die Frage ans
996 Publikum? 01:04:30-2

997

998 KK: (..) Ja. (..) Mhm. (..) Also ich denk auch immer, also ich stell mich auch oft vorne an n
999 Spiegel und guck so einfach und sag: ‚Ihr tanzt das jetzt.‘ Und guck da einfach noch mal
1000 so drüber, ohne jetzt an die Schritte:/ Einfach vom Bild her, vom Zuschauerraum halt
1001 aus. Wie wirkt das jetzt? Oder wie sieht das aus? Ähm, doch das denk ich auch schon
1002 oft dran. Mhm. (...) Also einfach von der Aufstellung auch schon. Na, das man sagt:
1003 ‚Nee, jetzt sehen die euch nur von hinten.‘ (lacht) Dann ja (.) oder solche Sachen. Dass
1004 man einfach guckt: ‚Nee, ist ja so gar nicht so machbar.‘ So einige Bewegungen: ‚Mhm
1005 des. Nee.‘ (lacht) Der Blick da:/ (.) Also manche Sachen gehen dann einfach nicht, die
1006 man sich so überlegt hat oder so sieht vom Publikum her komisch aus. (..) Wirkt dann
1007 komisch oder sieht einfach nich nicht gut aus. (..) Da denk ich, glaub ich, schon immer
1008 so aus Sicht des Pu.. (.) also des Betrachters, ja. (4) 01:05:38-2

1009

1010 I: Mhm (.) könnte man das als Verantwortung bezeichnen? Oder übernimmst Du
1011 Verantwortung auch so n Stück. Also in deiner Arbeit quasi Verantwortung auch fürs
1012 Publikum? 01:05:48-9

1013

1014 KK: (.) Mhmhm. (4) Ja schon n bisschen. (leise) (.) Eigentlich schon. (..) Also erstmal
1015 Verantwortung für die Gruppe eigentlich auch, also für die Tanzgruppe, für die Mädchen.
1016 Und dann eben auch fürs Publikum. Ja, könnte man schon sagen. (7) 01:06:12-7

1017

1018 I: Und muss so n Stück dem Publikum auch immer was mitteilen? (4) Also für dich. Hast
1019 du den Anspruch, dass sie s wirklich auch immer verstehen? Oder:/? 01:06:27-5

1020

1021 KK: (4) Mhmhm. Ja. Also es sollte schon immer irgendwie was bei rüber kommen. Also es ist
1022 (.) mhm (..). Doch! Also es sollte schon irgendwie was:/ Ja. Weil sonst ist es irgendwie
1023 nur dahin getanzt. so. Dann werden Bewegungen aneinander gereiht. Also es sollte
1024 schon fürs Publikum auch n bisschen interessant sein. Ja. Also (..) das die auch mal (..)
1025 also dass die auch was zu sehen haben. (4) 01:06:58-2

1026

1027 I: Man hat ja manchmal oder ich weiß, dass das einigen Choreografen das zum Beispiel
1028 auch total egal ist. Die so sagen 'Publikum, das interessiert uns eigentlich nicht. Da
1029 denken wir auch im Arbeitsprozess nicht dran. Die sollen gucken, was sie für sich da
1030 mitnehmen, aber nöö. Die sollen:/' So, da gibt s auch manche, die das sehr ablehnen.
1031 01:07:24-5

1032

1033 KK: Ja. (...) Also es gibt schon einige Tänze, wo ich sage: ‚Man, so ne Geschichte oder so
1034 könn wir jetzt damit nicht erzählen.‘ (lacht) Aber es ist einfach, es soll für das Publikum
1035 schon unterhaltsam sein. Also (..) und sei s jetzt vom Ausdruck her der Tänzer ja, dass
1036 die da: ‚Nee, das kann sich ja keiner angucken.‘ sag ich auch manchmal. (lacht) Und
1037 ähm (.) Und wie gesagt, die müssen auch Spaß dran haben oder ihr müsst das jetzt so
1038 rüber bringen, dass die das auch verstehen. Ja (.) irgendwie so n (..) ich hatt Letztens so
1039 n bisschen so n (.) na ja die Großen können ja schon n bisschen erotischer tanzen oder
1040 so ja. Also dieses, das soll dann auch so rüber kommen und dann müssen die natürlich
1041 auch so schauen und nicht so n als ob sie gleich einschlafen oder so langweilen. Wie so
1042 n. Ich hab gesagt ‚Dann versteht das Publikum nicht, was ihr damit sagen wollt. Das ist
1043 mir schon wichtig, dass das eigentlich so mit rüber kommt. Ja. (..) 01:08:15-4

1044

1045 I: Du forderst deine Tänzer im Grunde auch darstellerisch? Also nicht nur auf rein
1046 tanztechnischer oder körperlicher Ebene. 01:08:23-5

1047

1048 KK: Genau. Genau. Also ich ich, ja. Genau. Das setzt ich auch voraus, dass die
1049 das dann so (.) mitbringen. Gibt s manche, die machen s besser. Manche, die machen s
1050 (.) weniger gut. (lacht) Aber im Grunde fordere ich das schon ja. 01:08:37-4

1051

1052 I: Du lässt das mitbringen oder arbeitest auch mit ihnen dran? 01:08:42-3

1053

1054 KK: Ich arbeite da dran. Mhm. Also ich muss auch daran arbeiten, weil das ist bei vielen ja
1055 von vornherein gar nicht so vorhanden. Oder denen ist das vielleicht gar nicht so
1056 bewusst, dass das auf der Bühne, dass man das auch, Tanz auch mit der Mimik und
1057 Gestik darstellen kann und einfach viel übers Gesicht machen kann und ähm über den
1058 Ausdruck darstellen kann. Äh für die ist das einfach nur Arme und Beine bewegen. Ja
1059 so. (lacht) Und für mich ist das schon wichtig, dass die dann auch wirklich ähm ja dass
1060 die da auch mit ihrem Gesicht mitspielen. Das ist:/ (.) 01:09:17-9

1061

1062 I: Wie übst du das dann mit denen? Oder wie erarbeitet ihr das? 01:09:26-3

1063

1064 KK: Also zum Teil, ja ich hab das bei dem einen Tanz wirklich auch so gemacht, dass ich das
1065 Licht ausgemacht hab. Weil ich glaub, denen war das anfangs so n bisschen peinlich.
1066 Ja. (lacht) (.) Dass (.) ich hab gesagt: ‚Ich ich (.) ihr braucht vor mir ja keine Angst zu
1067 haben. Ich lache nicht über euch.‘ Ich hab s auch zum Teil vorgemacht. Und auch mit
1068 denen gleichzeitig mitgemacht. Und hab gesagt: ‚Jetzt schaut mal, so und so könnte das
1069 aussehen. Aber ihr habt auch euren eigenen Stil, könnt da eure eigenen Sachen mit rein
1070 bringen.‘ Ähm, aber (.) Und da hab ich s dann wirklich so gemacht, dann da war die
1071 Gruppe, die hat ich auch erst neu und ähm ich glaub denen war das so n bisschen:/
1072 (lacht) Und da hab ich gesagt: ‚Passt auf! Ich mach jetzt das Licht aus und ihr macht das
1073 einfach wie ihr denkt und keiner guckt und ihr seid einfach nur für euch.‘ Dass ich solche
1074 Sachen mit rein nehme oder dass ich manchmal (.) mhm (.) die Gruppe teile und ähm
1075 die Anderen einfach schauen lasse und und und sage: ‚Mensch jetzt guckt mal da
1076 drüber.‘ Und dann n bisschen so Feedback geben. Ja, wie wirkt das für euch oder wie
1077 wirkt der oder diejenige. Muss man natürlich auch immer gucken, dass se da nich
1078 irgendwie, also manche sind da auch sehr sensibel, ja. Da muss man dann schauen,
1079 wie mach ich, wie bring ich das jetzt so rüber. Bei den kleinen Kindern ist das ja sowieso
1080 schwierig. Da gibt s dann wirklich welche, die total schüchtern sind und wo man sagt
1081 und sagt. (lacht) Da ist man froh, dass die auf der Bühne stehen bleiben und dann nicht
1082 weg laufen. Und so ja, weil die Angst haben. Und dann muss man halt gucken, wie man
1083 denen irgendwie unter die Arme greift, dass man die halt n bisschen stabilisiert, ja. Auch
1084 mal n bisschen Verantwortung:/ 01:10:58-8

1085

1086 I: Welche Möglichkeiten hast du da im
1087 Rahmen vom Training? (...) Also arbeitest du ähm das dann immer Tanzbezogen, quasi
1088 in Kompositionsprozess mit? Oder gibt es vorher schon ne Stufe, wo du das anlegst? So
1089 Ausdrucksgeschichten. 01:11:18-6

1090

1091 KK: Also ich mache das, bei den Kleinen klar mach ich das spielerisch im Unterricht (.) dass
1092 ich die irgendwann in Rollen schlüpfen lasse. Einfach darüber dann das zu kriegen. (.)
1093 Oder auch mal so ne Verantwortung zu übergeben (.) einfach (.) an Kinder, wo ich
1094 denke (.) die ham das sonst wahrscheinlich gar nicht irgendwie. Dass die einfach mal
1095 schauen, ich bin jetzt hier derjenige der jetzt den Tanz anführt oder ja. Dass vielleicht
1096 darüber auch so n bisschen Selbstvertrauen zu bekommen und dass dann in der Mimik
1097 und Gestik auch n bisschen was passiert. Ja. Und bei den Großen da mach ich dann
1098 schon klare Ansagen. Also da sag ich dann schon (.) ähm (..) während des Trainings
1099 eigentlich schon auch mal: ‚Passt auf euer Gesicht auf.‘ (lacht) So atmen. Und dann
1100 einfach mal schauen. ‚Schaut euch mal im Spiegel an.‘ Und ja. (.) dass (..) weil die sind
1101 glaub ich auch schon so weit, dass die das selber so n bisschen beurteilen können und
1102 gucken können. (...) Anregungen klar, die mach ich immer mal so, dass man sagt, so
1103 könnte das aussehen oder so könnte das aussehen. Und wie stellt ihr euch das vor?
1104 Dass die einfach mal damit arbeiten. Ähm ja und das läuft dann eigentlich so während
1105 des Unterrichts mit ab. (5) 01:12:48-2

1106

1107 I: Guckst du dir selber eigentlich auch Tanzstücke an? Gehst ins Theater? 01:12:51-2

1108

1109 KK: Mhm. Mhm. 01:12:52-9

1110

1111 I: Aber habt ihr hier Möglichkeiten vor Ort? 01:12:54-6

1112

1113 KK: Wir ham ein Theater hier. Dass (..) 01:12:57-2

1114

1115 I: Aber ihr habt kein festes Tanzensemble hier? 01:12:58-7

1116

1117 KK: Doch! 01:13:03-6

1118

1119 I: In Q-Stadt? 01:13:01-0

1120

1121 KK: Mhm. Also das ist in H-Stadt, also das Städtebundtheater. Die ham ein festes
1122 Tanzensemble und die tanzen halt in Q-Stadt und in H-Stadt. 01:13:12-5

1123

1124 I: Ah okay. 01:13:12-5

1125

1126 KK: Und da guck ich mir eigentlich fast jedes Stück an. Nicht immer. (...) Nur wenn ich kann.
1127 dann (..) 01:13:25-0

1128

1129 I: Das ist durchweg Klassisch, was die so machen? 01:13:20-8

1130

1131 KK: Mhm. Zum größten Teil. Also die, das ist n Pole der Ballettmeister. (..) Der macht
1132 eigentlich (...) ja (..) klassische Stücke. Mhm. (..) Vorher war einer da (.), der ist jetzt (.)
1133 is der jetzt in D-Stadt oder so? Ich weiß es gar nicht. 01:13:42-2

1134

1135 I: Mhm. Der Krumanoski. (*Ballettintendant*)? 01:13:44-7

1136

1137 KK: Nee. (...) Was hab ich denn letzgens gehört, wo der jetzt ist? Der war hier. Der hat
1138 moderne Sachen gemacht, der hat schöne Sachen gemacht. (.) 01:13:54-7

1139

1140 I: Was für Stücke hat der gemacht? Dann kann ich dir gleich helfen ob er in D-Stadt ist.
1141 (lacht) 01:13:58-2

1142

1143 KK: *Billy Idol* hat der vertanz mal und (.) hach ich weiß gar nicht 01:14:03-5

1144

1145 I: Und das *E-Ballett*? Habt ihr das hier gehabt? 01:14:07-1

1146

1147 KK: Nee. (.) Das hatten wir nicht hier. (*leise*) (..) Wie hieß denn der (4), na s ist och schon so
1148 lange her. Der ist bestimmt schon zehn Jahre weg jetzt oder so. Aber, da hat ich
1149 letztens, bei MDR Info hab ich den gehört. Da hieß es, dass der irgend en Stück inzsen:/
1150 Aber ich weiß jetzt nicht wo s war. Es war, oder war s in H-Stadt? L-Stadt? Mhm.
1151 01:14:32-7

1152

1153 I: Nee. Also Beides nicht. In H-Stadt der Ballettdirektor ist schon lange da und L-Stadt die
1154 haben ja jetzt den Mario Schröder. Der ist ja:/ Und der war vorher definitiv nich hier.
1155 01:14:43-7

1156

1157 KK: Nee. Mhm mhm. 01:14:47-0

1158

1159 I: Aber (*gedehnt*) (..) also wann fesselt dich n Tanzstück? Sei es jetzt hier, wenn s n Gutes
1160 ist, wenn du sagst, Modern, der hatte tolle moderne Stücke gemacht. 01:14:59-9

1161

1162 KK: Mhm. (..) Hm! (4) Eigentlich (...) wenn ich (...) drin sitze und (..) an nix anderes denken
1163 muss. (..) Fesselt mich das. (...) 01:15:18-0

1164

1165 I: Und was muss dazu auf der Bühne passieren, damit du an nichts an:/ also 01:15:20-0

1166

1167 KK: Ja, mhmhm. Hängt natürlich auch von der Musik ab,
1168 klar. Ob die Musik jetzt einen sehr interessiert und er hatte zum Beispiel, hier der J. mal
1169 ein Stück gemacht, da hat er so diese, so viele griechische Einflüsse, das hatte sich
1170 immer wiederholt und dann hat ich immer gedacht: ‚Puh! Das war so äh.‘ (Gestik)
1171 Anstrengend irgendwie. Und jetzt hat er aber wieder was gemacht, das (..) ich weiß nich
1172 (..) wo hab ich denn Letztens (4) Blöd, das weiß ich jetzt nich. Aber das hatte, das war
1173 war von der Musik her schön. War s Dornröschen sogar? Also das war total das
1174 klassische Stück, ja. Gut, da mag ich die Musik sowieso gerne. (lacht) Aber ähm das
1175 war irgendwie schön. Das hat er gut gemacht. Und dann ja von den Tänzern her:/ Ja
1176 die sind ja meistens toll auf der Bühne, ja. Ich meine von den Bewegungen und vom
1177 Ausdruck her. Wenn ich sehe, dass die da voll drin sind und das voll leben, dann
1178 fasziniert mich das schon. Dann ist das für mich schon so (.) toll. 01:16:35-2

1179

1180 I: Mhm. Woran siehst du das, dass die voll drinne sind? 01:16:40-1

1181

1182 KK: Mhm, meistens am Gesicht und jaa (*gedehnt*) und am Ausdruck einfach. Dass die das
1183 so, ja die ham da so n bestimmten Ausdruck. (lacht) Diesen Tänzer Ausdruck. Ich kann

1184 den gar nicht so beschreiben. Es ist einfach, die sind dann so dabei. 01:17:04-1

1185

1186 I: Okay. (5) Jetzt hab ich glaub ich noch so zwei abschließende Sachen. Also zum einen,
 1187 ob du noch mal deinen Tanzstil beschreiben kannst. Also von mir aus, ruhig das eine
 1188 was du unterrichtest, wenn s das ist, wo du auch dahinter stehst oder das, was auch so
 1189 deiner Definition oder wo deine Liebe, dein Schwerpunkt auch so ist. 01:17:32-2

1190

1191 KK: Mhm. Ähm ja, mein Tanzstil. Puh. (*leise*) Das ist glaub ich so ne Mischung (lacht) also
 1192 zwischen (.) ich würd sagen Jazz und Modern so n bisschen. Mhm (4) ja ja (.) Jazz und
 1193 Modern. (.) Das tanz ich auch sehr gerne. Also so dieses, ich mach auch (..) sehr gern
 1194 dieses (.) also Musical. (..) das tanz ich sehr gern, muss ich sagen. Und ich mag auch
 1195 diese modernen Richtungen. Modern. (..) Mag ich wirklich gern, mach ich gern muss ich
 1196 sagen. (..) 01:18:16-9

1197

1198 I: Hast du das als Kind schon, habt ihr das in der Tanzschule schon:/? 01:18:19-7

1199

1200 KK: Nee. Das war ja, also als Kind war das ja eher diese Folkloresachen und diese
 1201 Ballettrichtung so n bisschen. Mhm (..) das war dieses (..) Moderne war eigentlich noch
 1202 nicht so. Das hab ich wirklich erst in der Ausbildung kennen gelernt nachher. Denn, ich
 1203 weiß nicht ob dir Paul Heese was sagt? Dieser Modern-Dancer. Tänzer! Dancer? Blb.
 1204 (*Mund aufblusternd*) (lacht) Ähm, der kam für uns immer so für einige Workshops. Der
 1205 hat zwar immer das Selbe gemacht, aber der hat das echt, also der hat mir gut gefallen.
 1206 Der hat diese Graham:/ da 01:18:56-2

1207

1208 I: Na darin sind wir ausgebildet worden. Limon, Horten und Graham (*moderne*
 1209 *Tanztechniken*). In diesen Grundlagen. 01:18:57-1

1210

1211 KK: Und das war:/ Also das hat mich echt (lacht). Das fand ich sehr toll, nee. Muss ich
 1212 sagen, das hat mir echt gut gefallen, ja. (.) ja. (.) Und in meinem Unterricht, ja mach ich
 1213 das eben auch viel. Ja so da:/ ich mach da auch diese Choreografien da so mit dem
 1214 Stil. Sicherlich, weil man das von der Bewegung her auch lieber macht. Und ähm (.)
 1215 wobei ich sagen muss so ein klassisches Ballettraining mach ich auch unheimlich
 1216 gerne. (lacht) Also das ist (..) ja mhm (..) das mach 01:19:33-8

1217

1218 I: Das wär jetzt auch meine Frage gewesen. Weil du ja auch vorhins gesagt hast, dass du
 1219 in H-Stadt von L-Schule wieder weg bist, weil die so wenig Klassisch hatten und
 1220 01:19:41-2

1221

1222 KK: Mhm. Mhm. Mhm. Ja, ich finde das gehört einfach zu so
 1223 ner Tanzausbildung dazu, dass man erstmal diese Grundlagen hat, diesen klassischen
 1224 Tanz und (..) und alles andere darauf aufbauen kann irgendwie. 01:19:52-8

1225

- 1226 I: Mhm mhm. Wofür stellt Klassisch die Grundlage? (...) 01:19:57-6
- 1227
- 1228 KK: Mhm. Also einerseits auch für die körperlichen Voraussetzungen finde ich. (..) Dass man
 1229 auch weiß, also dass man seinen Körper auch benutzen kann, also in wie weit halt auch.
 1230 Das find ich hat mir dieses klassische Ballettraining viel gegeben muss ich sagen. Ich
 1231 mein bei den Modern Sachen find ich ganz toll, dass man das mit der Atmung:/ Kann
 1232 man im Ballett natürlich auch, ja. Aber man macht es einfach zu wenig. Also bringen
 1233 auch die Lehrer muss ich sagen, nicht so (..) nicht so sehr rüber. (..) Bei den Modernen
 1234 finde ich, einfach dass man das mit der Atmung machen kann und das das dann einfach
 1235 so ne Dynamik ergibt (..) ähm (..) ja. (...) es wirkt ganz anders dann einfach. Und dass
 1236 man einfach darüber hinaus die Bewegungen so verknüpfen kann einfach. Das find ich
 1237 toll. Also (..) dass ne Bewegung ganz anders aussieht, wenn man da mit der Atmung
 1238 mitgeht oder ja. (..) Als wenn man das jetzt ganz normal so ausführen würde wie im
 1239 klassischen Tanz oder so. Das find ich am Modern halt so toll. Und dass man viele
 1240 Möglichkeiten hat einfach sich zu bewegen. Das find ich klasse. (..) Mhm. (4) 01:21:08-5
- 1241
- 1242 I: Und ähm (5) ich hab jetzt noch mal ne Frage zu diesem Eingangsteil. (..) Warum tust,
 1243 war für dich immer klar, also hast du Tanz:/ Unter welchem Vorsatz hast du die
 1244 Ausbildung in F-Stadt gemacht? Wusstest du da schon ganz klar, ich mach ne
 1245 Pädagogikausbildung und werde unterrichten. 01:21:28-1
- 1246
- 1247 KK: Mhm! 01:21:30-6
- 1248
- 1249 I: Du selber Tänzer war nie Thema? 01:21:32-1
- 1250
- 1251 KK: Ähm, hätt ich auch gern gemacht. Aber ich wusste einfach vom Alter her, das wird nix.
 1252 (lacht) Das wird einfach nichts. Und wenn ich halt äh Tanzen so in mein Leben mit
 1253 einbeziehen will, dann muss ich das Unterrichtenderweise machen. Und ich wollte aber
 1254 unbedingt auch mit kleinen Kindern das also tanzen. Weil ich irgendwie (unv.) Spaß. Ich
 1255 weiß auch nicht aus welchem Grund, aber (..) 01:21:58-2
- 1256
- 1257 I: Das ist ja erstaunlich. Die Anderen:/ Also ich kenn viele Pädagogen die
 1258 eher wegrennen vor den Kleinen, nee. Und die lieber zu den Großen gehen. 01:22:01-2
- 1259
- 1260 KK: Ja. (lacht) Also ich arbeite auch gerne mit den Großen. Ich hab auch hier angefangen
 1261 und da hat se (*die Kollegin u. Chefin der Tanzschule*) gesagt: ‚Na ja, ich hab da ne
 1262 kleine Gruppe für dich. Ich bin eigentlich ganz froh, wenn ich die da mal los bin.‘
 1263 (gekünstelte Stimme) Wobei ich sagen muss, sie unterrichtet noch in vielen
 1264 Kindergärten. Also sie hat das auch zu genüge, ja. Und ich da mit einmal (*in der Woche*)
 1265 meinen Kleinen da, also (..) äh das find ich auch toll. Und ich bin aber auch froh, wenn
 1266 ich dann ähm (..) die Großen unterrichten kann und klare Ansagen machen kann. So.
 1267 Ja.? Und (*gedehnt*) (..) bei den Kleinen ist das ja eher so wiwi. Dass man da erstmal so
 1268 n bisschen generell Struktur reinbringt. Wie das alles abläuft. Mhm. ja. (...) Aber ich
 1269 wusste irgendwie schon, also dass es dann so übers Unterrichten hinaus also dass es
 1270 darüber dann funktioniert. 01:22:52-5

1271

1272 I: Und das war für dich auch okay? 01:22:53-9

1273

1274 KK: Mhm. ja. (..) 01:22:56-0

1275

1276 I: Na es gibt ja viele, nee? Also ich weiß in meinem Studium ham viele diese Ausbildung
1277 genutzt in der Hoffnung noch mal den den über so nen Umweg noch mal in diesen
1278 Tänzerbereich rein zu kommen. Und ich weiß auch, dass viele aus meinem Jahrgang,
1279 oder das ist fast symptomatisch für unsere Ausbildung, dass immer die Hälfte pro
1280 Jahrgang nicht beim Pädagogen bleibt. So. Und dann spätestens in der Praxis
1281 irgendwann daran scheitern. So, wenn sie selber Tänzer sein wollen. 01:23:24-5

1282

1283 KK: Ja ja. Nee (..) eigentlich (..) also das war mir schon klar. (..) Ich hatte erst immer überlegt,
1284 ob ich im Theater hier immer noch mal so ne Statistenrolle oder so übernehm. Aber das
1285 ist im Moment uff. (..) Weils einfach von der Zeit her überhaupt nicht:/ Wann? Ja jetzt mit
1286 Kind ist es auch immer schwieriger, dann zu sagen, jetzt investierst da doch noch die
1287 Wochenenden auch noch. Und weil man jetzt auch in der Woche auch schon immer
1288 noch mal weg ist, ja. 01:23:49-9

1289

1290 I: Wär das hier möglich am Theater? 01:23:52-0

1291

1292 KK. Mhm. Das wär möglich. 01:23:54-0

1293

1294 I: Quasi im Bewegungschor? 01:23:55-6

1295

1296 KK: Genau genau. Die ham also (..) der macht immer am Wochenende, samstags, n Training
1297 in H-Stadt. Und ähm (..) eine meiner (..) von meinen großen Mädels die tanzt bei ihm mit
1298 aktiv im Theater. Die hat auch wirklich super Voraussetzungen. Die hat (..) lange Beine
1299 (*sehnsüchtig*), ausgedrehte Beine und (*sehnsüchtig*). (lacht) Also die hat alles, was man
1300 haben muss als Tänzer. Die ist wirklich auch begabt. Also die sollte echt auch an ne
1301 Schule (*Tanzausbildungsstätte*) gehen. (lacht) 01:24:34-7

1302

1303 I: Da ist ja nur zu hoffen, dass das nicht später kommt. Das holt ja viele später ein.
1304 01:24:37-0

1305

1306 KK: Viele holt s später ein, ja. Genau. Und das ist
1307 auch wirklich schade. Aber gut, sie macht jetzt das hier intensiv mit. Also fast jedes
1308 Stück tanzt sie irgendwie ne Rolle mit. 01:24:46-9

1309

- 1310 I: Das sind dann kleine klassische Rollen? Oder? 01:24:48-4
- 1311
- 1312 KK: Mhm. Genau. Kleine klassische Rollen. Mhm. Macht sie auch schön. 01:24:53-6
- 1313
- 1314 I: Und machen auch Spitze (*Spitzentanz*) dort? 01:24:56-1
- 1315
- 1316 KK: Ähm, am Theater ja. Ja. Die machen Spitze. Wir machen s jetzt (..) noch nich. Also ich
 1317 hat s mal angedacht anzufangen. Aber dann war das Training immer so unregelmäßig
 1318 und dann waren manche da und manche nich. Ja, mal gucken. Aber einmal (..) vielleicht
 1319 führ ich das einmal mal mit ein so zum Training. Mal gucken. 01:25:17-6
- 1320
- 1321 I: Mhm, ist ja auch ne große Verantwortung, nee. 01:25:21-2
- 1322
- 1323 KK: Eben. 01:25:21-2
- 1324
- 1325 I: Die Füße müssen ja erst mal kräftig genug sein. 01:25:24-8
- 1326
- 1327 KK: Genau genau. Und dann mit diesem einmal Training dann in der Woche. Da hab ich
 1328 immer so n bisschen meine (.) meine Bedenken. Aber die wollen unbedingt. "Hach, ich
 1329 hab mir schon Spitzenschuh gekauft." (Kinderstimme imitierend) Ich so: 'Ahhh!' (Bd.
 1330 lachen) 'Ja und:/' (*Kinderstimme*) Und ich so: 'Na ja pass auf! Mhm. Du kannst sie
 1331 erstmal anziehen und am Boden ein bisschen mit den Schuhen, dass die so n bisschen
 1332 lernen.' Aber an der Stange (*Ballettstange*), nee. (.) Ich find das halt dann immer
 1333 schwierig dann zu sagen: 'Mensch, eigentlich mhm.' Ist schwierig, ja? 01:25:55-3
- 1334
- 1335 I: Ja das stimmt. Das ist:/ Da kommt auch dieser Druck von außen wird da an einen heran
 1336 getragen. 01:26:02-1
- 1337
- 1338 KK: Genau. Und dann muss man so den Weg finden und sagen: 'Mhm.'. Dass es dann eben
 1339 auch verständlich rüber kommt, ja. Ich mein ich kann auch verstehen, dass die sagen:
 1340 'Mensch, wir machen jetzt so lang Balletttraining. Ich will auch n Spitzenschuh
 1341 anziehen.' (lacht) Ja, das ist doch klar. Aber ja äh alles andere:/ Oh, da ist ja meine
 1342 Mama schon. (*Ihre Mutter kommt draußen am Fenster lang*) 01:26:21-1
- 1343
- 1344 I: Ist s schon so spät? 01:26:25-9
- 1345
- 1346 KK: (...) Fünfundvierzig. Nee. (unv.) 01:26:31-2

1347

1348 I: Wobei wir das früher ja zum Beispiel nie hatten. Da war das gar nicht Thema, nee. Da
1349 war völlig klar, wenn de im Laienensemble warst und soundso oft nur Training, dann fällt
1350 automatisch Spitze aus. 01:26:40-2

1351

1352 KK: Genau. Das is (..) ja. Ja, ich hab ihr auch gesagt: ‚Also Stange, das geht nicht.‘ Die
1353 wollte nun mal probieren. Ich sag: ‚Jetzt hast du schon die Schuhe. (es klingelt an der
1354 Tür) Äh. Aber alles andere ist eigentlich Blödsinn.‘ (geht dabei raus u. öffnet ihrer
1355 Mutter die Tür; Unterbrechung für kurzen Smalltalk mit Mutter) 01:27:16-0

1356

1357 I: Im Grunde bin ich mit meinen Fragen so weit durch. Vielleicht noch mal so ne
1358 Bilanzierung. Was du dir noch so wünschst, vorstellst? Oder was auch so dein
1359 professionelles Verständnis ist. 01:27:46-2

1360

1361 KK. Mhm. (6) Ja Wünsche. Eigentlich dass man so weiterarbeiten kann (..) wie bis jetzt. Ja (.)
1362 Dass es irgendwie nich (..) nich rückläufig wird, ja. Also dass die Gruppen bestehen
1363 bleiben, dass man weiter so an dem arbeiten kann, was man schon geschafft hat. Also
1364 dass es nicht irgendwie rückläufig wird. 01:28:12-2

1365

1366 I: Von den Schülerzahlen her? 01:28:13-9

1367

1368 KK: Ja von den Schülerzahlen her. Ja. Ähm (..) und ansonsten (..) bfff. 01:28:18-5

1369

1370 I: Und für dich? 01:28:20-3

1371

1372 KK. Mhm für mich? Jaa (gedehnt) (4) ja da hoff ich, dass ich immer den Spaß behalte, ja.
1373 (lacht) Dass man irgendwie nich in so nen Loch gerät, wo man sagt, man muss jetzt bis
1374 hierher und irgendwie geht dann nix mehr. Dass man irgendwie mal nich an so nen
1375 Punkt gelangt und dass man irgendwie immer weiter Ideen hat und (..) das immer so
1376 weiterführen kann. Dass es nich irgendwann mal so nen Knack gibt, wo man sagt:
1377 ‚Mhm. Es ist schwierig jetzt hier weiter zu machen.‘ Oder ich steh auf der Stelle. Es gibt
1378 ja immer mal so Punkte oder Tage, wo man sagt: ‚Ach Mensch, eigentlich.‘ (..) Aber dass
1379 man einfach 01:29:00-4

1380

1381 I: Aber gibt s da noch so Sachen, wo du sagst, da würd ich mich
1382 gern noch hin weiterentwickeln? 01:29:06-3

1383

1384 KK: Jaa (gedehnt) Vielleicht so in die moderne Schiene. Ja so das:/ (..) Dass man da im
1385 Training vielleicht auch noch mal n bisschen mehr, noch n paar Sachen mehr aufgreifen
1386 kann und umsetzen kann dann auch mit den Schülern. Ja, dass man so in die Richtung

1387 geht. Mhm. (.) Ich mein die klassische Grundausbildung das hat man und das weiß man
1388 und ja. Aber so in den Modernen:/ Ich denk da passiert auch noch ganz viel. Und
1389 improvisatorisch zum Beispiel auch, ja. Dass man da auch n bisschen noch (.) noch
1390 weiter (..) weiter kommt. (...) 01:29:42-1

1391

1392 I: Mit den Schülern? Oder auch du für dich? 01:29:44-0

1393

1394 KK: Beides eigentlich. Also das das das ich da so mal:/ Man versucht ja immer mal zu
1395 Workshops zu fahren oder so. Dass man neue Sachen aufgreift, ja. Ideen hat wieder.
1396 Dass man da einfach auch weiter kommt (unv.) in der Richtung. (8)

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1 I: Für mich wär s zum Einstieg ganz interessant, dass sie mir mal erzählen, wie sie
2 überhaupt zum Tanzen gekommen sind. [00:04:37-8](#)
3
4 N: Ähm, ich bin zum Tanzen gekommen durch, äh, dass ich eigentlich mein ganzes Leben
5 lang getanzt hab. Also ich hab, glaub ich das war damals im Kindergarten, dass äh (..) eine Freundin von mir zum Ballett gegangen ist und ich glaub ich fand den rosa Anzug
6 schön. Oder so. Den sie da an hatte im Kindergarten. Und ich hab zu meiner Mutter
7 gesagt: ‚Ich möchte das auch gerne.‘ Ich komm selber aus ner Film-Familie. Also mein
8 Vater ist Regisseur und ich bin irgendwie so auch mit Tänzern, Tänzern nur
9 weitestgehend, aber so Schauspielern und so groß geworden. Und eigentlich waren
10 meine Eltern dagegen, dass ich so:/ Die wollten sag mer mal nicht fördern, dass ich in
11 diese Richtung geh. Äh äh auch weil mein Vater, ähm, na die Erfahrung so und Tänzer
12 sein und was das bedeutet und n harter Job. Erstmal Schule machen und Abitur machen
13 und dann kann man gucken. Also wenn ich dann mal gefragt hab: ‚Kann ich auch mal ne
14 Rolle haben?‘, dann hieß es immer: ‚Erstmal die Schule machen!‘ So. So deswegen war s
15 jetzt auch nicht, dass meine Eltern mich direkt ins Ballett schicken wollten. Aber ich wollt
16 das dann gerne und hab das dann gemacht. Und hab das dann auch, ja (lacht) mein
17 Leben lang so weiter gemacht. Ja. Also so ging erstmal die die:/ Also die Passion ist
18 eigentlich schon im Kindergarten gestartet. Und dann hatt ich auch ne gute Ballettschule,
19 wo ich das dann auch ausleben konnte. Und dann war ich dann eben von den Guten, die
20 dann auch die Ballettlehrerin vertreten hat und ähm dann auch mitgeholfen habe bei den
21 Aufführungen, Choreografien. Und dann hab ich irgendwann gedacht: So, ich glaub das
22 möcht ich beruflich machen. Und war aber, ich weiß nicht ob das an meinem Elternhaus
23 lag, weil mir das eher so n bisschen ausgedet wurde Tänzer zu sein. Meine Passion
24 dann eigentlich erstmal, erstmal im Unterrichten lag. Und eben auch im Choreografieren
25 auch schon von früh an, äh dass ich mich eben für das Tanzpädagogikstudium
26 entschieden habe. Wo ich dann auch die Audition (*Aufnahmeprüfung/ Vortanzen*) in
27 Arnheim gemacht habe, dort angenommen wurde und dann während des Studiums
28 immer auch ganz viel Kontakt zu dem Tänzer-Department (*Tanzabteilung*) hatte und dort
29 mit den Tänzern zusammen neben der Schule immer auch schon Projekte gemacht habe.
30 Also klar, wir hatten auch im Tanzpädagogikstudium, da gibt s halt auch den Schwerpunkt
31 Pädagogik, trotzdem hatten wir genauso ne technische Ausbildung. Aber zusätzlich eben
32 noch die pädagogischen Fächer. Und alles das, was ich dann eben nicht so bekommen
33 habe, hab ich mir dann selber irgendwie geholt. Eben mit eigenen Projekten. Ähm
34 (*gedehnt*) (..) ja und hab dann so äh ähm auch meine Erfahrungen als Tänzerin gemacht
35 und bin nach dem Studium ähm (..) :/ Erfolgreich abgeschlossen, auch als Beste so der
36 Klasse. Ham die mich an der Hochschule direkt übernommen als Dozentin. Also ich bin
37 dann da direkt eingestiegen für die Vorausbildung. Die ham so n Zweig, wo äh äh wie ein
38 Internat. Wo die noch zu Hause schlafen, äh. Also die, ab acht Jahren tanzen die Kinder,
39 Jugendliche eigentlich, von morgens bis abends. Die ham auch noch normale Fächer.
40 Und das ist so ne Vorbereitung auf das Studium. Und das hab ich dann erstmal
41 unterrichtet. Nachher auch die normalen Klassen und ähm (..) war dann so direkt (lacht)
42 äh so voll im Arbeitsalltag drinne. (.) Ich erzähl das deswegen, weil ich äh, da es ja
43 nachher auch um Choreografie geht, ähm selber als Tänzerin, aktiv auf der Bühne, zu
44 Auditions gehen, äh Bewerbungen schreiben, äh Vortanzen und dann einen von hundert
45 irgendwie Jobs bekommen, so gar nicht durchgemacht habe. Also ich bin halt direkt, sag
46 mer mal oben drauf gesprungen. Und hab eben nicht von unten angefangen:/ Klar, ich
47 hab auch von unten angefangen, aber ich war dann eben sofort in der Hochschule selber
48 drinne. Und hab dadurch immer super Jobs bekommen. Und hab auch sofort äh zum
49 Beispiel als ich dann angefangen habe die Jugendlichen, aber dann auch Semi-Profis
50 dann schon zu unterrichten, auch dann Projekte machen dürfen, äh choreografieren
51

52 dürfen. Und äh mit super Leuten schon ausprobieren dürfen. Also so meine Lehre als
53 Choreografin hab ich echt sofort mit guten Leuten machen können und mich da dann
54 auch ausprobieren und austoben ohne en großen Druck zu haben. Also ohne Gelder
55 anzufragen oder dass jemand weiß wer ich überhaupt bin, keine Gelder zu bekommen.
56 Also ich war dann angestellt und das gehörte dann dazu. Ja und da hab ich so meine
57 ersten Erfahrungen gesammelt und einfach tierisch viel gemacht. Also mich hat auch
58 schon mal jemand anderes für die Ballett Tanzenden Interview gegeben und so: ‚Und wie
59 kommt so, was mein so, wieso liegt ihnen das choreografieren?‘ Also ich denk jetzt
60 einfach, dass ich kreativ bin, generell von Haus aus. Also ich arbeite auch gern mit Holz
61 und ich arbeite auch gerne mit anderen Materialien. Ich nähe total gerne und stricke
62 und :/ (lacht) Also ich bin eigentlich ne typische Waldorfschülerin, die nicht auf ner
63 Waldorfschule war, (Bd. lachen) was so das Praktische angeht. Aber vor allem einfach
64 weil ich so viel ausprobieren konnte, glaub ich. Also ich hab natürlich dieses
65 Raumverständnis und Gefühl für Menschen und für Bewegung, für Körper. Aber ich
66 glaube ich hab auch echt viel (*gedehnt*) Erfahrung sammeln dürfen und auch Fehler
67 machen dürfen, die aber da legitim war. Also wenns da überhaupt Fehler gibt. Aber aber
68 war nicht immer irgendwie so. Natürlich immer das (unv.). Man ist ja selbst wirklich so
69 richtig zufrieden. Ja also das ist, das war eigentlich so der ähm so der Einstieg. ja. (...)
70 [00:12:29-3](#)

71

72 I: Und gab s da entscheidende Stationen oder Schlüsselmomente oder Persönlichkeiten,
73 wo Sie jetzt sagen würden, die ham mich irgendwie geprägt auf diesem Weg Tänzer und
74 Choreograf? [00:12:53-9](#)

75

76 N: Äh (..) Ich glaube ich kann da so zwei ganz ganz Entscheidende nennen. Einmal bin ich
77 auch als Kind schon früh zu Pina-Bausch-Vorstellungen gegangen. (...) Und wenn ich das
78 jetzt erzähle, hab ich auch immer noch Gänsehaut. Also mir hat das als Kind, ich mein
79 jetzt auch so als Acht- Neunjährige nee, nachher später auch natürlich älter, dann kann
80 man das alles noch mal anders wahrnehmen. Aber schon da war ich total fasziniert. Äh
81 äh (..) und ähm (...) das zweite Erlebnis war, dass ich mit meiner Mutter vorm Fernseher
82 saß und zwar *Fry Faust* (? , *verstanden*). Sagt ihnen der was? [00:13:53-8](#)

83

84 I: Nee. [00:13:53-8](#)

85

86 N: Ein ein wunderschöner, also von seinem Tanzen her, Tänzer ähm. Auf ARTE lief das
87 glaub ich. Das war n Solo, was der getanzt hat. Und ähm, da hab ich auch gedacht, also
88 wenn man so was erst mal tanzen kann und dann den Körper so beherrschen kann, aber
89 das dann auch noch so äh so so darstellen, also so machen, wie ich das zum Beispiel
90 aus meiner Ballettschule nicht kannte, nee? Das ist ja doch dann alles irgendwie anders
91 und man hat seine eingeschränkten Möglichkeiten und auch die Ballettlehrerin hat dann
92 irgendwie so ihre Grenzen. Und da äh hat ich irgendwie auch so n Schlüsselerlebnis,
93 dass ich dachte: ‚Boah, dass es so was gibt. Dass man so was machen kann.‘ So, ja das
94 sind wirklich zwei, ich hab viele Sachen gesehen und auch später noch Sachen, die ich
95 echt super finde. Aber das sind so zwei Dinge, die mich total fasziniert haben. Ja. (...)
96 [00:15:18-7](#)

97

98 I: Vielleicht da noch mal genauer, also was da genau hat sie fasziniert? [00:15:18-7](#)

100 N: Mhm (.) also zum Beispiel bei Pina Bausch äh (...) ist es so, und das ging mir als Kind
 101 schon so, (..) dass es so schön (..) (*gedehnt*) war. Also so einfach so so so eine
 102 unglaubliche Schönheit, wie hieß das Stück? *Moosfelden* hieß das glaub ich. Äh äh so
 103 die Verbindung mit der Natur und das alles irgendwie auf die Bühne zu holen. Die
 104 Atmosphäre, die man dann spürt, riecht, ähm ähm sieht (..) und diese unglaubliche
 105 Vielfalt. Das hab ich dann später natürlich irgendwie, späteres Stück oder wo ich dann
 106 älter war, ähm dass man (..) dass die Stücke so total, so unterschiedlich waren und wie
 107 so anders geschmeckt haben. Also man vorher schon so gespannt war, was, wie ich bin
 108 in einem Restaurant: Was bekomm ich jetzt zu essen? Ich hab zwar, ich weiß zwar in was
 109 für einem Restaurant ich bin, aber es gibt irgendwie ein Überraschungsmenü. (I lacht)
 110 Und vielleicht hat man vorher was drüber gelesen und weiß äh äh es ist ne Empfehlung
 111 heute oder man weiß der Koch ist sowieso gut. Aber auch der kann sich mal, kann auch
 112 mal versalzen. So ja. (Bd. lachen) Und das ähm (.) find ich auch heute noch total
 113 faszinierend. Und auch, wenn ich jetzt mal beim Restaurant bleibe, auch irgendwie in ne
 114 alte Kaschemme gehen (..) und dann da überrascht werden. Also eben so diese diese äh
 115 (..) diese Pakete, die man aufmacht und eigentlich nicht genau weiß, was drin ist. Zwar
 116 ne Erwartung hat, aber die manchmal überhaupt nicht bestätigt wird. Und mir geht es
 117 auch heute noch ganz oft so, dass äh äh (..) groß angekündigte Stücke ähm ähm (...) ja
 118 mich dann gar nicht ähm gar nicht fesseln. Und ich mich dann frage: Was fesselt die
 119 Leute? Fesselt die Leute der Name (.) des Choreografen? Fesselt die Leute ähm (..) ähm
 120 der Reiz, wie des Verbotenen, in der Presse nieder gemachten? Nee nee. Was ist es?
 121 Wie in der Politik, wie überall auch. Ähm (...) Nee? Wer wer ist berühmt? Der, der am
 122 meisten auffällt irgendwo, nee. Also so arbeite ich zum Beispiel überhaupt gar nicht. Nee.
 123 Ich möchte nicht schocken und (...) und damit bekannt werden. Ich hab auch keinen (.)
 124 sehr großen Drang groß bekannt zu werden. Sondern mich auszuleben in dem , was ich
 125 tue. Und ich ähm, zum Beispiel bei Pina Bausch hatte ich auch nicht das Gefühl. Also ich
 126 hatte auch die äh (...) äh na ja das große Glück, sie auch persönlich mal kennen zu
 127 lernen. Und ähm (..) ja, ja das spürt man bei ner Person. Also auch wenn ich mit anderen
 128 Choreografen oder mit anderen Menschen:/ Ich spüre (*gedehnt*) wieso, wofür die ihre
 129 Arbeit tun. Also und ähm zum Beispiel bei Pina Bausch, als ich die dann kennenlernen
 130 durfte, hab ich genau das gemerkt, dass die es eben nicht (.) nicht tut, sondern im
 131 Gegenteil eigentlich eher ne. Also nicht um Bekannt zu werden. das es ihr eigentlich eher
 132 unangenehm ist, dass über sie gesprochen wird oder so. Ähm ähm (..) und das mag ich.
 133 So ne (...) ja so ne Bescheidenheit. Also ja ich möchte auch gerne gemocht werden oder
 134 (lacht) tu das auch beim Unterrichten möcht ich gemocht werden. Und muss mich
 135 manchmal daran erinnern: So, du stehst hier nicht, um Gemocht zu werden, sondern
 136 damit du was bebringst. Nee. Aber ähm (..) Ja mich fasziniert vor allem so ne Ehrlichkeit,
 137 glaub ich. Auf der Bühne. (..) Ja. (...) [00:20:08-5](#)

138

139 I: Worin würde die sich ausdrücken, die Ehrlichkeit? [00:20:15-6](#)

140

141 N: Hach das ist schwierig zu sagen. Aber ich glaube ähm (9) ich glaub das ist ein schmaler
 142 Grad. (..) Ähm aber wenn etwas (4) also wenn etwas aufgesetzt ist, dann spürt man das.
 143 (..) Ähm und wenn etwas heraus gepresst ist, um (4) um eben damit aufzufallen oder um
 144 etwas (4) zu erzählen und nicht Mittel zum Zweck. Also man kann jetzt choreografisch
 145 gesehen natürlich gerne was aufblasen, weil das Stück das braucht. Aber nicht allein als
 146 Mittel zum Zweck, um damit aufzufallen oder um damit zu schocken. Also so, für mich
 147 muss es einen Sinn haben und der Sinn muss weiter gehen als alleine damit darüber
 148 geredet wird. Also ne Bewegung braucht ne Rechtfertigung. Und wenn sich jemand auf

149 der Bühne ein Gewehr in den Hintern schiebt, dann möchte ich gern wissen wieso. Und
150 dann kann man das auch gerne machen, wenn es Sinn hat. Ja so da da äh da da (..)
151 mag ich dann auch ein Stückweit wie konservativ das ist, aber glaub ich eher nicht
152 konservativ, sondern ähm ähm (...) das ist einfach nicht mein Geschmack. Also da soll
153 jeder:/ Also ich hab nichts gegen nackte Menschen auf der Bühne, wenn äh (..) wenn es
154 eben einen Grund hat, dass sie nackt sind zum Beispiel. (..) Oder äh sonstige Sachen,
155 die äh äh eben äh wo man dann drüber redet. Nee? (..) Wo auch Leute (..) äh ja die
156 intellektuelleren Kunstbesucher, das ist in Ausstellungen genauso, äh (...) das ist in der
157 Musik genauso (...), da na dann groß drüber reden. (..) Also ich hab groß, also viel Bezug
158 zu Italien. Vor allem Sardinien, weil mein Freund Sarde ist. (..) Und wenn ich da zum
159 Beispiel ins Theater gehe und was anschau, die Leute sind so fasziniert von, wenn mal
160 etwas anders ist. Also da ist das extrem. Da kann man so dieses dieses Schocken und
161 dieses äh äh Anderssein ganz anders betrachten. Also ich seh da wie so die Anfänge.
162 Also man kann, weil die auf jedes Stück verrückt sind, dass da noch mal anders
163 beobachten. Und die äh (..) kann man total faszinieren mit wenn jemand zum Beispiel mal
164 etwas anders macht als äh äh (..) schöne hohe Beine (*als tänzer. Bewegung*) und zehn
165 Pirouetten (*tänzer. Drehbewegung auf einem Bein*) dreht. Ähm (.) und ähm (...) aber vor
166 allem eben in dem etwas groß und aufgeblasen ist. (4) Und teuer ist. Und dann großes
167 Bühnenbild. Ja das ist (4) äh, ich mein teuer und großes Bühnenbild war bei Pina Bausch
168 letztendlich dann auch öfters. (Bd. lachen) Aber es hatte eben ne Rechtfertigung nee.
169 Und nicht nur: ich bau jetzt etwas, ja ich weiß gar nicht was das war. Da hab ich auch ne
170 Vorstellung auf Sardinien gesehen, mit einer riesen (*gedehnt*) Installation (*gedehnt*), und
171 ganz teure Kräne und ich weiß nicht was (lacht). Für ein modernes Tanztheater. Also jetzt
172 noch nicht mal Oper oder so. Nee. Aber die ham das gar nicht bespielt! (Bd. lachen) Also
173 klar, die sind da einmal hoch- und runtergefahren. Aber sich so richtig austoben, wenn ich
174 dann da sitze als Choreograf, da denk ich: ‚Maaan, was für ne Spielfläche! Was macht ihr
175 damit?‘ Ja. Ja. [00:25:12-0](#)

176

177 I: (lacht) Ja, das hab ich verstanden. Und vielleicht noch mal zu dem zweiten
178 Schlüsselerlebnis und fasziniert. Der Tänzer, was sie auf ARTE gesehen ham. Was war
179 da so das Prägende oder Faszinierende daran? [00:25:26-9](#)

180

181 N: Ja, die die äh die gleichzeitig die äh absolute Kontrolle über seine Körper in äh (4) ganz
182 weg von von der (4) ähm aufrechten Achse. Also von dem Klassischen, was ich bis
183 damals kannte. Eben (5) unglaubliche Kontrolle auf dem Boden und Hals über Kopf, up
184 site down so jemand ist das. Der Akrobatik nicht als Akrobatik aus:/ Schafft, dass es nicht
185 so aussieht. Also nee? Den Tanz eben mit (..) mit so vielen Elementen verbinden, dass es
186 etwas ganz Eigenes wird. Eine ganz eigene Dynamik hat. Und eben auch nicht (*gedehnt*)
187 um zu zeigen: So guckt mal, ich kann mich auf den Händen drehn. (..) Und schau mal,
188 wie gut ich das kann. Und das und jetzt kommt das und jetzt kommt mein nächster Trick.
189 Sondern dass das ne Einheit ist. Das ist auch für mich diese Ehrlichkeit. Dass man das
190 schafft, dazu bedarf es eben auch an einer absoluten körperlichen äh äh (..) Kontrolle.
191 Das steht in Führungsstrichen, nee diese Kontrolle. Die ist ja ganz relativ. Das
192 Loslassen ist genau so ne Kontrolle. Dass man es schafft im richtigen Moment
193 loszulassen und dann wieder fest zu halten. Ähm und das ähm das hat der absolut ähm
194 (..) drauf. Und eben diese Bodensachen die warn für mich ganz neu. Damals. (*leise*)
195 Vielleicht war das, also äh jetzt ne, also dadurch dass ich die Pina Bausch auch viel
196 gesehen hab in dem Sinne jetzt nicht. Aber es hat noch mal ne andere Bedeutung
197 vielleicht gehabt, weil s im Fernseher war. Weil der ganz alleine da getanzt hat über fünf
198 Minuten. Ähm ja das war, das ist mir in Erinnerung geblieben. (7) [00:28:05-1](#)

199

200 I: Ich hätt jetzt noch so eine Frage, bevor s dann um das geht, womit ich sie angesprochen
201 habe. Vielleicht dass sie mir noch mal erzählen oder sagen können, was Tanz überhaupt
202 für sie bedeutet. Oder welche Funktion Tanz für sie hat. [00:28:26-3](#)

203

204 N: (...) Ähm (7) ja, das ist ne schwierige Frage. Also da es mich mein ganzes Leben lang
205 begleitet, ist es für mich eigentlich ein Stück weit erst mal ne Selbstverständlichkeit. Also
206 ich kann mir das Leben ohne Tanz nicht vorstellen. Andererseits ähm (...) ist es auch (...)
207 ein (*gedehnt*) (...) wie ein leichter Druck, um das aufrecht zu erhalten. Also Tanz ist zwar
208 oder bleibt vielleicht in einem und dass das zu einem gehört. Und auch sei es nur in
209 kleiner Form. Aber es ist immer (4) ne Herausforderung (...) in Bewegung zu bleiben. Auch
210 ähm (...) auch wenn man mal müde ist, auch wenn man verletzt ist, ähm (...) oder eben
211 ganz viel zu tun hat. Ähm (...) eben in Bewegung zu bleiben und äh äh (...) den Tanz, also
212 den Tanz noch zu spüren. Also es gibt Momente, da bin ich so kopftechnisch unterwegs
213 und muss, und hab so viel zu koordinieren, dass ich dann manchmal denke, also genau
214 diese Frage: Was ist denn jetzt grad Tanz noch für mich? Nee? Ist grad echt ne Arbeit.
215 Und jetzt muss ich mich wieder besinnen und äh äh, damit ich auch wieder richtig
216 arbeiten kann, weil ansonsten ist jede Idee herausgepresst und irgendwie echt
217 anstrengend. Ähm so immer wieder die Balance zu finden äh äh (4) eben den Tanz
218 wieder richtig zu spüren im eigenen Körper und auch selber zu trainieren und selber zu
219 tanzen und das dann wieder, wieder herauslassen durch neue Inspiration. Also ich ich:/
220 (...) Diese Inspiration, ich verbinde (...) äh Tanz (...) mit allem, was ich erlebe. Ich hab eben
221 erzählt, dass ich also auf vielen Ebenen kreativ bin. Ich muss mich immer raus, aus
222 ausleben. Und Tanz ist für mich eine Form. ist ein Instrument. Das Größte glaub ich. Oder
223 das, was ich am Besten spiele. Und äh äh der Tanz hilft mir dabei ähm mich selber
224 zu erleben und das, was ich so wahrnehme so zu verarbeiten. Also umzukehren in Tanz.
225 Und durch den Tanz Geschichten zu erzählen, die aus meinem Leben stammen, aber
226 auch aus dem Leben der Tänzer. Und ja ja aus dem Leben der Welt. Also ich glaube,
227 dass ich das, ja dass das wie so ne Notwendigkeit ist für mich. Und schon auch immer
228 eben so n leichter (4), immer n kleiner Zweifel, auch ein bisschen Angst vor Neuem. Was
229 kommt? Wie geht s weiter? Jetzt hab ich nen Sohn. Das zu vereinen. Wieviel bleibt jetzt
230 noch? Das ist jetzt eigentlich auch noch ein wichtiger Punkt. Seit dem mein Sohn da ist
231 ähm:/ (4) Ich war vorher für mich(...), eigenständig mit meinem Leben und mit dem Tanz
232 und mit meinen Entscheidungen. Und jetzt ist da auf einmal:/ Es waren immer
233 Beziehungen da natürlich, die auch gefordert haben. Aber jetzt ist etwas, das ist etwas
234 ganz anderes. Ist da und fordert (...) und fordert vor allem eben auch Verantwortung und
235 Zeit. Äh (...) ja und das muss ich teilen mit dem, was mich ausmacht und mit meiner
236 Leidenschaft. Und deswegen ist da jetzt halt auch immer wieder so n Stück ne neue
237 Suche. Die Suche gab s vorher auch schon, aber jetzt ist es allein logistisch allein viel
238 schwieriger. Und natürlich auch ganz positiv. Also tut auch gut mal aus so ner Spirale zum
239 Beispiel mal raus zu kommen. Ich war jetzt zwei Jahre echt hab ich sehr (*gedehnt*) wenig
240 gemacht. Und deswegen hat man auch die Chance sich noch mal neu zu finden und zu
241 gucken. So genau. Was ist das für mich? Was ist es? Also was ist es jetzt noch? Oder
242 was kann es wieder werden? Ich kann jetzt noch mal neu entscheiden. Möcht ich das
243 jetzt so? Möcht ich das so? Wieviel möchte ich? (4) [00:34:11-6](#)

244

245 I: Ja. Vielleicht für das, was Tanz für Sie ist, was Sie jetzt so erzählt haben. Gibt es dafür,
246 vielleicht so abschließend, noch so n Bild. Vielleicht so assoziativ: ich hätte jetzt zum
247 Beispiel viele Karten dabei. Postkarten mit verschiedenen Motiven drauf. Welche würden
248 Sie sich da aussuchen? [00:34:49-5](#)

249

250 N: (8) Ich glaube (6) ich glaube es ist wie so (4), es ist eher ne Collage. Also ich würde jetzt
251 nicht ein Motiv, könnt ich nicht so sagen. Weil es gibt etwas, was ich eher so fühle und
252 etwas, was ich sehe. Also so mit allen Sinnen. Was ich rieche ist eigentlich eher Natur.
253 Ja? Draußen sein. Vielleicht eher so n Wetter wie heute, also etwas niesselig, feucht,
254 frische Luft. (.) Angenehm. Also ich geh auch gern im Regen spazieren. Und vom Bild her
255 zum Beispiel so ne riesen Kiste bunter Stoff:/ äh mit Stoffresten äh äh (.) schönen
256 Stoffresten. Also jetzt gar nicht unbedingt gewertet, was jetzt dieser Rest bedeutet.
257 Sondern da ist alles drin und die Möglichkeit da was draus zu schneiden. So n so n Bild
258 hab ich. So, das lieb ich! Nicht wie n Maler ein leeres Papier. Sondern Material haben.
259 Also ich bin gerne inspiriert. Das ist Tanz für mich. Dass ich schaue und was draus
260 mache. Und nicht von mir selber ausgehe: ‚Ich tanz‘, sondern so diese Inspiration.
261 [00:36:41-8](#)

262

263 I: Hm. Schön. (..) Ich hätt jetzt die Bitte, dass Sie mir mal an einer für Sie wichtigen
264 Produktion oder Tanzstück, was Sie erarbeitet haben, erzählen wie das abgelaufen ist.
265 Also wie so dieser ganze Entwicklungs- oder Erarbeitungsprozess abläuft. [00:36:59-1](#)

266

267 N: Hm. Also wenn ich jetzt von dieser Stoffkiste und ich krieg was und ich mach was, wenn
268 ich jetzt mal dabei bleibe, weil das ganz gut passt, dass ich einen Auftrag bekommen
269 habe (...). Das war jetzt auch zufällig am Tanzhaus (*eine Arbeitsstätte*) von dem Direktor.
270 Der ist mir zufällig über den Weg gelaufen und meinte: ‚N., hast Du Zeit?‘ Und ich äh:/ ‚Ja,
271 ich brauch ein Duett! (..) Eigentlich brauch ich ein Solo. Aber ich hab nen Musiker und der
272 hat das und das Stück, hier ist die CD. Such dir en Tänzer und mach was! Das muss bis
273 in zwei Monaten fertig sein. Dann fliegen wir auf die Philippinen. Dann soll das auf nen
274 Wettbewerb.‘ So! Und ich so: ‚Huch.‘ Herzklopfen. Wie? Was? Wettbewerb? Und direkt
275 hier. Und die CD. Und dann hab ich da rein gehört und äh ein Violist, der ein Stück
276 komponiert hat, was total schwierig ist. Also so kein, erst mal für mich gar keine Struktur.
277 Beim ersten Hören also für mich echt super schwierig und auch schräg. Einmal angehört.
278 Zweimal angehört. Und dann mir n paar Notizen zu gemacht und äh gedacht: ‚Okay. Ich
279 mach das! Ich schmeiß mich da jetzt rein und mach das. Und such mir jemanden.‘ Und
280 hab mir dann eine Tänzerin gesucht. Und zwar wollte der B. (*Direktor Tanzhaus*), äh der
281 Direktor Herr M., ein junges Talent haben, hat er gesagt. (Bd. lachen) Und ich so : ‚Ein
282 junges Talent!‘ Okay! Wo such ich jetzt ein junges Talent? Und bin dann, weil ich da
283 natürlich noch die Connections zu habe, nach Arnheim gefahren. Hab da mit der
284 Direktorin gesprochen, hab gesagt: ‚Ich brauch ein Talent. Die aber selber jetzt noch nicht
285 irgendwie in ner Company (*Tanzensemble*) tanzt. Aber so gut ist, dass ich die da jetzt aus
286 dem Unterricht raus nehmen kann und das machen kann.‘ Ja (*gedehnt*) und dann hab
287 ich mir da zwei drei angeguckt und hab jemanden gefunden. Und hab mit der dann erst
288 mal jedes Wochenende und dann nachher auch Intensivwochen gearbeitet. Erstmal mit
289 der CD, der Musik. Und nachher mit dem Musiker selber auch. So. Äh jetzt spring ich
290 noch mal zurück, dass ich eben dieses Stück hatte und mich eben dann auch mit dem
291 Musiker zusammengesetzt habe und über die Musik gesprochen. Was ihn veranlasst
292 hatte diese Musik zu komponieren und was er eben dabei für Gefühle, Farben, nee? So
293 in seiner Möglichkeit war zu beschreiben. Wie es dazu gekommen ist (.) und wie er selber
294 auch arbeitet. Was ist bei ihm zu erst? Die Idee oder kommt ihm ne Melodie in den Kopf
295 und so. Und das war eigentlich bei ihm damals dann so gewesen, dass er ne Melodie
296 hatte, die er im Kopf hatte und gespielt hat und ihm dann so eine Geschichte in den Kopf
297 kam. Es ist aber eher eine Geschichte gewesen, die in Formen im Kopf abgelaufen ist.
298 Also jetzt nicht, es geht jemand über die Wiese oder es rennt jemand gegen die Wand

299 oder so. Sondern (..) äh wie ein Formenspiel, in verschiedenen Farben. So denkt er. So
300 arbeitete er. So und dann hab ich dieses Form- und Farbenspiel äh (...) in Bewegung
301 umgesetzt und eine Geschichte dazu (...) gemacht. Oder mir gedacht. Verschiedene
302 Sachen ausprobiert. Erst mal ham wir ja wie gesagt mit CD gearbeitet und die
303 Geschichte. So der grobe Rahmen:/ Geschichte sag ich jetzt (..) äh (..) äh (..) also es gab
304 einen Viertakt (*musikal. Takte*) grobe Anhaltspunkte, Geschichte, Bilder als Inspiration für
305 die Tänzerin und einen Verlauf. Der aber jetzt noch nicht irgendwie ausgefeilt war. Bis es
306 dann zu den Proben mit dem Musiker ging. Und dann spielte er und sie tanzte so das
307 erste mal und ich dachte: Nee! Äh, was ham wir denn hier gemacht? Das geht ja gar
308 nicht! Der steht da auf der Bühne und sie tanzt irgendwie dazu? Das passt nicht! Also, (...) die
309 stehen ja zusammen da! Nee? Also wir müssen das auf jedem Fall zusammen
310 machen. Wir müssen die zusammen bringen. Ich muss den Musiker integrieren. Der kann
311 nicht nur das Band sein (*Musikband von Anlage*), was spielt. Sondern der ist, wenn die zu
312 zweit dort stehen und, also was ich zu dem Zeitpunkt dann auch erfahren habe, es ist
313 eine Bühne nicht mit Podium, also nicht erhoben, sondern auf dem Boden und die
314 Zuschauer sitzen drum herum. Also man hat halt auch nicht die Möglichkeit ihn äh äh (...) sie
315 als Hauptperson da zu lassen und ihn das begl.. als Begleitung. Das war nicht
316 möglich. Und ähm ja ähm dann hab ich, weil s auch so auf der Hand lag, weil ich das
317 komischerweise auch wirklich dann erst gemerkt habe, so, der hat genauso einen
318 Stellenwert wie sie als Person eben auf der Bühne. Natürlich hab ich ihn dann nicht
319 tanzen lassen, aber in das Stück eben mit eingewebt mit seiner Person dort stehend und
320 auch bewegend. (4) Da hat sich n ganz neues Stück ergeben. War n ganz anderes
321 Arbeiten. Die ham miteinander kommuniziert. Er hat, was halt vorher für mich auch, ich
322 wollt ihm nicht in sein Werk rein pfuschen und ihm sagen: ‚Das hier gefällt mir nicht. Und
323 dazu fällt mir nichts ein. Kannst du das weg lassen?‘ Sondern das war dann ganz
324 automatisch so, dass er auch gemerkt hat, er muss hier viel langsamer spielen und da,
325 das passt nicht. Das war dann ein Zusammenspiel eben aus uns dreien. Ich bin die, die
326 das dann letztendlich koordiniert habe und äh die zwei durch die Interaktion ganz viel
327 anbieten konnten. Und ähm das ist sowieso, das hat ich vorher auch, also das ist sowieso
328 eine Arbeitsweise von mir, dass ich Inspiration gebe und äh (.) auch Bewegungsmaterial.
329 Aber damit erst mal spielen lasse und die Tänzer sich selber erst mal darin finden
330 müssen. Das bedeutet nicht, dass man nicht auch, manchmal auch zehnmal probieren
331 muss. Also nicht dass ich jetzt deshalb sage: ‚Also hier, diese Bewegung probier die mal.‘
332 Und sofort irgendwie anders machen. Also dass man manchmal auch erst mal in anderes
333 Bewegungsmaterial rein kommen muss, wenn s nicht das Eigene ist. Aber letztendlich
334 muss sich jeder damit zurechtfinden und da seine Persönlichkeit reinbringen und eigene
335 Ideen. Und wenn s dann so unisono Sachen (*alle Tänzer gleiche Bewegungen*) gibt, wo
336 alle gemeinsam tanzen, die äh gibt s natürlich auch. Aber selbst die Materialien kommen
337 dann zum Teil auch von den Tänzern selber. (...) Ja und das Stück war super! Also das ist
338 ein sehr schönes Stück geworden, was wir dann aufgeführt haben auf den Philippinen.
339 Die Tänzerin hat auch nachher bei Pina Bausch getanzt. Also die war auch echt super.
340 Und äh die äh (...) wir ham damit ein, so nen Lawel-Evort (?), für ne außergewöhnliche
341 Idee. Also ob die Idee, dass der Musiker live auf der Bühne mit nem Tänzer, ob s jetzt das
342 war, was die fasziniert hat oder die Sache an sich, wie das umgesetzt war, hab ich leider
343 nie erfahren, was es genau war. [00:47:38-5](#)

344

345 I: Das hab ich jetzt nicht recht verstanden. Sie haben damit ne Anerkennung oder nen Preis
346 gewonnen? [00:47:43-8](#)

347

348 N: Einen Preis. Ja. (...) Lawel! Das ist ein Begriff, ne Auszeichnung für ein

349 außergewöhnliches Stück. Schreibt sich glaub ich l-a-w. [00:48:13-3](#)

350

351 I: Ich habe eine Verständnisfrage. Der Musiker, sie hatten beschrieben, dass was er
352 komponiert hatte, war nicht ne Geschichte. Also nicht mit Erzählung, sondern eher
353 Formen. Formen? Geometrische Formen? [00:48:25-4](#)

354

355 N: Nee. Ich hatte ihn gefragt: ‚Wie bist du darauf gekommen? Oder:/ ‘ So wie sie mich eben
356 gefragt haben: ‚Was ist für sie Tanz?’ Nee? Wie sieht das aus? Und was sind das so für
357 Bilder? Und so wie jeder Mensch sich etwas merkt, eine mathematische Formel oder
358 Bildsprache, irgendwie wenn ich, zum Beispiel weiß ich von meinem Freund und mir,
359 wenn ich mir ein Jahr vorstelle oder einen Monat oder einen Tag, habe ich die
360 Wochentage im Kopf und nicht Daten. Also wenn ich jetzt denke ich gebe einen
361 Workshop, dann ist das von Montag bis Freitag. Oder ich fahr in Urlaub. Ich fahr in Urlaub
362 und zwar weiß ich das Datum, aber ich denke im Kopf, als Bild hab ich einen Kalender im
363 Kopf und sehe Sonntag bis Sonntag, zum Beispiel. Mein Freund denkt in Zahlen. Ich
364 kann nicht genau, ich kann ja nicht in seinen Kopf rein gucken. Aber ich weiß, dass er
365 nicht ein Bild hat von einem Kalender und Sonntag bis Sonntag und so diese logische
366 Reihenfolge: dann kommt der Montag, Dienstag:/ dann hab ich das so als Bild nee? So
367 nee? Also so ne Zeitvorstellung. Und genauso weiß ich, dass Menschen, wenn sie kreativ
368 arbeiten, genau solche, ganz unterschiedlichen Bilder:/ Manche denken in einem Gefühl,
369 was gar nicht beschreibbar ist. Und ich hab mit ihm versucht, ich hab versucht zu sehen
370 was er sieht, wenn er komponiert. Und es war nicht, dass er sich vorgestellt hat eine
371 Geschichte, äh eine erzählte Geschichte ähm wie jetzt zum Beispiel beim *Hummelflug*
372 (*Musikstück von Rimski-Korsakow*), jetzt mal dieses klassische Stück wie diese Hummel
373 fliegt und was das für Geräusche macht. Sondern es waren eher Formen, die sich neu
374 formiert haben. Ja? Also eher in Ecken und in Runden denken und in weich und in hart, in
375 in äh (..) mit Lücken, sprunghaft. So äh (..) schon jemand, glaub ich, der das verfolgt, wie
376 eine Person, ein Lebewesen, die da drinne steckt. Oder wie etwas, was da lang geht, das
377 verfolgt. (...) Aber eben nicht nicht was äh was Greifbares aus unserer:/ Ja schon aus
378 unserer Welt. Das ist ja alles aus der Vorstellung ist ja irgendwie gemacht aus dem, was
379 man wahrnimmt. Aber eben abstrakter. Nee? (...) (lacht) Och, ist das verständlich? (lacht)
380 [00:51:48-0](#)

381

382 I: Ja ja. Also jetzt konnte ich auch so n Bild für mich vor Augen entwickeln. Und Sie haben
383 die Geschichte dann auch so abstrakt umgesetzt? Oder ham ne erzählte Geschichte rein
384 gebracht? [00:52:01-5](#)

385

386 N: Ne erzählte Geschichte. [00:52:02-9](#)

387

388 I: Ah ja. Und worum ging s da in der Geschichte? [00:52:07-2](#)

389

390 N: Ähm (..) das die Tänzerin erst mal geweckt wird äh (..) äh durch (..) dass ihre innere
391 Stimme und ihre innere Stimme war der Musiker. Äh äh (..) ihre innere Stimme sie
392 antreibt und sie immer äh äh (..) äh (..) mit einem Bein eigentlich gar nicht möchte und das
393 andere Bein ist wie so jetzt mal ganz bildlich gesehen aus dem Bett zieht. Und immer
394 funktionieren müssen und jeden Tag eben das Gleiche zu tun und sich immer wieder
395 aufzuraffen. Und diese innere Stimme ähm (..) der eigentliche Willen ist, der aber auch

396 nicht immer funktioniert. Und ähm mit dem man auch oft in Konflikt kommt. (...) Und man
397 selber mit sich selber äh äh (..) oft harmoniert, aber man sich selber manchmal halt auch
398 überhaupt nicht leiden kann. Und das war die Geschichte oder das Thema und die
399 Geschichte hat dem Zuschauer eben äh äh (..) äh ja durch schwere Zeiten und durch
400 leichte Zeiten dieser Person verfolgt. Bis dahin, dass dieser Wille eigentlich umgekippt ist
401 in so nen Kontrollverlust, dass die Person von ihrem eigenen Ich so n bisschen unter
402 Druck gesetzt und hintergangen, so dass sie eigentlich selber gar nicht mehr so genau
403 mitgekriegt hat, was sie da eigentlich tut. Also in so nen Automatismus hinein geraten ist
404 und das Leben immer schwieriger wurde und immer heftiger. Und an nem Punkt bevor sie
405 eigentlich fast daran zu Grunde gegangen ist, hat sie sich selber ausgeschaltet. (4) Also
406 bildlich auf der Bühne hat sie dem Musiker den Stock äh äh (...) [00:55:24-1](#)

407

408 I: Den Bogen weg genommen. [00:55:24-1](#)

409

410 N: Den Bogen weg geschlagen. ja. (.) Das war das Ende. ja. (...) Ich weiß gar nicht mehr
411 wie lang das war. Äh fünfundzwanzig Minuten glaub ich. [00:55:44-1](#)

412

413 I: Ah okay. (...) Das ist ja auch tänzerisch eine immense Leistung. [00:55:47-1](#)

414

415 N: Oh ja. Absolut. Ja. Sehr intensiv halt auch, nee? Und das war das Schöne und das
416 Beeindruckende dann auch letztendlich. Die ham sehr intensiv (*gedehnt*) kommuniziert,
417 körperlich sehr anstrengend (..) für Beide. Der hat ja auch fast non stop gespielt, nee. (4)
418 [00:56:23-4](#)

419

420 I: Warum war das auch für sie so ne wichtige Produktion? [00:56:36-2](#)

421

422 N: (8) Ich glaube es war diese intensive Arbeit und (5) keine Zeit sich eigentlich groß
423 Gedanken darüber zu machen. Das groß vorzubereiten äh (4), viel Zeit zu haben. Also es
424 war eigentlich positiv. So, jetzt mach mal und das Vertrauen, du kannst das und los und
425 okay, ich mach das, ich kann das. Hab s dann auch gemacht und gekonnt. (5) Äh äh, ich
426 glaub es war einfach sehr sehr intensiv. Und dann mit dem Ziel dann auf diese Reise.
427 Und dann die Kultur und alles drum herum. Also das war schon was Größeres. Und diese
428 Anerkennung und mit der Livemusik und (..) ja. Ich glaube dieses Gesamtpaket, das hat
429 einfach gestimmt. (...) [00:58:08-5](#)

430

431 I: Ham Sie die Möglichkeit immer in diesem Gesamtpaket zu choreografieren? [00:58:21-9](#)

432

433 N: (6) Nee. Nee gar nicht. Also das kommt natürlich drauf an, was es ist. Wird man nur
434 gefragt etwas mit vielen Vorgaben:/ Auch wenn ich da jetzt meine Vorgaben hatte mit der
435 Musik trotzdem alle Freiheiten da was draus zu machen im Rahmen des Respektes dem
436 Tänzer und dem Musiker gegenüber. Gibt es Sachen, wo man einfach ganz gezielt
437 gefragt wird in einem bestimmten Rahmen etwas zu choreografieren und hat vielleicht
438 auch wenig Zeit, steht mehr unter Druck, es ist vielleicht gar nicht so die Person an sich
439 gefragt. Also ich, sondern eher äh äh (..) ja die Technik, die ich drauf habe, den Überblick
440 zu behalten und schnell was zu produzieren. Nicht um mich selber (..) ja n stückweit auch

441 zu verwirklichen. Also komm wir wieder zurück auf was Tanz dann für mich auch ist. (..)
442 Ja fürs Fernsehen hab ich auch was, das ist dann allerdings wieder für Kinder. Aber da
443 hat ich halt irgendwie ganz absolut große (..) ganz große Vorgaben und dann geht das
444 auch schon in die leicht kommerzielle Richtung und da ist es nicht so dass ich letztendlich
445 mich als N. da , als Handschrift drunter setze. Sondern ich als Choreografin eben mit
446 meinem Werkzeug. Aber nicht mit meinem Material. [01:01:03-4](#)

447

448 I: Wie? Das versteh ich jetzt nicht ganz. Wie ist das gemeint? [01:01:04-9](#)

449

450 N: (6) Ähm zum Beispiel (..) schwer zu sagen. (4) Ich hatte ja eben gesagt, wenn ich so ne
451 Vielfalt an Stoff habe, wo ich was draus schneiden kann, dann kann ich mir das so
452 zusammen suchen, wie ich meine dass das passt. Und wenn ich das in nem Rahmen
453 machen muss, wo s eben jetzt nicht eine komplexe runde Geschichte ist wie ich eben
454 erzählt habe, in einem Rahmen, wo ich zum Beispiel nur den und den Stoff habe und du
455 hast auch nur das und das und es darf auch nur so und so aussehen, dann bin ich
456 eingeschränkt. Dann mach ich das auch und ich muss trotzdem dahinter stehen, dass
457 ich das gemacht habe. Also ich werde jetzt nicht irgendwie dann letztendlich etwas
458 machen, wo ich dann nicht dahinter stehen kann. Aber es ist jetzt nicht etwas, wo ich jetzt
459 sage äh ähm (...). Ja das ist schwierig. Weil es ist schon auch ein Teil dann von meiner
460 Arbeit und von meinem Leben. Es ist immer auch ein Stück weit auch was von mir. Aber
461 eben (..) eben nicht so bunt wie wenn ich mehr Freiheit habe. [01:02:50-4](#)

462

463 I: Ja. Das hab ich jetzt verstanden. (...) Wenn ich das richtig verstanden habe, gibt es im
464 Grunde immer einen Rahmen, in dem Produktionen erarbeitet oder Choreografien
465 erarbeitet werden. Aber gibt es so einen Ausgangspunkt, so einen Punkt A, von dem Sie
466 losgehen? Also als ein Thema oder so? Oder verändert der sich möglicherweise immer
467 wieder? [01:03:29-4](#)

468

469 N: Durch die Aufträge verändert der sich immer. Wenn ich das Selbe sozusagen, wenn ich
470 die Möglichkeit habe, verändert der sich auch. Also es ist nicht so, dass ich jemand bin,
471 der zum Beispiel immer von der Musik aus arbeitet oder immer (..) ein Maler als
472 Inspiration oder so ne. Also es gibt ja Leute, die arbeiten immer von nem selben oder
473 ähnlichen Punkt. Das tue ich nicht. Und thematisch auch nicht. (...) Dass ich immer äh (..)
474 über Selbstzweifel Stücke mache zum Beispiel. Das ist gar nicht so. Also da bin ich ähm
475 (...) da steh ich mir manchmal auch selber im Weg. Da will ich mir manchmal selber
476 wünschen, dass ich so jemand wär, der so eine Vorliebe hat, weil das einem eigentlich
477 alles total erleichtert. Weil das Schwierigste am Choreografieren für mich persönlich ist,
478 und ich denk auch für die meisten, ist eben die Auswahl zu treffen aus dieser
479 unglaublichen (*gedehnt*) Vielfalt an Möglichkeiten. Angefangen eben von der Idee, der
480 Inspiration, dazu assoziieren, was fällt einem dazu ein und dann sich hinein zu
481 schmeißen und auszutoben. Aber so wie ich jetzt grad gesagt hab, meistens arbeite ich
482 dann so. Also dass ich dann eine Idee habe, sei es, es ist ein Lied, ein Gegenstand, es ist
483 ein Gefühl, es ist ein Thema und dann dazu anfangen zu assoziieren. Und nachts und
484 schlafen und nicht schlafen und träumen und wach sein und in allen erdenklichen
485 Möglichkeiten tags und nachts darüber nachzudenken. Und es gibt so Momente, ganz
486 klassische Momente unter der Dusche zum Beispiel. Da kommen mir echt viele Ideen.
487 Das ist so, ich glaube, es passiert was, es fällt Wasser (..) und es ist nicht still um mich
488 und ich tue was Nützliches. Also ich hab ne Rechtfertigung und dann kann ich loslassen

489 und denke nach. Also so im Auto auch, beim Autofahren. Immer wenn ein leichter
490 Rhythmus um mich herum ist. Dieses Autofahrengeräusch, Duschen, Spazierengehen.
491 Da komm super Ideen. (.) Also sich hinzusetzen in ein Studio und zu sagen: ‚Okay. Das
492 ist das Thema und jetzt denken wir mal nach!‘ (lacht) Also das funktioniert für mich nicht.
493 Ich muss für mich etwas spüren, etwas herausfinden, in welche Richtung das geht und
494 dann lass ich das auch auf die Leute los und wie in dem Projekt, was ich eben
495 beschrieben habe, kann ich das dann komplett ändern. Aber ich brauch en Anfang. Das
496 ist ganz wichtig. Dass ich ne klare Vorstellung habe und diese klare Vorstellung ist am
497 Ende sowieso ganz anders. Aber die brauch ich um loszulegen. Ein ganz klares Bild.
498 Dann lass ich mich gerne inspirieren, dass es etwas komplett anderes wird, aber ich
499 muss irgendwo mit nem klaren Bild anfangen. Und da ich ja viel gerade auch mit
500 Jugendlichen choreografiere, ist das sowieso noch mal viel (.) viel wichtiger als jetzt bei
501 professionellen Tänzern. Also eben auch diese Fähigkeit zu haben und da loszulassen.
502 Das ist aber letztendlich für mich immer die (...) also jetzt nicht nur mit Jugendlichen, das
503 können bei mir Tänzer genauso hervorrufen (.), die unerwarteten Wendungen. Die so ein
504 Stück (*Tanzstück*) in seiner Entwicklung, in dem Verlauf, und sich Türen öffnen, wenn
505 man die Fühler ausgestreckt lässt. Und nicht eben an seiner Idee fest zu halten und so
506 muss das aussehen und so möchte ich das haben und bis zum Erbrechen üben und die
507 Tänzer sind völlig fertig und können nicht mehr und ham keinen Bock mehr. Das spürt
508 man auf der Bühne, wenn man jetzt so (..) aufgesetzt und antrainiert und geformt und
509 gepresst ist. (4) Ja, die Kunst ist es zu einer Einheit zusammen zu flechten. Nee, die
510 unterschiedlichen Leute. Auch wenn sie das Gleiche tun. Aber es muss trotzdem ne
511 Rechtfertigung haben. Nee? (...) [01:10:20-7](#)

512

513 I: Zum Abschluss von unserem Gespräch würd ich gern noch mal so zurückgehen. Da
514 stand der rosa Anzug von der Freundin, der da in die Ballettschule gezogen hat.
515 [01:10:29-8](#)

516

517 N: Ja. [01:10:29-8](#)

518

519 I: Wofür stand der in dieser Zeit? [01:10:43-3](#)

520

521 N: Ich glaub dieses Mädchen, ich war da vier und sie wahrscheinlich auch. Ich glaube die
522 hatte dieses rosa Trikot (*Tanzanzug*) im Sportunterricht an, also im Turnen im
523 Kindergarten. Also das ist dieses Bild. (.) Wofür das steht? [01:11:02-5](#)

524

525 I: Genau. Also was sich dahinter so aufgetan hat, dass der Unterschied, dass dieses rosa
526 Trikot so mehr bedeutet als jetzt bei jemand anders das weiße Unterhemd zum Beispiel,
527 was er an hatte. [01:11:21-9](#)

528

529 N: Versteh ich jetzt nicht. [01:11:21-9](#)

530

531 I: (lacht) Noch mal ganz einfach gefragt, wofür das so stand? Also Sie hatten gesagt,
532 wahrscheinlich war so dieses rosa Trikot, was mich da auch so beeindruckt hatte und ich
533 wollte unbedingt da zum Tanzen in die Ballettschule. Was so dahinter stand oder wofür
534 das stand? Also was das bedeutet hat? [01:11:47-4](#)

535

536 N: Ähm (4) ja ich glaub das ist so ein stückweit (...), ich glaube das war so das:/ Ich war
537 immer schon jemand, die gesagt hat was sie möchte. Also auch schon wo ich reden
538 konnte. Eben so: ich möchte Hose mit hinten Taschen haben. Nee. (Bd. lachen)
539 Hintertaschenhosen nur anziehen! Ohne Taschen hinten nicht! Also es ist dieses: ich
540 entdecke etwas, ich habe etwas entdeckt und das würd ich gerne haben oder das würde
541 ich gerne machen und so dieses Gefühl: Das ist mein Wille! Und ich frage meine Eltern
542 mir dabei zu helfen, dass ich das auch machen kann. So ähm, wie so der Anfang, der
543 Beginn (..) äh ähm (.), der mein Leben in eine ganz entscheidende Richtung gelenkt hat.
544 So der Anfang von dem, wo ich eigentlich, wo ich jetzt stehe. Äh äh (..) Ich geh ja noch
545 weiter, ich steh ja nicht. Ich glaube so das ist dieses Bild „Anzug“. Und ich liebe immer
546 noch rosa Trikots! (Bd. lachen) Also ich bin jetzt nicht:/ Ich liebe auch Ballett und:/ Auch
547 wenn meine Arbeiten jetzt in andere Richtungen gehen. Aber ich mag auch Kitsch (..).
548 Und Musicals zum Beispiel hab ich auch als Kind, Jugendliche total gerne gesehen. So.
549 ja. [01:14:10-7](#)

550

551 I: Ich bedanke mich ganz sehr! [01:14:16-7](#)

552

553 N: Ja, bitte.

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

1 I: Zum Einstieg wär s ganz schön, dass sie mir erzählen, wie sie zum Tanzen gekommen
2 sind. #00:02:20-3#

3

4 A: Ich bin als kleines Kind mit sechs Jahren zum Tanzen gekommen. Das war eine ganz
5 witzige Geschichte. Meine beste Freundin damals aus der Grundschule hatte
6 Haltungsprobleme und der Arzt sagte: ‚Geh mal zum Ballett, damit deine Muskeln sich
7 n bisschen besser aufbauen.‘ Und dann hat sie gesagt: ‚Hast du nicht Lust
8 mitzukommen?‘ Und sie fand das ganz ganz schrecklich beim Tanzen und ich fand
9 das ganz ganz toll. (lacht) Und so bin ich dann dabei geblieben. So das war der erste
10 Einstieg zum Tanzen. Und dann als ich dreizehn war oder zwölf sind wir halt, meine
11 Familie ist nach D-Stadt gezogen, und dann hab ich einen sehr guten Ballettlehrer
12 gefunden und hab dann mit der Ausbildung angefangen mit vierzehn Jahren dann.
13 Und das ging dann halt immer weiter. (...) Ja. (..) Soll ich noch mehr über die
14 Ausbildung oder so erzählen? #00:03:07-1#

15

16 I: Ja genau. Einfach alles #00:03:08-8#

17

18 A: Also dann hab ich die erste Ausbildung gemacht, zeitgleich mit dem Abitur dann auch
19 die Ausbildung da abgeschlossen. Aber danach gemerkt, dass das mir nicht reicht und
20 dass es auch nicht reicht danach nen Job zu bekommen. Also das war einfach noch
21 nicht genug. Und hab mir dann nach dem Abitur ein Jahr Zeit genommen n bisschen
22 durch Europa zu reisen, London, Paris und so. Und hab da geschaut, was denn da die
23 Tänzer so machen können und welche Lehrer da sind. Und hab dann auch, zwar
24 schon die ersten Engagements gehabt, so kleinere Geschichten, aber dann
25 beschlossen für mich: Ich brauch noch mal ne zeitgenössische Ausbildung. Also die
26 reine Ballettausbildung reicht nicht. Und dann bin ich halt ein Jahr nach dem Abitur auf
27 die Folkwang Hochschule gegangen und hab dort noch mal drei Jahre studiert. Bis ich
28 dann:/ Ja und dort hab ich halt ganz ganz klar den zeitgenössischen Tanz überhaupt
29 erst richtig kennengelernt. Bin damit in Verbindung gekommen. Ja. (4) #00:04:06-3#

30

31 I: Und an der Folkwang Hochschule, das war ne Ausbildung zur Tänzerin? #00:04:16-0#

32

33 A: Genau. Also für Tanz. Ich hab auch die Tanzpädagogikausbildung gemacht. Da stand
34 so n bisschen meine Eltern hinter mir bzw. bei mir im Nacken und sagten: ‚Wenn das
35 mal nicht klappt, dass du auf die Bühne gehst, dann kannst du ja immer noch
36 Tanzlehrerin werden.‘ Und deswegen hab ich da dann noch die pädagogische
37 Ausbildung mit gemacht. Aber damals, ich weiß gar nicht wies jetzt in Folkwang
38 aussieht, aber damals war die Ausbildung zur Tanzpädagogik sehr sehr praktisch
39 orientiert. Also wir ham das gleiche Pensum, die gleichen Fächer gehabt wie die, die
40 nur, nur in Führungsstrichen, nur Tanz studiert haben. Äh und so und es kamen
41 dann eben noch theoretische Fächer dazu. Aber im Prinzip war s genau die gleiche
42 Ausbildung. (5) #00:04:58-4#

43

44 I: Und gab s entscheidende Stationen, Schlüsselmomente, Personen, die sie so im Tanz
45 geprägt haben? #00:05:09-3#

46

47 A: Ja da gab s einige. Also wen ich ganz ganz stark erinnere, das war halt der damalige,
48 als ich anfang in Folkwang, der damalige Tanzabteilungsdirektor, der Hans Züllig. Ein
49 fantastischer Pädagoge. Ein wunderbarer Mensch. Mit sehr viel Wissen und sehr viel
50 Humor. Ja, die Ausbildung war durchaus sehr akademisch, sehr streng. Sehr zum Teil
51 auch rigide. Und der Hans Züllig, das war einfach so n Mensch zu dem man

52 hingehen konnte, wenn man Probleme hatte. Der aber eben auch ein wunderbares
53 Wissen hatte und das ganz ganz toll an die Studenten weiter gegeben hat. Das war für
54 mich ne ganz ganz wichtige Person in Folkwang. Dann die Pina Bausch natürlich. Die
55 dann später die Direktorin wurde. Die ich ja auch noch miterleben durfte als Direktorin
56 über anderthalb Jahre. Mhm (*gedehnt*) und das war auch so ne Person, die war zwar
57 nicht so präsent (*gedehnt*) an der Schule, weil sie ja ihr eigenes Ensemble hatte. Aber
58 es war auf jeden Fall eine Person, zu der man auch hingehen konnte und zwar
59 natürlich ne Weltberühmtheit war und ist, aber die dann mit den Studenten oder mit
60 mir, ja, ich denk mit allen Studenten irgendwie auch auf Augenhöhe geredet hat. Also
61 das war kein Diventum oder kein (.) äh ja so. Wir hatten natürlich alle nen heiden
62 Respekt vor ihr. Aber man konnte immer wieder zu ihr hingehen. Und das fand ich
63 ganz bemerkenswert. Bei ihr im Repertoireunterricht das war sehr sehr:/ Wir hatten
64 dann halt die letzten zwei Jahrgänge immer Repertoireunterricht bei ihr. Und das war
65 auch ganz bemerkenswert, wie sie Proben geleitet hat oder den Unterricht. Also mhm
66 (*gedehnt*) man hat nicht:/ Wie soll ich das sagen? Es wurde einem nicht leicht
67 gemacht, aber das ist ja gut so. Sondern man musste immer wieder neu ran und
68 immer noch mal. Das macht man bei anderen Lehrern auch. Natürlich. Wiederholen,
69 wiederholen. Aber sie sagte dann auch immer: ‚Nee, das stimmt nicht. Aber jetzt
70 untersuche selber, warum das nicht stimmt, das du da tust.‘ Also auch so ne
71 Eigenverantwortlichkeit, die da eben den Studenten mitgegeben wurde. Und das fand
72 ich ganz toll. Dass man eben nicht nur gesagt bekommt: ‚Das ist noch nicht richtig.‘
73 Oder so. Dann eine ganz große Persönlichkeit für mich auch in meiner tänzerischen
74 Laufbahn, für mich ganz ganz klar Carlotta Ikeda. Bei der ich ja in Japan gearbeitet
75 hab und mit der ich insgesamt sechs Jahre zusammen gearbeitet hab. Eben die
76 Leitung von Ariadone, die Butoh-Company aus Tokio. Die mittlerweile komplett
77 in Frankreich beheimatet ist. Und das war für mich ne ganz ganz große Wende in meiner
78 künstlerischen Laufbahn. Ich hab halt vorher dann in Zürich gearbeitet oder in Essen
79 am Stadttheater gearbeitet als Tänzerin. Mehr oder weniger zeitgenössisch. Also
80 immer klassisches Training gehabt und dann zeitgenössische Choreografen. Schon
81 auch viel zeitgenössisches Training. Aber es war schon eher auf Technik angelegtes
82 Training. Und als ich dann die Möglichkeit hatte in Tokio mit Carlotta Ikeda zusammen
83 zu arbeiten, da hat sich für mich noch mal n ganz neues Universum eröffnet. Ein
84 Universum:/ Klar, man muss als Tänzer den Körper meistern, beherrschen, einsetzen
85 können. Wissen, welche Möglichkeiten man hat. Aber dahinter steht ja auch, für mich
86 war auch der Wunsch, dass dahinter noch was anderes steht. Nämlich vielleicht ein
87 emotionaler Ausdruck, eine Geschichte, eine seelische Verbundenheit, von dem was
88 ich tue und auf die Bühne bringe. Dass ich nicht nur, auch wieder in
89 Führungsstrichen, eine technisch gute Tänzerin bin, sondern meine Seele dabei sein
90 kann. Und dass ich das transportieren kann, so, dass der Zuschauer auch etwas
91 empfinden kann. Er muss nicht unbedingt das Gleiche empfinden wie ich, aber dass
92 ich ihn berühren kann. Und nicht nur durch meine Virtuosität. Sondern durch eine
93 Verbundenheit, die ich eben mit dem habe, was ich da tanze. Und das kam für mich
94 dann durch den Butoh-Tanz. Also vorher die fünf Jahre hab ich, ich hab fünf Jahre in
95 Zürich in der Schweiz als Tänzerin gearbeitet. Und das war sicherlich sehr wertvoll. Ich
96 hab mit tollen Choreografen gearbeitet. Aber im Endeffekt war es sehr häufig so: der
97 Choreograf hat die Idee - du bist die Tänzerin – ‚Setze bitte meine Idee technisch
98 möglichst perfekt um!‘. Mir hat das auch Spaß gemacht ganz viele viele Jahre virtuos
99 und technisch zu arbeiten. Aber es war wenig Spielraum da. Wenig Spielraum für
100 eigene Interpretationen, für das Einbringen einer eigenen Ideen vielleicht auch. Und
101 das hat sich mit Tokio komplett geändert bei mir. Das war also ganz andere
102 Recherche wie ein Stück entstanden ist. Und auch ein ganz anderer Umgang mit
103 Tanz. Also wo sich für mich dann auch die Frage gestellt hat im Laufe der Jahre: Was

104 ist überhaupt Tanz? Weil Butoh arbeitet ja auch so reduziert zum Teil und man
105 versucht jeglichen Schnickschnack, also alles Überflüssige weg zu lassen. So n
106 bisschen wie in der japanischen Kaligraphie. Mit einem Pinselstrich ein Bild zu malen.
107 So ähnlich empfinde ich s auch im Butoh. Also nicht jetzt zu zeigen wie hoch ich
108 springen kann, wie toll ich drehen kann. Und nichtsdestotrotz trainiert man seinen
109 Körper jeden Tag. Aber es ist eine ganz andere Art und Weise zu arbeiten. Und das
110 hat mich sicherlich sehr sehr sehr geprägt. (4) #00:10:37-2#
111

112 I: Also wenn ihnen noch irgendwas einfällt an Stationen oder:/ ? #00:10:45-0#
113

114 A: Mhm, (...) also dann (..) ich war dann ja eben, also sechs Jahre habe ich mit Ariadone
115 gearbeitet und für mich war s dann auch n ganz wichtiger Punkt mich selbstständig zu
116 machen. Also aus dem `ich nehme von anderen Choreografen`, bis dato war ich ja
117 immer Tänzerin, `nehme die Ideen und versuche so gut wie möglich damit
118 umzugehen`. Und dann natürlich der Punkt zu sagen: ‚Ich habe das Bedürfnis in mir
119 und ich spüre, dass ich selber Stücke machen möchte.‘ Am Anfang waren s halt
120 Solostücke. Über vier fünf Jahre hab ich nur Solo gemacht. Was auch immer noch
121 meine, was ich wahnsinnig gerne mache. Alleine im Studio (*Trainingsraum*) zu sein.
122 Alleine zu proben. Und das ist eine wunderbare Art für mich mit mir selber im
123 Gespräch zu sein. Ich kenn viele Tänzer und Choreografen, die sagen: ‚Das kann ich
124 überhaupt nicht. Ich muss immer jemanden dabei haben, der mir irgendwas sagt, was
125 ich tun soll oder so.‘ Und für mich ist es genau andersrum. Nicht dass ich nicht andere
126 dabei haben möchte. Aber wenn ich in diesem alleine sein mit mir bin, kommen mir
127 eigentlich die besten Ideen. (lacht) So in der Stille. Und das war für mich noch mal so n
128 ganz großer Wendepunkt dann auch irgendwann zu erkennen: ich bin ja nicht nur
129 Tänzerin, sondern ich möchte auch Choreografin sein. Ich möchte auch selber Stücke
130 kreieren und hab da eigene Ideen und so. Und das war für mich noch mal n ganz
131 großer Wendepunkt zu sagen: ‚Ja gut, dann mach ich mich jetzt selbstständig.‘ (5)
132 Dann gab s sicherlich auch noch eine Station. Das ist jetzt, seit sechs Jahren mach ich
133 das. Was jetzt nichts mit der Bühnentätigkeit zu tun hat. Ich unterrichte ja auch. Und
134 seit sechs Jahren arbeite ich auch mit behinderten Kindern. Und das ist für mich so ein
135 Punkt, den ich sehr wert schätze, der sehr anstrengend ist und auch sehr viel Spaß
136 macht. Und da arbeit ich mit hörgeschädigten Kindern und wirklich auch tauben
137 Kindern, mit körperbehinderten Kindern, mit geistig behinderten Kindern oder
138 mehrfach behinderten Kindern. Und das ist so ein Punkt, wo ich dann auch so gedacht
139 hab oder gemerkt hab: das erdet mich total! (*gedehnt*) Das ist jetzt, das hat jetzt kein:/
140 Natürlich, wir machen auch Aufführungen und Tanz ist halt etwas Künstlerisches. Aber
141 es geht jetzt da in dieser Arbeit mit den Kindern nicht vorrangig darum tolle Kunst zu
142 machen. Sondern die Kinder für den Tanz und für ihren Körper zu begeistern. Und für
143 die Möglichkeiten, die sie haben sich auszudrücken auch wenn sie vielleicht nicht
144 reden könn, nicht hören könn oder selbst die Beine nicht bewegen könn oder die Arme
145 nicht bewegen können. Aber was ist da alles möglich mit dem Körper zu machen und
146 welche Freiräume kann ich da entwickeln? So eine Gruppe von wirklich schwerst
147 Behinderten, körperlich schwerst behinderten Kindern, die sagte mir dann: ‚Aber wir
148 könn doch nicht tanzen! Ich sitz hier in meinem Rollstuhl und ich bedien meinen
149 Rollstuhl eigentlich nur mit meiner Nase, weil ich die Arme und Beine nicht bewegen
150 kann. Ich kann doch nicht tanzen!‘ (lacht) Und hinterher ham die das dann n bisschen
151 anders gesehen. Klar, natürlich könn sie nicht so tanzen, wie jetzt gesunde Kinder.
152 Aber man kann trotzdem da so n kleines Fenster schaffen, wo sie sich drin bewegen
153 können. (...) #00:13:56-6#
154

155 I: Sie hatten eben von der Zeit in Tokio erzählt, wo sie im Grunde noch mal was völlig

156 Neues erlebt haben. Können sie das vielleicht noch mal genauer erklären. Ihnen ist da
157 ne neue oder andere Arbeitsweise begegnet? #00:14:13-9#

158

159 A: Mhm. #00:14:17-9#

160

161 I: Das noch mal so n bisschen ausdifferenzieren. #00:14:17-9#

162

163 A: Mhm. Ähm (4) Carlotta Ikeda hat mit uns, und so arbeit ich jetzt eigentlich auch mit
164 meinen Tänzern, immer sehr viel Zeit gegeben. Ich war s vorher aus Europa so
165 gewohnt: Okay, der Choreograf kommt ins Studio hinein, hat ne Idee im Kopf und sagt:
166 ‚Du machst das und das und das. Und du gehst dahin und dahin und dahin.‘ Bei
167 einigen Choreografen ist das anders. Die geben einem mehr improvisatorischen
168 Raum. Aber es ist relativ, von der Zeitplanung sehr strikt geregelt eigentlich. Und man
169 merkt, der Choreograf hat jetzt eigentlich die Uhr im Kopf und sieht, nächste Woche
170 möchte ich diese und jene Szene haben. Das war da anders. Auf einmal hieß es: ‚Ja
171 okay. Das Thema ist jetzt da. Improvisiert mal alle dazu!‘ Und dann hat man halt dazu
172 improvisiert und dann hat sie halt ein kleines Thema raus genommen. Und dann ham
173 wir zum Teil tagelang zu diesem einen Thema improvisiert. Und da hab ich so eine
174 große Gelassenheit gespürt, dass man jetzt nicht morgen ein Ergebnis haben muss.
175 Sondern dass man den Raum geben kann, vielleicht eine oder zwei Wochen zu den
176 gleichen kleinen Thema, zu dem gleichen Begriff zu arbeiten, bis man wirklich das
177 Gefühl hat: ‚Ja, jetzt stimmt s! Jetzt ist es auf dem Punkt. Jetzt ist es genau das, was
178 ich haben möchte.‘ Das war das eine. Das andere war in Japan in der Arbeit, äh äh
179 das ist natürlich auch sehr sehr japanisch. Wir haben zusammen gelebt. In einem
180 Haus. Die gesamte Company. Das heißt wir haben zusammen gekocht, wir ham
181 zusammen geputzt, wir ham zusammen Kostüme ge.. gemacht, Materialien besorgt
182 und so. Es war kein Job. Es war wirklich Familie und man hat eigentlich alles
183 zusammen gemacht. Und wir waren wirklich drei Jahre nonstop auf Tournee. Da hat
184 ich auch keine eigene Wohnung mehr. Wir waren wirklich nur auf Tournee durch die
185 ganze Welt und haben einfach immer zusammen gelebt in den Hotels oder
186 Appartements. Und das war ne ganz ganz irre Erfahrung. Was ich mir vorher nicht
187 hätte vorstellen können, dass das funktioniert. Und auch während der Tourneen war es
188 oft so, das Stück war ja fertig, und wir haben zwei Stücke auf Tournee gezeigt. Und
189 dann tanzt man so n Stück ja zweihundert Mal oder öfter. Und da war meine Erfahrung
190 davor, ja wenn ich n Stück jetzt das hundertste Mal tanze, ist es so eine Routine
191 geworden. Und klar versuch ich jeden Abend das Beste zu geben und es auch wieder
192 zu füllen. Aber es ist schwer. Es ist einfach nicht irgendwie immer wieder erneuert
193 wird. Und bei Ariadone war s so, dass Carlotta Ikeda vor der Vorstellung ankam, so
194 zehn Minuten vorher, wenn man schon im Auftritt (*gemeint: Aufwärmberich hinter
195 Bühne*) stand und sagte ‚Mach heute bitte da und da in der Szene etwas anderes!
196 Schau was passiert.‘ (lacht) Also dass man auch auf der Bühne, weil die Basis des
197 Stückes war ja so gefestigt und so da, dass man aber auch auf der Bühne als Tänzer
198 in nem bestimmten Rahmen das selber neu gestalten durfte. Und das hat das Ganze
199 natürlich unglaublich lebendig gehalten. Weil man nie wusste, wann sie ankommt und
200 was sagt. Oder was sie einem für ne Aufgabe gestellt hat. Und insofern war das super
201 spannend. Und mir sind die beiden Stücke auch nicht langweilig geworden. Wenn man
202 das immer wieder, ja neuen Input bekommen hat und neu da dran gegangen ist, auch
203 selber. Oder dann so eine Reaktion, als ich in Tokio ankam und in den Proben war. Ich
204 mein Carlotta hat mich ja engagiert, weil sie der Überzeugung war, dass ich da gut rein
205 passe. Und ich denk, das war auch wirklich so. Und dann am Anfang:/ Klar, ich war
206 halt klassische Ballettausbildung mit ner zeitgenössischen Tanzausbildung. Also sehr
207 (gedehnt) (..) sehr geformt. Wie ich mich bewegt habe. Und dann in den Proben,

208 Carlotta hat sich dann manchmal sehr sehr doll gelacht und sagte: ‚S., hör bitte auf zu
209 tanzen.‘ (lacht) Sie meinte das sehr liebevoll. Aber sie sagte: ‚Hör einfach mal auf zu
210 tanzen! Beweg dich einfach mal. Oder beweg dich mal so, wie du dich bewegen
211 möchtest. Und nicht wie du denkst, dass man sich als Tänzer bewegen muss.‘ Und
212 das waren alles so Aspekte, die mir, ja (gedehnt) ganz ganz neue Horizonte eröffnet
213 haben und die jetzt meine Arbeit auch sehr sehr prägen. Und das hat für mich aber
214 auch wirklich Jahre gedauert, also ich hab bestimmt drei oder vier Jahre Minimum
215 gebraucht, um in eine einigermaßen natürliche Tänzerbewegung hinein zu kommen.
216 Also nicht dass man sofort sieht `Ah okay. Die kommt vom Ballett. Oder die kommt von
217 Cunningham (*postmoderner Choreograf mit entsprechender eigener Tanzstilistik*) oder
218 die kommt von Graham (s. *Cunningham*) oder so. Sondern dass ich die Möglichkeit
219 hatte, auch mal (..) ja (..) anders zu tanzen als diese sehr stilisierten Formen. (6)
220 #00:19:18-5#

221

222 I: Ja, das ist klar. (..) Und sie hatten eben auch gesagt, bevor sie nach Tokio gegangen
223 sind, gab s die Ballettausbildung und es gab dann noch die Ausbildung im
224 Zeitgenössischen. Wie muss ich mir das vorstellen? Was steckt da für sie unter dieser
225 Begriffsdefinition? #00:19:41-5#

226

227 A: Ähm (..) also ich, also das war ja dann an der Folkwangschule. Da hat man ja auch
228 täglich den Ballettunterricht. Also das gehört ja auch weiterhin mit zur Ausbildung, zu
229 meiner zweiten Ausbildung praktisch. Äh wir haben halt damals, pfff und ich glaub das
230 ist heut auch nicht sehr viel anders, doch n bisschen anders natürlich schon. Weil da
231 eben der Züllig und Cèbron (*Lehrkräfte*) nicht mehr da sind. Wir hatten sehr stark
232 Laban orientierten Unterricht, also die ganze Bewegungslehre von Rudolf von Laban.
233 Die war da ganz ganz präsent. Also wir hatten in Folkwang, wir hatten auch mal
234 Gastdozenten. Die ham dann Cunningham-Technik (*postmoderne Tanztechnik*) und
235 so was. Und ich hab dann bei Sommerakademien, wo ich auch immer hingefahren bin,
236 hab ich Graham-Technik (*moderne Tanztechnik*) gemacht und so. Um mich zu
237 informieren. Und eben um auch noch was anderes kennen zu lernen. Äh (..) ja alle
238 modernen Tanz:/ Was ich nie gemacht habe zum Beispiel war Jazztanz. Kann ich (.)
239 ja, kann ich n paar Grundschritte. Aber mehr nicht. Hab ich nie ne Ausbildung drin
240 erhalten. Aber das eben so, ja Laban vorwiegend und n bisschen Cunningham. So. (..) Horten-Technik auch. (*moderne Tanztechnik*) Aber (..) ja das war so die Richtung, in
241 der ich Zeitgenössisch halt gelernt habe. Mittlerweile ist es ja so, dass viele
242 Tänzerinnen unnd Tänzer von dem Pina-Bausch-Ensemble auch in Folkwang
243 unterrichten und die da sicherlich auch ihren eigenen Stil mit rein bringen. Das wird
244 jetzt sicherlich auch ganz anders sein als damals vor:/ Wann hab ich? Ach Gott, vor
245 dreißig Jahren. (4) Jetzt noch mal anders. Aber da bin ich gar nicht so informiert, wie
246 da so die Ausrichtung in Folkwang ist. (4) #00:21:17-4#

247

248

249 I: Ich hätt jetzt noch die Frage, was Tanz für sie bedeutet oder welche Funktion es für sie
250 hat? #00:21:22-7#

251

252 A: Für mich persönlich? #00:21:22-7#

253

254 I: Mhm. #00:21:26-1#

255

256 A: Oh, das ist eine (lacht) ganz ganz große Frage. #00:21:28-8#

257

258 I: (lacht) Ja. Die darf auch viel Raum haben. #00:21:32-0#

259

260 A: (lacht) Also vielleicht auch so: als ich angefangen hab als Kind zu tanzen, ich war ein
261 extrem schüchternes, stilles, fast schon verschlossenes Kind. Und ich konnte mich
262 nicht gut verbal äußern. Also ich konnte es schon, aber ich hab mich es nicht getraut.
263 Und dann bin ich halt zum Tanzen gekommen und dann hab ich halt gemerkt: ah, ich
264 kann mich durch meine Bewegungen aber auch meine Gefühle spüren. Und ich kann
265 durch meine Bewegungen auch irgendwas ausdrücken. Ich kann mit meinem Körper
266 irgendwie Bilder malen und so. Und das war für mich der erste Schritt, wo ich gemerkt
267 hab, Tanz ist für mich irgendwas ganz Essenzielles. Ähm, das hat sich im Laufe der
268 Jahre durch das Profitum schon auch verändert. Ganz klar. Und ich bin auch
269 gesprächiger geworden. (Bd. lachen) Also der Tanz am Anfang war für mich durchaus
270 auch Therapie. Muss man ganz klar sagen. Also meinen Körper wertzuschätzen,
271 anzuerkennen und damit umzugehen und dadurch auch Worte zu finden. (..) Ähm,
272 was der Tanz jetzt für mich bedeutet? Zum einen finde ich s wunderschön, immer
273 noch, tanzende Menschen zu sehen und auch zu sehen, wie sie in ihren Bewegungen
274 aufgehen. Wie sie das genießen. Das ist das eine. Das andere ist, wenn ich eben
275 auch Stücke für die Bühne mache, zu merken, dass ich Zuschauer durch die Stücke
276 die ich mache, erreiche. Das ist für mich eigentlich das Allerschönste. Wenn ich dann
277 hinterher vielleicht Publikumsdiskussionen hab oder Briefe bekomme von Zuschauern
278 oder Resonanzen bekomme und die dann sagen: ‚Ja, ich hab da gesessen und hab
279 geweint.‘ Oder das hat mich total berührt. Oder das hat mich sauer gemacht oder
280 sonst irgendwas. Also für mich ist das Emotionale da durchaus immer ganz ganz
281 wichtig. Ähm (..) also wenn ich jetzt so die Resonanz kriegen würde: Das war jetzt aber
282 total, wie soll ich das sagen? Durchkonzipiert. Ästhetisch schön! Dann würd ich das
283 nicht unbedingt für mich als Kompliment nehmen. Weil ich die Leute, die Zuschauer (..) ja
284 in ihrer Seele erreichen möchte. In ihrem Herzen. (..) Und insofern ist für mich Tanz:/
285 Ach genau, was für mich Tanz auch ganz ganz stark bedeutet, ist (..) ne andere (..) oder
286 eine eigene Ebene der Phantasie und der Möglichkeiten zu entdecken. Also
287 vielleicht auch manchmal der Irrationalität, der Phantasie, des Unmöglichen.
288 Versuchen das Unmögliche auf ne andere Art und Weise vielleicht möglich werden zu
289 lassen. Ich mach ja auch Kinderstücke. Also mit Profi-Tänzern für Kinder. Und da in
290 diese enorme Größe der Möglichkeiten einzutauchen. Ich schreib ne Geschichte oder
291 ich denk mir nen Konzept für ein Tanzstück aus und da ist auf einmal alles möglich.
292 Und das find ich ganz toll. Dass ich also nicht in der realistischen Welt bleiben muss.
293 Die ist natürlich auch ein ganz großer Teil und die ist natürlich auch vertreten. Weil wir
294 sind ja alles Menschen. Aber Grenzen zu sprengen oder (..) ja, Grenzen zu erweitern.
295 Das ist für mich auch Tanz. (4) #00:24:52-3#
296
297 I: Gibt es für das, was sie benannt haben, was Tanz für sie ist oder bedeutet, ein Bild
298 oder eine Metapher, was das rahmen könnte? Wenn ich jetzt zum Beispiel einen
299 ganzen Schuhkarton voll Postkarten mit Motiven drauf hätte und würde sie bitten eine
300 raus zu suchen, die das so rahmt. #00:25:31-6#
301
302 A: Mhm. Ich sitz hier grad in meinem Wohnzimmer und schau mir ne Kalligraphie an. Die
303 hat jetzt damit grad nix zu tun, aber äh ein Kreis der nicht geschlossen ist. Also wo
304 eine Öffnung da ist. Ist für mich auch so was, wie so ein Kreis kann ganz viel geborgen
305 sein, verborgen sein, aufbewahrt sein. Aber es gibt ne Öffnung. Es ist nicht
306 hermetisch. (10) #00:26:00-2#
307
308 I: Okay. Schön. (5) Fällt ihnen jetzt noch so zu diesem ersten Bereich noch irgendwas
309 ein? Wenn sie noch mal in sich rein horchen? #00:26:20-9#
310
311 A: Also was mir jetzt auch so als Resümee so nach diesem ersten Abschnitt jetzt

312 praktisch so kommt, ist ne Ehrlichkeit. Ne Ehrlichkeit zum Körper und zu sich selbst.
313 Das fällt mir gerade ein, ja. Was Tanz für mich auch bedeutet. Ne Ehrlichkeit des
314 Choreografen. Ne Ehrlichkeit des Tänzers. Und auch ne Ehrlichkeit dem Publikum
315 gegenüber. Also keine Schau, keine zur Schaustellung, keine Verstellung. Sondern
316 immer wieder zu gucken, was ist notwendig? Was ist wichtig? Ja (..) das kommt mir
317 jetzt gerade so. (...) Was ja durchaus auch für jeden Menschen was anderes bedeutet.
318 #00:27:09-0#
319

320 I: Ja das stimmt. (6) Das wird auch von anderen Interviewteilnehmern oft benannt, so
321 Begriffe wie Ehrlichkeit und Authentizität in diesem Metier. Das fällt mir sehr auf.
322 #00:27:36-8#
323

324 A: Mhm. Aber ich glaub das ist auch bei einigen, uns aus der freien Szene:/ Wir haben
325 derartig harte Arbeitsbedingungen. Und ich könnte natürlich sagen: ‚Okay, ich
326 choreografiere jetzt die Modenschau von XY und krieg dafür zehntausend Euro.‘ Und
327 hab dann da irgendwie gutes Geld eingebracht. Aber ich glaub, uns liegt oder mir liegt,
328 ich kann jetzt natürlich nur von mir reden, obwohl ich natürlich viele Kollegen kenne,
329 das dann aber auch so am Herzen, dass wir auch diese durchaus harten
330 Arbeitsbedingungen oder finanziellen Bedingungen auf uns nehmen und dann aber,
331 wo ich auch immer zu mir gesagt hab: ‚Wenn ich schon so nen schwierigen Job
332 eigentlich habe, jetzt was Finanzen angeht, dann muss ich auch ehrlich zu mir selbst
333 sein. (..) Sonst würd ich das nicht machen. (..) Dann muss ich wenigstens, was heißt
334 wenigstens, ich mein ich kann ja gut von meiner Arbeit leben. Aber dann möcht ich
335 auch etwas tun, hinter dem ich komplett stehen kann. Und mich da nicht verkaufen.
336 (4) #00:28:42-2#
337

338 I: Mhm. Was macht diesen Beruf so schwierig? #00:28:47-8#
339

340 A: Na ja, wenn man jetzt als freier Choreograf arbeitet, ich hab ja keine Sicherheit, dass
341 mein nächstes Jahr durchgeplant ist. Also das heißt, ich hab die Idee für ein Stück.
342 Dann muss ich Anträge schreiben, um Gelder zu bekommen. Die muss ich vielleicht
343 an vier fünf sechs Stellen schreiben. Dann weiß ich aber immer nicht, ob ich das Geld
344 kriege oder nicht. Vielleicht krieg ich das Geld nicht. Dann ist das Jahr, sozusagen von
345 der künstlerischen Seite her sehr sehr schwierig. Ich kann mich natürlich entscheiden,
346 die Produktion für weniger Geld zu machen. Das heißt aber auch, dass ich meine
347 Tänzer schlechter bezahle. Wenn man keine institutionelle Förderung hat, die ich im
348 Moment nicht habe, also über Jahre einfach eine Förderung hat. Und das sind dann
349 alles so Abwägungen, wo ich auch immer gesagt hab: ‚Ich möchte meine Tänzer
350 professionell bezahlen.‘ Die sollen n gutes Monatsgehalt haben, Monatslohn haben.
351 Dafür will ich natürlich auch, dass sie mir in den Probezeiten komplett zur Verfügung
352 stehen. Aber die müssen dann nicht noch mal Kellnern gehen oder irgendwelche
353 anderen Jobs machen. Und das sind halt wirklich Unwägbarkeiten. Und wenn man
354 dann ne Produktion gemacht hat, wie ich jetzt hier in D-Stadt am K-Haus als Co-
355 Produzent:/ Was sehr schön ist und toll. Weil da hab ich keine Probleme. Die geben
356 mir n gutes Geld für die Produktion und die stellen mir wirklich optimale
357 Probenmöglichkeiten zur Verfügung. Aber wenn die Produktion dann Premiere hatte,
358 dann will ich die ja auch als Gastspiel verkaufen. Und das ist mittlerweile das
359 Schwierigste geworden. Die Produktionen weiter zu verkaufen. Das war früher kein
360 großes Problem. Aber im Zuge der Sparrungen und Sparmaßnahmen, Festivals die
361 dann hyperinternational arbeiten, nur mit den großen Companien, die dann aber so
362 den mittleren Bereich, wie ich sagen würde, wo ich einzuordnen bin, nicht gerne
363 zeigen, weil s dann eben die Großen mehr Geld rein bringen durch die Zuschauer. Es

364 ist unglaublich schwer geworden im Gastspielbereich wirklich (...) davon leben zu
365 können. Funktioniert nicht. Und das ist das Schwierige dabei. Man muss sich halt
366 immer kümmern, dass man die Kontakte hat und dass man eben en Manager (?) hat,
367 der das dann weiter verkaufen kann. #00:31:06-3#
368
369 I: Mhm. Das hab ich jetzt verstanden. (..) Ich würd sie jetzt bitten, dass sie mir mal an
370 einer für sie wichtigen Produktion oder Erarbeitung von nem Tanzstück erzählen, wie
371 so ein Entwicklungs- und Erarbeitungsprozess abläuft. #00:31:32-9#
372
373 A: Das ist jetzt ganz egal, ob Solo oder #00:31:32-4#
374
375 I: Ja. das können sie:/ Und wenn s mehrere Dinge
376 sind, wenn s Unterschiede gibt, dann genau (..) sind s mehrere Dinge. #00:31:41-0#
377
378 A: Ja, es gibt sicherlich schon Unterschiede. Es ist anders, ob ich jetzt ein Solo arbeite
379 oder nen Stück für Kinder arbeite. Also bei meinem letzten Solo, das heißt XXX, das
380 blanke Wesen, das war ein Stück oder ist ein Stück, wo ich gesagt hab: ‚Ich möchte
381 eher skulptural arbeiten.‘ Also ich möchte mich eigentlich, nicht über das ganze Stück,
382 aber doch immer wieder in Szenen wie zu einer Skulptur werden, zu einer bewegten
383 Skulptur. Äh wo der Zuschauer die Zeit hat richtig hinzuschauen, wie der Körper sich
384 vielleicht über langsame Veränderungen dann auch verändert, also langsame
385 Bewegungen oder Raumveränderungen, Positionsveränderungen. Und hab dann als
386 Grundlage genommen auch so Sprichwörter wie: die Wut im Bauch, die Angst im
387 Nacken, ähm, vor Freude in die Luft springen. Also so ganz allgemein gebräuchliche
388 Formulierungen, die mit Körper und Emotion zu tun haben. Und da war dann meine
389 Recherche auch: Stimmt das denn überhaupt? Sitzt die Wut im Bauch? Vielleicht ist
390 die Wut ja in den Beinen. Ich hab keine Ahnung. Und damit hab ich dann
391 experimentiert. Und wenn ich Solo mache, dann gehe ich ohne Musik ins Studio, also
392 ganz in Stille. Und untersuche erst mal meinen Körper und die mir gestellte Aufgabe.
393 Das kann dann sehr viel Zeit in Anspruch nehmen. In diesem Falle bei dem Solo, das
394 war ganz verrückt. Weil die Idee hatte ich schon drei vier Jahre in mir. Und hatte aber
395 keine:/ Weiß nicht. Hab s nicht gemacht. Und dann hab ich gesagt: ‚Okay, jetzt mach
396 ich das.‘ Und ich benutze auch nur Musik, die ich total, also meine
397 Lieblingsmusikstücke. Sonst sehr häufig lass ich Musik komponieren für mich. Und da
398 hab ich gesagt, jetzt greif ich mal wieder auf die Konserve zurück und nehm alles die
399 Stücke, die ich besonders mag. So als Musikcollage. Und der Probenprozess für
400 dieses Solo war dann unglaublich. Das war innerhalb von drei Wochen war das fertig.
401 #00:33:37-1#
402
403 I: Oh! #00:33:37-1#
404
405 A: (lacht) Weil das irgendwie in mir schon so weit gereift war. Und es ist ein sehr
406 minimalistisches Solo. Es ist eben einzelne Szenen zu einzelnen (...) Emotionen oder
407 Regionen im Körper in Verbindung mit den Emotionen. Und es hat keine Geschichte
408 eigentlich. Also sehr abstrakt. Aber es hat ein Bühnenbild, was für mich ganz wichtig
409 ist. Das ist ein Wassergraben, ein Wasserviereck, das auf der Bühne aufgebaut ist.
410 Und in der Mitte ist die ganze Zeit Videoprojektion und außen ist halt Außenbereich.
411 Aber es war für mich so wie außen ist eben wirklich außen des Menschen. Und dann
412 gibt es den Übergang von außen nach innen. Das ist das Wasser. Das ist wie die
413 Schleuse von außen nach innen. Und dann innen drinne, das ist dann die Seele. So
414 damit hab ich dann auch gearbeitet mit dieser räumlichen Situation. Die
415 Videoprojektion ist auch ganz ganz wichtig bei. Ich arbeite eigentlich nicht so gerne mit

416 Video, aber in diesem Fall, weil s sehr häufig, wenn ich Stücke mit Videos sehe, die
417 Videos mich zu sehr vom Tanz ablenken. Aber dadurch dass ich mich in dem Video
418 wirklich (...) auch wie eine Skulptur zum Teil bewege. Also sehr reduziert. Eben weiß
419 geschminkt und weiße Kleidung und Projektionsfläche für das Video werde, hat s für
420 mich ne andere Qualität gehabt als dass ich das Video bedienen muss oder das Video
421 nur ne Begleitung ist. Also in diesem Film, wo ich praktisch skulptural in dem Video
422 bin, ist das Video wichtiger als ich. Eigentlich. (...) oder ja wichtiger, kann ich jetzt gar
423 nicht sagen. Aber es ist keine Konkurrenz zwischen Video und Tanz. Und äh ja (..) das
424 ist (.), das war so die Vorgehensweise bei dem Solo. Wenn ich zum Beispiel en
425 Kinderstück mache, als Beispiel kann ich da sagen ZZZ, ein Stück für Kinder ab fünf
426 Jahren. Das ist eine Buchvorlage gewesen, heißt der Seelenvogel das Buch. Und das
427 Schöne an dem Buch ist, es hat keine Geschichte. Und das fand ich toll. Und dann, es
428 geht auch hierbei, wie sie merken, wieder um Gefühle. Ganz oft bei mir. Eben die
429 Grundidee von dem Buch ist, dass in jedem Menschen innen drin in der Mitte irgendwo
430 ein kleiner Vogel steht. Und das ist der Seelenvogel. Und der hat ganz viele Fächer in
431 seinem Körper. Und wenn er zum Beispiel hört, dass man von draußen gelobt wird
432 oder geliebt wird, dann macht es halt die Schublade Glück auf oder Zufriedenheit.
433 Oder wenn der Vogel hört, dass jemand angebrüllt wird, dann macht er halt vielleicht
434 die Schublade Angst auf. Und das ist eigentlich der Inhalt des Buches. Nicht mehr.
435 Und äh, das fand ich ganz toll. Weil ich hab auch selber ein Kind und äh, ich mein die
436 ist jetzt schon älter. Aber ich hab das auch oft gemerkt bei Kindern, na klar nicht nur
437 die Kinder, auch die Erwachsenen manchmal überfordert, wenn man so n
438 Gefühlschaos hat. Oder man nur noch sauer ist, obwohl s eigentlich gar keinen Grund
439 mehr zum Sauersein gibt. So, ich hab dann in dem Probenprozess mit den Tänzern
440 sind wir sehr so auf die Recherche gegangen: Wie waren wir denn als Kind? Wovor
441 hatten wir Angst? Oder was hat uns traurig gemacht? Oder was hat uns als Kind oder
442 auch als Erwachsenen fröhlich gemacht? Aber ich geh dann gern bei den
443 Kinderstücken auch erst mal wieder in die eigene Kindheitserinnerung, mich daran zu
444 erinnern. Und dann experimentiert man damit. Und dieses Stück, XXX, das hat im
445 Endeffekt:/ Klar hat s ne Dramaturgie. Und der Vogel ist der Begleiter durch das ganze
446 Stück. Also es gibt auch nen großen Vogel mit nem Schauspieler innen drin. Und ähm
447 (..) aber es hat ne Gesamtentwicklung (...) über sich Kennenlernen, n bisschen
448 Freunde werden, dann kommt aber auch Streit, dann kommt Chaos und am Ende
449 kommt so auch wieder ne Versöhnung. Insofern gibt s da schon so nen Überbau. Aber
450 es ist nicht in dem Sinne wirklich ne Geschichte. Das funktioniert auch super super gut
451 bei den Kindern, wenn die das anschauen. (..) Ham wir auch n Preis mit gewonnen mit
452 dem Stück. Und äh (..) aber da geh ich ganz ganz ganz lange erst mal in die
453 Recherche rein. Ja jetzt (...) Wut. Was fällt dir zum Thema Wut ein? Oder wie könnte
454 man ne Wut-Szene inszenieren? Und da kam zum Beispiel bei der Wut bei einer
455 Tänzerin, die kommt aus Taiwan, die sagte: ‚Da war Letztens mein Vater zu Besuch
456 und ich arbeite und ich unterrichte und ich tanze. Und mein Vater kommt und der
457 erwartet immer noch, dass ich für ihn koche, bügle, wasche und alles.‘ Und dann hat
458 sie gesagt, sie ist dann so wütend geworden, weil er immer nur gesagt hat: ‚Ja, jetzt
459 mach das, jetzt mach das, jetzt mach das.‘ Und so daraus ist dann ne ganz ganz
460 schöne Sequenz geworden aus der Wut. Wo dann zwei Tänzer ihr immer, n Blatt
461 Papier wird runter gelassen von der Decke, und zwei Tänzer sagen der einen Tänzerin
462 immer wieder: ‚Mal mir ein Haus. Und mal mir einen Baum und mal mir einen Apfel.‘
463 Und die wird immer mehr überflutet von diesem Input. Mal mir das, mal mir das, mal
464 mir das. Bis sie dann richtig wütend wird und dann ein sehr dynamisches Solo da
465 tanzt. #00:38:57-5#

466
467 I: Ähm (..) und die beiden Produktionen, zum einen noch mal für mich die Frage, wo ist

468 da jetzt der Unterschied? Also ob sie jetzt n Solo machen oder:/ Sie arbeiten ja bei
469 Beidem mit Erwachsenen. #00:39:27-4#
470
471 A: Mhm (...) meine Soli, die mach ich für den Erwachsenenbereich. Das sind dann sicher
472 noch mal andere Thematiken. Oder die Abstraktion darin ist auf jeden Fall stärker. Und
473 die Bildhaftigkeit ne andere als jetzt in den Kinderstücken. Wenn ich Gruppenstücke
474 mache oder Kinderstücke, ne Gruppenstücke. Ich mach ja auch Stücke für
475 Erwachsene. Am Anfang hab ich da selber auch immer noch mitgetanzt. Und
476 irgendwann hab ich gesagt, für mich gemerkt, das funktioniert gar nicht. Ich muss
477 einfach draußen sein. Das heißt, ich hab nen ganz anderen Blick, weil ich draußen
478 sitze und mir die Probe von außen anschau. Und wenn ich n Solo mache und selber
479 tanze, bin ich ja selber auch immer Akteurin. Und hab nen (...) ja ganz anderen Blick
480 da drauf. Oder arbeite da sehr viel intuitiver, glaub ich. Ganz klar. Ab und zu lass ich
481 mal Video mitlaufen und schau mir das dann an, was ich da gemacht habe. Aber
482 relativ selten mittlerweile. Und beim Gruppenstück, wenn ich dann draußen sitze als
483 Choreografin, (...) ja wie soll ich das sagen? (..) Äh (.) ich kann das schwer in Worte
484 fassen, was da der Unterschied ist. #00:40:37-6#
485
486 I: Mhm. (.) Vielleicht mit nem Bild? (Bd. lachen) (..) Also ich weiß, dass das im Tanz
487 immer schwer ist, Tanz in Worte zu fassen. Aber vielleicht gibt s ja irgend ne Metapher
488 für diesen Unterschied? #00:40:59-1#
489
490 A: Mhm. (9) Mir liegt es auf der Zunge, ich kann es nur nicht so richtig formulieren. Wenn
491 ich draußen bin? (leise) (4) Nee, ganz klar! Es ist eine größere Distanz da, wenn ich
492 draußen bin. Ganz ganz klar. Nichtsdestotrotz will ich natürlich auch nachvollziehen
493 können, was da geschieht, also was sie besser machen. Aber es ist ne größere
494 Distanz da. Ja. (4) Aber nichtsdestotrotz auch ne Verbundenheit. Natürlich. Ich wähle
495 ja auch die Ideen aus der Tänzer zum Beispiel, die mir nahe sind. Also wo ich sag: ‚Ja
496 das hat mir jetzt total gut gefallen. Mach das noch mal.‘ So nee? Aber nichtsdestotrotz
497 ist da auch ne andere Distanz. Und es ist ja auch so, ich bin dann mehr die
498 Choreografin, die die Proben leitet und die am Ende sagt: ‚Ja so und so. So bauen wir
499 das Stück zusammen.‘ Oder wenn wir auf Tournee sind den ganzen
500 Organisationsablauf im Überblick hat und in der Hand hat. Also ist da auch so ne, ja ne
501 andere Position natürlich noch mal inne hat. (6) #00:42:12-7#
502
503 I: Ähm (..) die beiden Produktionen, warum sind das für sie so wichtige Produktionen?
504 #00:42:19-4#
505
506 A: Äh das Solo, das XXX, ähm weil ich zu der Zeit kurz davor stand aufzuhören zu
507 tanzen. Und dann gesagt hab: ‚Okay. Ich mach jetzt mein letztes Solo. Und danach hör
508 ich auf.‘ Und dann hab ich dieses Solo gemacht und äh (..) das ging so leicht und so
509 schnell und ist in meinen Augen auch sehr sehr schön geworden und es hat ja auch
510 schöne Gastspiele gegeben international. Und das war für mich glaub ich so wichtig
511 dann zu sagen: ‚Ich arbeit jetzt nur mit der Musik, die ich toll finde. Ich arbeite nur ganz
512 reduziert. Ich arbeit, ich setze mich nicht unter Druck.‘ Ja das war irgendwie so: ich
513 mach jetzt dieses letzte Solo (...) und dann ist auch gut. (.) Aber danach hat ich wieder
514 Lust! (Bd. lachen) Das war das Doofe (?). Also das war so irgendwie so (..) ja wie
515 so n (..) ‚Entspann dich. Mach dein letztes Ding hier. Und dann guckst du was du
516 machst.‘ Und danach ging s aber weiter. Also das hat mir wieder Freiraum gegeben.
517 Und *ZZZ (das Kinderstück)* ist für mich glaub ich so wichtig, weil es gab auch ne erste
518 Version. Die Premierenversion war mit einem anderen Schauspieler und die ist völlig
519 in die Hose gegangen. Muss man ehrlich sagen. Und dann hab ich einen anderen

520 Schauspieler engagiert und damit ist die Produktion so reif und so schön geworden
521 und gewachsen. Wo ich gemerkt hab, da hängt einfach ganz viel Herzblut dran. Dann
522 auch für mich die Entscheidung: ja so geht s nicht. Ich muss da umbesetzen. In dem
523 Stück steckt Potential, aber das ist noch ganz ganz weit entfernt. Und dann ham wir
524 das Stück vollkommen überarbeitet in kürzester Zeit und es ist sehr sehr schön
525 geworden. Und was mich so (..) äh auch immer wieder glücklich macht, wenn ich das
526 Stück sehe, wir ham jetzt übernächste Woche auch wieder Aufführung damit in K-
527 Stadt, ähm, wie die Tänzer mitleben. Auch wenn das jetzt schon seit vier Jahren
528 gespielt wird. Und wie die Kinder im Zuschauerraum mitleben. Und äh deswegen ist es
529 ein sehr fröhliches aber auch ein sehr nachdenklich stimmendes Stück und es hat
530 viele Facetten. Und ich glaub deswegen mag ich das so gerne. Und das ist auch nach
531 der Zeit und grade mit der Zeit immer noch so lebendig ist und weiter wächst. (5)
532 #00:44:41-2#

533

534 I: Ähm, wie muss ich mir das Stück von der Besetzung vorstellen? Also es gibt Tänzer
535 und Schauspieler? #00:44:46-6#

536

537 A: Ja. Es gibt drei Tänzer und einen Schauspieler. Also es gibt zwei weibliche Tänzer,
538 einen männlichen Tänzer und einen männlichen Schauspieler. Der aber auch vom
539 Bewegungstheater kommt. Also der kann nicht nur schauspielern sondern sich auch
540 sehr gut bewegen. Ein sehr agiler junger Mann, der eben auch so ein Sympathieträger
541 für die Kinder ist. Ein ganz Lustiger. Der sieht n bisschen aus wie Mr. Bean in jung.
542 (lacht) Und die Tänzer sind eine Taiwanesin, eine Schweizerin und ein, der Mann ist
543 Italiener. Und was ich auch immer wichtig finde oder für mich wichtig finde, ist, dass
544 ich sehr unterschiedliche Tänzer habe. Also dass ich die Persönlichkeiten und die
545 Ausstrahlung der Körper und der Bewegungen sehr unterschiedlich sind. Also dass
546 man jetzt nicht denkt, die sehen jetzt alle drei oder alle vier sehen gleich aus. Oder
547 kommen aus der gleichen Schule oder so. Und die sind wirklich sehr sehr
548 unterschiedlich. Und eben die Schweizerin, das ist die Größte, blond, ähh, ja sehr groß
549 und blond. Und so die Taiwanesin ganz ganz ganz klein und zierlich und
550 schwarzhaarig. Der Italiener halt so ja (*tiefe Stimme imitierend*) wie man sich ihn
551 vorstellt. (Bd. lachen) Und so, das mag ich halt. Weil es gibt dann so viele
552 Möglichkeiten da zu arbeiten. Und dass die Kinder auch sehen oder die Zuschauer
553 auch sehen auch bei Erwachsenenstücken, ja (gedehnt) auch mit unterschiedlichsten
554 Körpern kannst du ganz tolle Sachen zusammen bringen und dann wird s spannend.
555 Es kann Reibung geben, es kann gut zusammen passen, es kann sich beißen
556 manchmal. Aber das ist ja auch gut so. (4) Dass man da nicht nur dieses eine
557 Idealbild, was auch immer für ein Idealbild das sein könnte, von dem Tänzer hat. Das
558 find ich nämlich langweilig, wenn ich s so sehe. (lacht) (4) #00:46:31-0#

559

560 I: Ähm (...) bei dem Solo hatten sie beschrieben, es gibt den Solisten und das Video.
561 Wie muss ich mir das mit dem Video vorstellen? Das ist vor produziert? #00:46:50-3#

562

563 A: Mhm. Ja das ist von einer japanischen Videokünstlerin, die hier in D-Stadt gelebt hat.
564 Jetzt lebt sie in Berlin. Äh produziert wurde, mit der ich schon seit Jahren zusammen
565 arbeite. Die sonst immer die Dokumentationen meiner Produktionen gemacht hat. Ähm
566 und dann bin ich mit ihr halt ins Gespräch gekommen, hatte die Idee für dieses Solo
567 und hab gesagt, ich möchte gerne so Makro-Aufnahmen meines Körpers haben. ‚Äh
568 und schau mal was dir dazu einfällt zu dem Thema oder zu der Szene oder zu dem.‘
569 Und dann hat sie, wir ham das mit einfachsten Mitteln gemacht, sind bei mir ins Studio
570 gegangen, hatten wirklich nur einen Scheinwerfer und damit hat sie bestimmte Dinge
571 gefilmt. Also was weiß ich, Haare die sich bewegen oder äh (..) ein Mund, der sich

572 langsam öffnet oder Augen, die sich öffnen und schließen. Oder die Rückenhaut, die
573 sich durch Bewegung verändert. Also Falten, die entstehen und wieder geglättet
574 werden durch die Bewegung. Und so was. Und das hat sie dann noch verbunden mit
575 abstrakteren Geschichten wie so Luftblasen im Wasser, einer kleinen Rauchfahne, die
576 sehr Zenmäßig einfach nur entlang schwebt. Und das hat sie aber alles, diese sehr
577 realistischen Aufnahmen dann noch verfremdet durch Morphinggeschichten, ja äh
578 Verschmelzungen von diesen Luftblasen mit den langsam in die Haare übergehen
579 oder so n ganz Abstruses. Also man sieht erst meinen Kopf, die Haare realistisch und
580 dann verändern sich die Haare und kriegen eine eigene Dynamik, also eine Art
581 Spirale. Also so mit ganz ganz einfachen Mitteln. Ist auch ein schwarz-weiß Video,
582 was ich sehr schön finde. Ähm und das ist halt in der Mitte dieses Wasserfeldes,
583 praktisch auf den Boden drauf projiziert. Und ja, da beweg ich mich dann halt drin.
584 *(kurzes Gespräch über Zusendung eines Stückmitschnitts.)#00:48:55-2# #00:49:15-9*
585
586

587 I: Was mich jetzt noch mal interessieren würde, gibt es immer so n Punkt A, so nen
588 Ausgangspunkt, von dem sie losgehen, wenn sie choreografieren? Ist der immer
589 gleich? Ist der unterschiedlich? #00:49:28-6#
590

591 A: Ähm (...) der ist unterschiedlich. Manchmal kann das so ne Spontanidee sein, wo ich,
592 was weiß ich, durch die Straße fahre und denke: ‚Oh ja. Das würd ich gerne mal
593 machen.‘ Manchmal ist es, sind es aber auch Auftragsarbeiten. Bei den Kinderstücken
594 hab ich in der Vergangenheit öfters mal literarische Vorlagen genommen wie beim
595 Seelenvogel zum Beispiel. Ähm oder ein anderes Kinderstück, YYY, ist auch ein
596 Kinderbuch. Jetzt plan ich allerdings fürs nächste Jahr ein Kinderstück, das hat keine
597 literarische Vorlage, sondern eine musikalische. Dann werd ich die
598 Goldbergvariationen von Bach als Grundlage nehmen. Und ne eigene Geschichte
599 dazu. Oder was heißt Geschichte? Nen eigenen Rahmen dazu schreiben. Äh bei den
600 Erwachsenenstücken ist es ganz unterschiedlich. Aber das hängt auch immer wieder
601 damit zusammen, was mich gerade persönlich beschäftigt. Also ich hatte so ne Zeit in
602 meinem Leben, da hat mich griechische und japanische Mythologie unglaublich
603 interessiert. Und ich hab mich ganz viel mit diesen archaischen mythologischen
604 Themen beschäftigt. Äh da sind einige Solos entstanden, die sich damit beschäftigt
605 haben. Drei, drei oder vier mythologisch inspirierte Soli. Dann gab s, das war
606 zeitgleich, das war Zufall oder Schicksal. Keine Ahnung. Ich hab ein Stück gemacht,
607 RRR, zum Thema Gewalt. Und das war:/ Die Idee stand schon. Das Konzept war
608 praktisch schon geschrieben und dann passierte der 11. September. Und das war (..)
609 einfach zeitgleich und äh war insofern natürlich irgendwie passend. Aber es war nicht
610 beabsichtigt. Also wo Leute dann auch gesagt ham: ‚Ja, boah, da hast de dich aber
611 beeilt dazu ein Stück zu machen.‘ ‚Ja, nee nee. Das war jetzt Zufall!‘ Also es sind
612 immer Themen, die mich persönlich beschäftigen. Oder es war auch mal so n Zufall,
613 ein Solo was ich gemacht hab. LLL heißt das. Und LLL sind in Japan im Kabuki-
614 Theater die Männer, die die Frauenrollen spielen. Also es ist ein Begriff im Theater,
615 weil da ja nur Männer auf der Bühne stehen. Und äh dann hat ich auch dieses
616 Konzept gemacht, weil ich denke auch so die Kapazität hab androgyn zu sein. Also
617 weiblich wie auch männlich ganz gut darstellen zu können. Und hab eben dieses
618 Stück geplant zum Thema Frau oder was bedeutet Frausein oder die Rolle der Frau im
619 Theater, im Leben? Und dann bin ich schwanger geworden. (lacht) Und hab also die
620 Premiere des Stückes mit dickem Bauch gemacht im achten Monat. Und das warn
621 dann so viele auch schöne Zufälle, die geschehen sind. Wo ich auch gemerkt hab, die
622 Themen die ich mir aussuche, haben immer irgend nen Bezug zu meinem Leben. So.
623 Das kann aber mal n Reifungsprozess sein, wo ich denk: also ich würd ja gern mal

624 wieder ein Stück machen. Welches Thema könnt ich denn nehmen? Und dann setzt
625 ich mich wirklich hin und überleg und schreib Sachen auf und mach mir Notizen
626 welche Themen mich interessieren. Aber manchmal is es auch ganz ganz spontan.
627 Das war bei YYY-Stück (*Kinderstück*), meine Tochter war damals noch im
628 Kindergarten. Da kam ein Kindergartenvater und sagte: ‚S. , hier ich geb dir mal n
629 Buch. Dazu musst du mal ein Stück machen.‘ Und das war super. Da hab ich mir das
630 Buch angeguckt und hab gesagt: ‚Ja. Dazu mach ich ein Stück. Das ist klasse das
631 Buch.‘ Also das ist ganz ganz unterschiedlich. Aber irgendwie immer ganz klar im
632 Bezug zu mir. Ich mach natürlich auch manchmal Auftragsarbeiten. Da tritt jemand an
633 mich heran und sagt: ‚Du, ich möcht dich gern als Choreografin gewinnen. Kannst du
634 zu dem und dem Thema was machen?‘ So. Das passiert natürlich auch. Klar. Aber das
635 sind trotzdem, auch wenn ich jetzt die Themen nicht selber aussuche, immer eigentlich
636 Themen wo ich jetzt denke: ‚Ja das find ich interessant. ‘Also dazu kann ich was
637 machen. #00:53:20-2#
638

639 I: Ähm, gibt s in ihrer Arbeit ne Gewichtung? Dass sie jetzt mehr Kinderstücke machen
640 oder mehr Erwachsenenstücke? #00:53:30-5#
641

642 A: Nee, eigentlich nicht. Also ich denke mal das ist eigentlich halbe halbe. Mehr oder
643 weniger. Also das ist unterschiedlich. Jetzt hab ich eben zwei oder drei Jahre kein
644 Kinderstück mehr gemacht. Jetzt hab ich wieder Lust drauf. Dann mach ich wieder
645 eins. Aber zwischendurch war jetzt auch ne ganz andere Produktion, wo ich auch als
646 Tänzerin dabei war. Und als Choreografin. Ein Trio. Wo äh ich bin Mitglied ja in
647 einem:/ Wie nennt man das? Künstlerzusammenschluss. Wir sind drei Leute; noch ein
648 Tänzer, eine Stimmpformerin und ich. Wir nennen uns *L-Kunst (Name des*
649 *Zusammenschluβes)* und machen einmal im Jahr eine große Produktion. Äh das war
650 jetzt grad im September die Premiere und da arbeiten wir sehr mit Sight-Pazifik-
651 Geschichten (?). Also irgendwie immer draußen irgendwo an irgendwelchen
652 ungewöhnlichen Orten. Also insofern ist mein Bereich, das Spektrum groß und die
653 Gewichtung ist vielleicht ein Jahr mal mehr das und ein Jahr mal mehr das. So. Also
654 so wie es sich dann halt auch ergibt. Aber ich würde nicht in die Richtung gehen: ich
655 mach jetzt nur noch Kindertanztheater. Oder nur noch Erwachsenentanztheater. Ich
656 finde dadurch dass bei mir vor zehn zwölf Jahren der Kinderbereich dazu gekommen
657 ist, empfinde ich als große Bereicherung. Aber nur? (schüttelt den Kopf) Nee, möcht
658 ich auch nicht machen. Also das schätz ich halt auch. Die Freiheit dann zu haben und
659 zu sagen, jetzt mach ich wieder eher so ne ernste Erwachsenengeschichte und dann
660 kommt wieder was Spielerischeres für die Kinder dazu. #00:55:05-5#
661

662 I: Wodurch ist dieser Bereich, Kinderstücke zu machen, hinzugekommen? #00:55:09-9#
663

664 A: Ich denke mal eindeutig dadurch dass ich selber Mutter geworden bin. Äh also da
665 noch mal anders drauf zu gucken. Ich aber auch gemerkt habe, das erste Kinderstück
666 was ich gemacht habe war ne Auftragsarbeit vom Kultursekretariat in W-Stadt. Ja vor
667 zwölf Jahren ungefähr. Nee früher. Da war meine Tochter noch nicht auf der Welt. Ja
668 vor vierzehn Jahren. Und da war ich dann auch eine der ersten hier in R-Land
669 (*Bundesland*), die was für Kinder gemacht hat. Das war wirklich so n Pilotprojekt mit
670 dem Landestheater D-Stadt. Und dann waren wir fünf Choreografen. Sind ausgewählt
671 halt worden. Wir ham uns beworben. Sind ausgewählt worden mit nem kleinen
672 Konzept und ham jeder so nen Zehnminüter (*Tanzstück mit zehn Min. Länge*)
673 gemacht. Und da hab ich gemerkt, och das macht Spaß, das ist lustig. Da kann man
674 selber mal irgendwie wieder n klein bisschen in die Kindheit hinein versetzen und
675 spielerisch damit umgehen mit Tanz und so. Und dann hab ich zwei Jahre später den

676 nächsten Auftrag vom Kultursekretariat bekommen ein halbstündiges Stück zu
677 machen. Und ab da war das dann irgendwie einfach so: ja, mach ich jetzt mal ein
678 ganzen Abend! Und dann ist es halt ein fester Bestandteil geworden. Und mittlerweile
679 hab ich glaub ich sechs Produktionen oder so. Fünf oder sechs. Und das hat sich so:/
680 Ja, ich hab gesagt: ‚Ich bewerb mich mal auf diese Ausschreibung und mal gucken
681 was passiert.‘ #00:56:40-2#
682
683 I: Ich möcht mal noch nachfragen wie in ihren Produktionen der Umgang mit Musik ist?
684 #00:56:52-1#
685
686 A: Mhm. Also optimalerweise lass ich die Musik komponieren. Hab da auch n ganzen
687 Pool an guten Musikern und Komponisten, die das sehr feinfühlig machen. Bei mir ist
688 es dann so, dass ich erst mal die tänzerische Idee habe, auch mit den Tänzern
689 arbeite, vielleicht ganz ohne Musik oder mit schon vorhandener Musik. Und dann dem
690 Komponisten sagen kann, der in die Probe kommt, optimalerweise möglichst ganz viel
691 in der Probe mit dabei ist. ‚Ja, guck dir mal die Szene an. Was fällt dir für ne Musik
692 dazu ein?‘ Oder ich habe die und die Idee musikalisch. Kannst du damit was
693 anfangen? Die Komponisten, mit denen ich arbeite, verstehen meine Sprache auch
694 gut. Weil ich Bilder gebe. Ich sag dann, ja ich seh da was weiß ich den großen Baum
695 in der Musik oder so was. Also so. Aber ich sag jetzt nicht das muss en zweiviertel
696 oder dreiviertel oder n vierachtel oder sonst was für n Takt sein. So das überlass ich
697 dann schon dem Komponisten. Also ich rede da eher in Farben und in Bildern was
698 Musik angeht. Arbeite aber eben auch in den Proben relativ lang in Stille. Aber es ist
699 eigentlich fast nie, wenn ein Komponist da ist, dass die Musik vorher da ist und wir die
700 Musik vertanzen. Sondern eigentlich immer eher andersrum. Erst ist der Tanz da und
701 dann kommt die Musik dazu. Oder zumindestens der Ansatz für den Tanz ist dann
702 schon da. Manchmal haut es leider aus finanziellen Gründen nicht hin noch einen
703 Komponisten zu bezahlen. Das ist aber selten geworden. Aber am Anfang war das
704 manchmal so. Da hab ich dann halt Musiken zusammen gesucht von bestehenden
705 CD`s. Aber ich bin da auch von der Richtung her sehr sehr offen. Ich sag nicht, ich geh
706 jetzt nur in die ernste Musikrichtung oder zeitgenössisch oder Elektronik oder
707 akustisch. So. Da schau ich, da bin ich offen und guck, was mein ich denn das dazu
708 passt. Oder ne gute Verbindung von Musik und Tanz ist. Und das kann dann jegliche
709 Musik sein. Also jegliche Musikrichtung. Also das ist nicht irgendwie festgelegt.
710 #00:59:09-4#
711
712 I: Wie ist das wenn sie sich selber Tanzstücke von anderen Companys oder
713 Choreografen anschauen. Wann fesselt sie da ein Tanzstück? Oder haben sie eins
714 vielleicht in Erinnerung, wo sie noch beeindruckt sind jetzt im Nachgang? #00:59:28-
715 6#
716
717 A: (...) Ähm (...) ich hab eins gesehen vor nicht allzu langer Zeit im *tanzhaus*
718 (*Tanzinstitution*) in Düsseldorf vor etwa drei Wochen. Das hat mich total fasziniert. Ein
719 Stück für Jugendliche mit professionellen Tänzern. Drei Tänzern. Zwei Männer, eine
720 Frau. Das heißt *O Snap*. Die kommen aus Holland. Es hat mich total fasziniert, aber
721 auch total gelangweilt. Das fand ich interessant. (lacht) Weil es war unglaublich
722 (gedehnt), also es kommt aus der Richtung vom Hip Hop, kamen die Tänzer.
723 Breakdance. Unglaublich tolle Tänzer. Wo man auch gemerkt hat, die ham nicht nur ne
724 Breakdanceausbildung, sondern die können auch zeitgenössisch und so. Und es gab
725 faszinierende Choreografien. Aber das Bewegungsmaterial, nach ner halben Stunde
726 hab ich gedacht, ich bin mal gespannt, ob jetzt noch was Neues kommt. Und dann
727 kam nichts mehr Neues. Und das warn, unheimlich schön, räumlich aufgebaute

728 Sequenzen. Da gab s auch so Einschnitte, wo tolle Handchoreografien drin waren.
729 Also reduziert nur mit den Armen und den Händen. Total gut getimet. Super super gut
730 gesetzt. Also handwerklich top. Ganz ganz Klasse. Aber (..) ja nach vierzig Minuten
731 wiederholte es sich halt. Und die kleinen Geschichten, die zwischen den dreien
732 abliefen, das war Freundschaft, Konkurrenz, Streit. Wieder Freundschaft, Konkurrenz,
733 Streit. Wiederholten sich einfach ständig. Und dann hat s mich gelangweilt. Wo ich
734 gedacht hab: halbe Stunde dieses Stück. Phantastisch! Stunde? Nee! (..) So und das
735 hatte ganz ganz toll positive also für mich positive Aspekte. Aber eben auch so dieses:
736 ‚Mhm?!‘ #01:01:13-7#
737

738 I: Ja. Was müsste in nem Tanzstück drinne sein, dass es sie fesselt? #01:01:18-5#
739

740 A: Or, das kann ich so gar nicht sagen. Das ist ganz unterschiedlich. Ich hab auch schon,
741 (..) äh mittlerweile kann ich das auch wieder gut mir klassisches Ballett anschauen. Es
742 gab ne Zeit, wo ich das überhaupt nicht mehr sehen konnte. Einfach übersättigt war
743 und gedacht hab: ‚Wie langweilig!‘. Aber wenn ich ne tolle Company sehe, die ein
744 gutes klassisches Stück zeigt und tolle Tänzer hat, also die da auch ihre eigenen
745 Sachen reinlegen, find ich das auch schön. Ich kann jetzt nicht sagen, das und das
746 muss es haben damit es mich fesselt. Ähm (..) für mich (..), na es ist echt schwierig zu
747 sagen. Oder wenn ich merke, da ist ne gewisse Oberflächlichkeit dahinter, also nicht
748 wirklich ganz bei der Sache zu sein. Oder ich Tänzer auf der Bühne sehe, wo ich das
749 Gefühl hab, danach gehen die nach Hause und war eigentlich egal. So. Also wenn,
750 das merkt man ja. Ja dann ist es für mich nicht gut. Dann langweilt es mich. Aber so
751 von der Stilrichtung her oder so kann ich das nicht sagen. Da bin ich offen. Wenn ich
752 nen tollen Flamencoabend sehe. Das ist wunderbar. Auch wenn ich so was nicht
753 machen würde. Aber das ist ja was ganz anderes. Äh, ich glaub ein Stück was mir
754 noch ganz ganz doll in Erinnerung ist von der Marie Schuienar (?) aus Kanada. Die
755 war auch in D-Stadt auf Gastspiel. Und das war ein Stück, komplett abstrakt. Es hat
756 eigentlich nur mit Formen im Raum gearbeitet. Also Formen auf dem Boden. Und das
757 war derartig vegetativ das ganze. Vegetativ und meditativ. Aber niemals langweilig.
758 Und eineinviertel Stunden sind die Tänzer zu was anderem geworden. Das waren
759 keine Menschen mehr irgendwie. Die sind irgendwas anderes geworden. Das waren
760 Pflanzen, Tiere. Aber ohne ein Tier zu spielen. Also die ham jetzt nie irgendwie den
761 Tiger gespielt oder so. Ähm aber das war so subtil und toll gemacht und die Tänzer so
762 wahnsinnig gut da drin, dass man wirklich gedacht hat, die sind in ner ganz anderen
763 Sphäre. Und das ist, so was ist, was mich komplett fasziniert. Ja. (5) #01:03:30-8#
764

765 I: Können sie mir ihren Stil, choreografischen Stil oder Handschrift beschreiben.
766 #01:03:47-8#
767

768 A: Mhm. (...) Das ist nicht leicht einzuordnen. Weil ich mit verschiedenen Genres
769 praktisch arbeite. Also eben auch mit Schauspielern arbeite oder mit Sängern oder:/
770 Insofern kann man jetzt nicht sagen, es ist:/ Ich würde (..), klar das Naheliegendste
771 wär zu sagen: ‚Ich mache Tanztheater.‘ Weil es kommen theatrale Momente hinein, es
772 kommt auch die Art, ich will mich nicht mit Pina Bausch vergleichen, aber wie Pina
773 gearbeitet hat. Mit Fragen, die Tänzer anzuregen etwas Eigenes auch zu entwickeln.
774 So arbeite ich auch. Ähm (..) da ist es mir dann unwichtig, welchen Stil die Tänzer
775 dafür einsetzen. Hauptsache es stimmt für mich irgendwie. Äh, das kann was ganz
776 Rohes sein, das kann was ganz Stilisiertes sein, das kann Neoklassisch sein. Wenn es
777 stimmt, dann ist es okay. Und dann bediene ich mich auch sozusagen. Ähm (...)
778 insofern ist Tanztheater wahrscheinlich das Treffendste. Aber es kommen eben die
779 Butoh-Elemente, die japanischen Elemente auch stark hinein. Also ne Kritikerin hat

780 mal über mich geschrieben: ‚Das ist jenseits der westlichen und östlichen Bewegungs
781 (unv.)‘ (lacht) Irgendwo so ne komische Mischung aus westlichem und östlichem
782 Tanz. Also so. Aber ich hab da keinen Begriff für gefunden. #01:05:12-9#
783
784 I: Nee, das meint ich auch nicht. Deswegen auch beschreibend. #01:05:16-5#
785
786 A: Ja. Also wenn ich meine Arbeit beschreibe, dann würd ich erst mal sagen: ‚Alles ist
787 möglich!‘ Äh und aus diesem Alles, klar, natürlich, man wählt aus. Aber es gibt erst
788 mal keine Limitierung, dass man sagt, das und das und das jetzt keine Steppschritte
789 machen oder sonst irgendwas. Wenn mir das jemand anbietet in der Probe und das
790 passt, dann ist das wunderbar. Es ist zwar noch nicht vorgekommen. Aber es könnte
791 theoretisch sein. #01:06:10-5#
792
793 I: Spannend. #01:06:10-5#
794
795 A: Ja. (lacht) #01:06:10-5#
796
797 I: An sich hab ich jetzt so gar keine Fragen mehr. Ich war jetzt am überlegen, wie man
798 jetzt so nen schönen Abschluss findet. Vielleicht von ihnen noch mal so ne
799 Bilanzierung. Wünsche für sie. #01:07:05-8#
800
801 A: Mhm. (...) Also n Wunsch von mir wäre es auf jeden Fall immer wieder auch neue
802 Dinge sehen zu können. Also dass ich auch Tänzer anregen kann weiter zu suchen,
803 zu forschen, so dass ich auch immer wieder neue Sachen sehen kann. Routine find
804 ich schrecklich. Wenn man sich so auf sein altbekanntes, gut bewährtes Repertoire
805 verlässt. Also da auch immer wieder, immer weiter zu bohren und zu gucken und zu
806 suchen. Was gibt s denn noch? Was könnte man noch entdecken? Neues aus sich
807 heraus. So, nicht das Rad neu erfinden. Das gibt es schon. Den Menschen gibt es
808 auch schon. Ähm aber da (..) ja immer weiter zu forschen und zu suchen. Das wünsch
809 ich mir für mich auf jeden Fall. (...) Wo ich mal hin will? Keine Ahnung! (lacht) (...) Das
810 weiß ich echt nicht. Hab mich da auch immer en bisschen:/ Weiß nicht. Hab ich noch
811 nie gemacht. Klar, man hat mal so wenn man jünger ist oder so, dann hat man den
812 Wunsch: och ich möcht mal ganz berühmt werden. Oder so. Was immer das bedeuten
813 mag. So. Aber das ist es auch überhaupt nicht. (4) Mhm, und sonst so ne
814 Bilanzierung? (leise) (5) Doch, ich hätte noch en Wunsch! Noch einmal vielleicht einer
815 Persönlichkeit begegnen, die noch mal so n (..) ja so ne große Wichtigkeit für mich
816 bekommt. Künstlerisch. (4) #01:08:45-5#
817
818 I: Aber da ham sie jetzt nicht jemanden konkret vor Augen? #01:08:45-5#
819
820 A: Nee. Nee. Überhaupt nicht. Aber zu sagen, jemanden kennen zu lernen, ne
821 künstlerische Persönlichkeit, wo ich sage: ‚Wow. ja. Das ist jetzt noch mal was ganz
822 ganz ganz Besonderes.‘ Das war halt eher so in der Jugend. Ne, ist wahrscheinlich
823 auch normal. Dass man in der Jugend, da lernt man halt, kennt viele Menschen noch
824 nicht und viele Charaktere noch nicht. Und so weiter und so fort. Da ist man auch noch
825 (4) unbefangener (gedehnt). Wie ein weißes Papier. Als jetzt mit fünfzig. Und das ist ja
826 dann auch was anderes. Aber ich glaub, das fänd ich auch noch mal toll. #01:09:33-3#
827
828 I: Okay. Also ich dank ihnen erst mal. Mir hat es unheimlich Spaß gemacht zu zu hören.
829 #01:09:35-4#
830
831 A: Okay. #01:09:44-1#

1 I: (Vorgespräch beendet) Also mir ist es jetzt egal wie ihr die Reihenfolge festlegt. Weil ich
2 natürlich schon auch immer Einen anspreche. Also zum Einstieg wäre es mir ganz lieb,
3 wenn ihr erzählen könntet wie ihr zum Tanzen gekommen seid? 00:00:20-9

4

5 M: Ähm, ich hab in mir selber eigentlich musikalische Talente entdeckt und hab als Kind ja
6 zum Beispiel so ein Bandoneon auf dem Dachboden bei meiner Großmutter gefunden
7 und mir selber beigebracht zu spielen. Und wurde dann entdeckt und dachte das ist was
8 ganz schlimmes. Das wurde aber sehr positiv gewertet natürlich. Dann:/ ja, von meiner
9 Großmutter. Genau. Und dann kam meine Mutter plötzlich auf mich zu, nach dem Leute
10 im Sportunterricht waren in der ersten Klasse. Ich bekam so nen Zettel. Und dann hat sie
11 mich gefragt: ‚Willst du in die Musikschule gehen?‘ Und da dacht ich mir: ‚Oh ja Musik.
12 Toll.‘ Da hat sie mir nen Turnbeutel in die Hand gegeben und ich dachte: ‚Häh?
13 Okay.‘ Und bin da hin gegangen und fand mich plötzlich in so nem Ballettsaal zwischen
14 lauter Mädels. Und sah da aber das Klavier da stehen und dachte: ‚Ja. Okay. Wird
15 schon.‘ Und nach der Stunde dort war ich erst mal fix und fertig. Und das für nen
16 Sechsjährigen furchtbar eigentlich. Und ich bin nach Hause gegangen und hab gesagt:
17 ‚Ich will das nicht machen!‘ Und meine Mutter, wie Eltern so sind: ‚Jetzt hast du damit
18 angefangen. Jetzt machst du das auch weiter. Und guck doch erst mal. Und das
19 entscheiden wir später.‘ Und so ne. Na ja, ich bin dann da irgendwie geblieben. Jedes
20 zweite Mal hab ich geschwänzt. Ich war also ganz schlimm eigentlich damals. Und dann
21 plötzlich ging s halt darum an die Ballettschule zu kommen. Ne so Test zu machen.
22 Eignungstests. Aufnahmeprüfung. Und dann bin ich mit meiner Mutter dahin gefahren
23 nach Dresden, Palucca Schule und wurde genommen. Und dann hab ich halt
24 angefangen. Richtig. Und dann hab ich s auch ernster genommen. Weil, das war
25 natürlich spannend, in nem Internat und an ner anderen, an ner richtigen Schule. Ja so
26 kam das damals. Und dann bin ich im Prinzip - das ist jetzt ne etwas längere Geschichte -
27 ein Stasi-Opfer. Meine Familie hat halt en sehr engen Kontakt gehabt in den damaligen
28 Westteil der Bundesrepublik und äh,(...):/ Egal! Und ich hätte wohl ne Hüftkrankheit
29 haben sollen, hat man behauptet in der Schule. Nach vier Jahren der Ausbildung, die
30 acht Jahre dauert. Wurde ne Reihenuntersuchung gemacht, ne ärztliche Untersuchung.
31 Und da hätte ich wohl irgendwas haben sollen. Und da hat mich damals schon meine
32 Hauptfachlehrerin bei Seite genommen und mich gefragt: ‚Habt ihr irgendwie politische
33 Probleme in der Familie oder habt ihr irgendwas mit dem Westen zu tun?‘ Das war ganz
34 seltsam. Und ich so: ‚Hah nee, versteh ich nicht.‘ Und sie sagte: ‚Ja, da war grad ne ganz
35 seltsame Diskussion und das war wie in nem Film. Wie in nem schlechten Film.‘ Dass die
36 Ärztin plötzlich gesagt hat:/ Also sie hätte gefragt, ob man mich nicht zum Spezialisten
37 schicken könnte. Weil, ich war n guter Schüler und das wär doch irgendwie total schade.
38 Und da hat dann diese Ärztin gesagt: ‚Ja, also wenn sie meine Diagnose nicht
39 akzeptieren, dann kündige ich.‘ Weil das war so im Osten, das war so so daneben. Wie
40 jetzt? Äh? Keine Ahnung. Das war so total so. Die hat mich daraufhin angesprochen und
41 ich so: ‚Nee. Ich weiß von nichts. Keine Ahnung.‘ Okay. Ich bin dann aus der Schule
42 gegangen nach vier Jahren und ähm bin nach R-Stadt zurück, hab erst Abitur gemacht
43 dort und hab angefangen zu studieren, Deutsch-, Musiklehrer. Dann kam die Wende. Und
44 kurz vor der Wende, ich war in ner Theatergruppe, war noch ein kleiner Insistent. Wie
45 sagt man das? Gab s noch n kleines Vorkommnis. Wir sollten damals kurz vor der Wende
46 mit meiner Theatergruppe nach Hannover fahren, im Kulturaustausch Hannover-R-Stadt.
47 Und da stand plötzlich der Regisseur vor der Tür und sagte: ‚Ja, die Stasi will dich nicht
48 fahren lassen.‘ Ministerium für Innere Sicherheit hieß das ja. Und dann hat er die dann
49 auch gefragt in dem Gespräch wieso denn nicht. Und dann ham die gesagt, ich hätte
50 keine Akte. Und dann hat er auch gefragt: ‚Wieso hat M. denn ne Akte?‘ Und die: ‚Das
51 geht sie nichts an.‘ Das heißt ich hab schon wieder en Zeichen bekommen, irgendwas
52 stimmt da nicht. Nee? Ne Akte! Er hat dann die künstlerische Entscheidung getroffen,
53 entweder fahren alle oder keiner. Wir sind alle gefahren, sind alle wieder gekommen. Es
54 war einen Monat vor der Wende im Oktober 89. Und dann kam die Wende und dann
55 konnte man nach ner Weile, weiß nicht mehr wieviel, ja anderthalb Jahre hat s gedauert.
56 Konnte man seine Akten einsehen. Und das hab ich gemacht und das war dann
57 eindeutig. Ja okay. Da ist wirklich was faul und da stand eben Frau Dr. Sch. bekam den
58 Auftrag, weil ich nicht mehr förderwürdig wäre und genau. Und da bin ich aus der Schule
59 befördert. Egal! Bin sofort zum Arzt, hab mich checken lassen, hatte nichts. Hab sofort,

- 60 hab Deutsch-Musiklehrer studiert eigentlich, weil ich dachte ich kann nicht mehr tanzen.
 61 Hab eigentlich in der Universitätskompanie trotzdem noch getanzt aus Spaß. Hab sofort
 62 gewechselt zu Choreografie und Tanzpädagogik. 00:04:25-3
- 63
- 64 A: Er hätte wohl jetzt im Rollstuhl sitzen sollen. 00:04:27-6
- 65
- 66 M: Genau. Damals hat man gesagt, wenn ich weiter tanze, in der Schule: ‚Mit
 67 Fünfunddreißig ungefähr sitzen sie im Rollstuhl.‘ Nee? Jetzt bin ich dreiundvierzig und
 68 tanz immer noch. Mopsfidel. Also, es tut schon weh, aber das ist ja auch normal in
 69 dem Alter. Genau. Und dann hab ich sofort Choreografie studiert und dort habe ich
 70 dann nach nem halben Jahr schon einen Lehrer bekommen, einen Israeli. Joseph
 71 Tmim hieß der. Der hatte ne Companie in N-Stadt und nach nem weiteren Jahr, ah
 72 nee nach zwei Jahren. Ich hab das Grundstudium abgeschlossen, hat er mich gefragt,
 73 ob ich nicht in seiner Companie tanzen wollen würde. Weil unterrichten könne ich ja
 74 auch später noch. Fand ich natürlich super spannend. Weil wir sind oft in N-Stadt
 75 gewesen, ham gesehen was die gemacht ham. Ist ne ganz tolle Company gewesen.
 76 Tolle Verdance-Company (?). Und da bin ich dann nach zwei Jahren einfach hin
 77 gegangen und hab erstmal ne Art Praktikum gemacht. Also war immer noch im
 78 Studium und hätte das auch zwei Jahre unterbrechen können. Das kann man ja. Und
 79 bin aber einfach da geblieben. Dann haben wir uns kennen gelernt. (*zeigt auf A.*) Ein
 80 Jahr später kam D. in die Company dazu aus Israel. Das ging n paar Jahre und dann
 81 ist dieser Choreograf zurück nach Israel, hat keine Förderung mehr bekommen in N-
 82 Stadt und dann ham wir uns einfach sozusagen zusammengeschlossen und ham
 83 gesagt, wir ham eh keinen Bock mehr, so sehr nach der Pfeife von irgendwelchen
 84 anderen Choreografen zu tanzen, und die meisten Choreografen, zumindest damals
 85 war es so, ham die Tänzer eigentlich fast alles entwickeln lassen. Also man hat
 86 wirklich das Material völlig selbstständig entwickelt und die ham das dann n bissel
 87 zusammengestellt, vielleicht n bissel poliert, n bisschen verändert und dann wurde
 88 das als ihre Choreografie geschimpft. Da war`n wir eh so n bisschen, verstanden die
 89 Welt nicht mehr und dachten das können wir auch oder oftmals, das war dann glaub
 90 ich der größte Schritt, dass wir gedacht haben, warum macht der jetzt das? Warum?
 91 Warum (...) äh. Es ist doch offensichtlich. Nee? Also auch so n Generationsunter-
 92 schied. Und dann ham wir uns entschieden, D. hat sich als Erstes entschieden, en
 93 Stück zu machen, ein Duo zu machen. Dann hat das ne Amerikanerin gesehen dabei,
 94 hat uns gefragt ob wir bei ihr bei nem Stück mitmachen wollen. Das war ein Open-air-
 95 Stück. Und da ham wir gemerkt, dass wir ganz wundervoll zusammen arbeiten zu dritt.
 96 Ganz schnell auch. Dieses Kurzstück von zehn elf Minuten ham wir an drei
 97 Nachmittagen zusammenfimmt. Und das existiert heut noch. Das werden wir in der
 98 nächsten Spielzeit hier noch machen. Und na gut. Und da kam irgendwie so mehr
 99 oder weniger ohne das wir es wollten O-Company insistems. Wie sagt man? 00:06:38-
 100 4
- 101
- 102 A: Wurde geboren. 00:06:40-8
- 103
- 104 M: Wurde geboren. Mehr oder weniger deswegen, weil wir hatten dieses Stück und das
 105 hat ne Veranstalterin gesehen, ne Festivalleiterin. Und dann ham wir gefragt, dürfen
 106 wir nicht in deinem Festival so nen halben Abend machen? Und dann hat sie gesagt:
 107 ‚Nu macht mal noch en Stück.‘ Und dann ham wir noch n Stück gemacht und dann
 108 hatten wir so nen halben Abend und dann hat sie das eingeladen und dann hat sich
 109 die Presse überschlagen, das Publikum war total glücklich und dann hat sie uns
 110 danach - ich wollte nach Barcelona gehen; ich hatte eigentlich nen Job da. M., die
 111 Amerikanerin, wollte zurückgehen nach San Francisco. Und dann präsentiert sie uns
 112 irgendwie mit nem Plan: ‚Ich hätt hier ne Tour für euch. Ne Wintertournee. Wenn ihr
 113 noch nen Stück zus:/ Ihr müsst noch ein Stück machen, damit es ein ganzer Abend.‘
 114 Und wir so: ‚Äh oh, was machen wir jetzt? Okay, machen wir!‘ Ham wir noch ein Stück
 115 gemacht und sind dann auf die erste Tournee gegangen und waren halt sehr
 116 erfolgreich und dadurch kam sozusagen O-Company überhaupt erst auf die Bühne.
 117 Und dann ham wir zwölf Jahre lang O-Company gehabt in N-Stadt und sind dann hier,
 118 ham hier als Gäste gearbeitet in L-Stadt für Musiktheaterproduktionen. Auch eine
 119 Tanztheaterproduktion ham wir gemacht. Ganz am Anfang. Und dann wurden wir hier

120 gefragt, ob wir dat nich übernehmen wollen. Und dat ham wir dann gemacht. Und jetzt
121 sind wir hier. 00:07:44-2
122
123 A: Und was war die Ausgangsfrage? (alle lachen) 00:07:46-3
124
125 M: Wie kamen wir zum Tanz und äh ja bis hier. Ich tanz ja immer noch! (lachen) 00:08:09-
126 6
127
128 I: Kann ich gleich mal nachfragen? Was war der Punkt, warum s mit der Ballettschule
129 dann richtig:/? Also vorher war s ja so mit dem Turnbeutel in der Hand in der
130 Musikschule eher unregelmäßig, Gaststatus. 00:08:19-4
131
132 M: Es war, also ich war zehn Jahre alt. Da denkt man natürlich nicht, da hat man noch
133 nicht so ne Flausen im Kopf, Kreativität oder Künstler. Gar nicht. Das war einfach nur
134 weg von zuhause. So n Internat, das hatte für mich so was wie Ferienlager. Wir hatten
135 ganz tolle Lehrer. Also für mich war das einfach diese Art der Schule. Und was
136 unglaublich Tolles. So n Ortswechsel. Und eigentlich weg von den Eltern. Was für die
137 Meisten oder viele ein Trauma war. Für mich war das ganz okay. Ich war immer viel
138 unterwegs. Auch mit meinen Eltern. 00:08:53-0
139
140 A: (unv.) 00:08:53-0
141
142 M: (zu A.) Bitte? 00:08:53-0
143
144 A: Deine Mutter war schon neu verheiratet? Oder noch nicht? 00:08:56-1
145
146 M: Mhm (..) nee. Da noch nicht. 00:08:58-3
147
148 A: Also es war noch dein leiblicher Vater? 00:08:59-6
149
150 M: Mhm, mit meinem leiblichen Vater war das noch. 00:09:02-3
151
152 A: Du kannst, wenn ich da reinreden darf, da war s nich so ideal zuhause. 00:09:04-2
153
154 M: Ja genau. Das war auch nicht so ein tolles zuhause. Da gab s immer nur Ärger. Meine
155 Eltern ham sich dann zwei Jahre später scheiden lassen und für mich war das
156 vielleicht auch so ne Flucht. So hab ich das eigentlich noch nie betrachtet. Genau. Und
157 das war ne tolle Truppe. Wie gesagt, die Lehrer waren toll. Und auch in der Schule,
158 dass man nicht so an den Bänken sitzt und die Tische mehr so u-förmig standen. Das
159 warn mehr so Diskussionsrunden. Und man wollte, man hat zusammen Hausaufgaben
160 gemacht. Und ich weiß noch, wenn man Gedichte gelernt hat, dann ham wir das
161 einfach zusammen gemacht. 00:09:32-7
162
163 A: Das war schon so Eliteschule, die Paluccaschule da? 00:09:34-2
164
165 M: Aber es war nicht so gepuscht. Sondern es war einfach ne ganz nette Atmosphäre.
166 Und dann wenn man in den Unterricht kam und dann hieß es, also nur so als ganz
167 extremes Beispiel, wer möchte das Gedicht vortragen? Dann wollten wir alle als
168 Erster. Also man war schon, man wollte schon darstellen. Und man hat dran gearbeitet
169 und man hat mitgefiebert und: ‚Ja, jetzt hat er s gekriegt!‘. Na und dann komm ich
170 später in die normale Schule zurück. Wer möchte? Und ich melde mich. Und alle
171 anderen: ‚Äh!‘ und wollten nicht. Ich hab mein Gedicht vorgetragen. Die Lehrerin saß
172 da: ‚Äh?‘. Die wusste gar nicht:/ Also das kannte sie gar nicht. Also ich kannte es eben
173 auch nicht anders. Und war eben in ner normalen Schule eher null Bock. Ne und wie
174 das immer so ist. Egal. Also es war eher so der Ortswechsel, die Leute, die sozusagen
175 mein Leben dann so verändert haben. Und ich hab das gar nicht so:/ Wie soll ich
176 sagen? Man weiß ja nicht, wo das Leben einen hinführt. Für mich war das einfach ein
177 Schritt in eine völlig neue Richtung. Was ganz Anderes. Ein neuer Ort. Und als Kind
178 nimmt man das glaub ich nicht so wahr, dass das jetzt so was Besonderes ist. Na ja
179 oder dass man da speziell ausgebildet wird. Und es war einfach nur ne ganz tolle Zeit.

180 Vier Jahre lang da plötzlich richtig zu tanzen und gefordert und gefördert zu werden.
181 Das war einfach (...) ja das war eigentlich ganz fantastisch. Ne ganz schöne Zeit.
182 00:10:47-8
183
184 I: Und nach den vier Jahren, aufgrund dieser Diagnose der Ärztin, ging s wieder zurück
185 an die.. 00:10:53-9
186
187 M: Bin ich zurück an die normale, POS hieß das damals noch. Und hab dann zwei
188 Jahre dort an der POS normal gelernt. Und dann bin ich an ne Erweiterte Oberschule
189 hieß das im Osten, genau. Hab dann Abitur gemacht und studiert. 00:11:08-2
190
191 A: [Er hat dann trotzdem Theater gemacht 00:11:11-6](#)
192
193 M: Ich hab ganz viel Theat:/ Ich hab in drei Chören
194 gesungen. Wie gesagt in ner Theatergruppe gespielt. Sofort. Und später hab ich dann,
195 ich glaube mit achtzehn, hab ich dann wieder angefangen zu tanzen. Genau.
196 00:11:22-9
197
198 A: [Jazz? Und so was? Was war das? 00:11:25-3](#)
199
200 M: Jazz? (..) Ja alles mögliche. Das hieß Tanzbühne R-Stadt. Das war von der Universität
201 ne Tanzcompany. Und da ham wir alles Mögliche gemacht. Tanztheater, Jazz,
202 Modern. 00:11:34-8
203
204 A: [Und das war nach dem du schon wusstest dass deine Krankheit fabriziert war?](#)
205 [00:11:36-6](#)
206
207 M: Ähm (..) ich muss mal, nee nee. Ach, das war ja erst mit zwanzig. Die Wende kam mit
208 zwanzig. Ich wusste das nicht. Nö. Ich hab einfach so, ich wollte unbedingt noch n
209 bisschen tanzen. Und ich hab halt durchs Studium, ich hab Leute kennen gelernt, ich
210 weiß gar nicht wie ich dazu gekommen bin zur Tanzbühne. (..) Doch. Doch. Ich weiß.
211 In ner Theaterhochschule, also das ist auch ne lange Geschichte. Ich hab so ne
212 Wunschfamilie gefunden. Also der Regisseur von dieser Theatergruppe, der, wie kam
213 das? Ich fand das halt ganz faszinierend so diese Familie. Ich hab halt Klavier gespielt
214 und meine Mutter wollte kein Klavier zuhause haben. Nee? Wegen der Nachbarn und
215 so. Ne, das ist alles n bisschen schwierig gewesen in meiner Familie. Ich hab mir dann
216 mit fünfzehn, ne sechszehn, mein eigenes Klavier gekauft. Durfte es aber nicht nach
217 Hause stellen. Hinstellen. Bin ich zu meiner Großmutter. Die ham es aber nicht nach
218 Dort hab ich s dann hinstellen dürfen. Bin da immer raus gefahren. Das war also
219 irgendwie dreißig Minuten unterwegs sein. Aber hatte mein eigenes Klavier. Und dann
220 war dieser Regisseur von diesem Theater und der, ich weiß nicht wies kam.
221 Irgendwann fehlte für ein Stück, *Frühlingserwachen* ham wir gemacht, fehlte der
222 Pianist. Der war krank. Und ich hab gesagt: ‚Ich könnte das machen.‘ (*verstellte kindl.*
223 *Stimme*) Ich war auf der Bühne eigentlich. ‚Ich könnte hin und her, ich hab mir das
224 schon überlegt. Also in der Szene passt jetzt nicht so.‘ Und dann: ‚Na spiel mall!‘ Und
225 das warn einfache Sachen, auch von nem Studenten da gemacht. Und da hab ich
226 gespielt und dann ham wir gesagt: ‚Okay, machen wir das so.‘ Und dann hat er mich
227 gefragt: ‚Wieso spielst du denn Klavier?‘ Und ich: ‚Ja und so und so kam das und
228 Ballettschule. Überall standen Klaviere rum und ähm.‘ ‚Und wo übst du da?‘ ‚Das ist
229 halt der schwierige Punkt. Entweder Schule oder bei meiner Großmutter.‘ Und dann
230 hat er gesagt: ‚Na wir wohnen doch nicht weit voneinander. Dann komm zu uns. Wir
231 ham zwei Klaviere zuhause rum stehen.‘ Und dann bin ich da immer hin und hab
232 geübt und oftmals, das ist eben das Ende der Geschichte, war keiner da. Und dann
233 hab ich meinen eigenen Schlüssel bekommen. Die ham Kinder gehabt. Dann hab ich
234 gebabysittet und das war wie so ne Wunschfamilie für mich. Die Frau Architektin, der
235 Mann Regisseur, Theaterpädagoge. Das war für mich natürlich ne ganz andere Welt.
236 Meine Mutter arbeitete in ner Bank. Mein Stiefvater später ökonomischer Direktor. Das
237 war also eher so ne technische völlig unkünstlerische Welt. Also in meiner Familie
238 gibt s nur noch, ach, das hab ich nicht erzählt am Anfang. Deswegen Gab s diese
239 komischen Vermutungen von der Stasi. Es gibt nur noch eine Künstlerin in der Familie

240 über drei Ecken, meine Großcousine. Die ist Eiskunstläuferin. Die war auch ziemlich
241 weit, die war zwar nie deutsche Meisterin. 00:13:38-3
242
243 A: Im Westen. 00:13:38-3
244
245 M: Im Westen. Aber die war glaub
246 ich dritten Platz neunundsechzig als ich geboren wurde irgendwie so etwas. Und die
247 war dann bei World on Ice, so was wie Holiday on Ice, so ne Show. Ich hab die dann
248 kennen gelernt mit zwölf und war natürlich Feuer und Flamme und war total verknallt in
249 die und dann ham wir uns geschworen als die einzigen Künstler in der Familie, dass
250 wir ganz engen Kontakt halten. Wir ham uns jede Woche geschrieben. Die halt von
251 ihren Tourneen überall. Ich hat die schönsten Postkarten bekommen. Und ich immer
252 aus meinem trögen R-Stadt. Und hab natürlich auch geschrieben, ja das ist blöd und
253 das ist scheiße und so. Und ganz offen und hab natürlich auch alles kritisiert im Osten
254 natürlich auch. Und das fanden die natürlich:/ Weil natürlich auch Tanzcompanys aus
255 dem Osten sind sehr viel in den Westen gefahren im Zuge des Kulturaustauschs und
256 da sind sehr viele weg geblieben. Also 20% war die Dunkelziffer der Leute sind dann
257 weg geblieben. Deswegen wollten sie mich auch nicht fahren lassen später bei
258 diesem. Und wir sind trotzdem alle wieder gekommen. Na ja. So war das damals.
259 00:14:32-9
260
261 A: Und wie bist du zu Tanzbühne? (alle lachen) 00:14:35-7
262
263 M: Ja, ich hab grad überlegt. Zur Tanzbühne, genau. Das wollt ich erzählen. Und das war
264 dieser Regisseur. Genau. Da bin ich oftmals, weil ich wusste der ist Theaterpädagoge
265 und da bin ich oft in die Theaterhochschule mitgekommen und hab mir Szenenstudien
266 angeschaut von Studenten. Und da war eine, die Bewegungslehrerin, also die
267 Tanzlehrerin der Studenten, die, mit der hab ich irgendwann mal gequatscht. Und die
268 hat gesagt: ‚Och, wir ham auch ne kleine Company. Ne Universitätscompany. Und ich
269 hab gehört du tanzt oder hast getanzt. Guck doch mal.‘ Und da hab ich mir das
270 angeschaut und dann fand ich das cool und dacht, okay mach ich das mal. Ne ich
271 komm mal zum Training. Und dann hat sie mich eingeladen: ‚Willst du nicht
272 mitmachen?‘ Und so. Genau. Und bin ich so in diese Tanzcompany dazu
273 gekommen. 00:15:12-4
274
275 I: Ah ja. Okay okay. 00:15:12-4
276
277 M: Lange Geschichte. 00:15:12-4
278
279 I: Ja. Na ja. Aber wie das Leben ist, ne? Bund und lang. 00:15:20-0
280
281 A: Und meine ist nicht halb so kompliziert. 00:15:25-5
282
283 I: Ja gut. Hier spielt wahrscheinlich wirklich noch dieses Leben in zwei
284 Gesellschaftssystemen mit rein. Ne? 00:15:27-1
285
286 M: Genau. Das war schon sehr entscheidend. 00:15:32-6
287
288 A: Ich denke bei ihm (*Marius*) ist es äh (..) also ich spüre immer, heute ist es seine
289 Familie, vor allem seine Mutter extrem unterstützend. Und ich glaube, sie freut sich
290 sehr darüber über die Karriere und. Aber als er klein war, war sie auch sehr jung und
291 ähm leicht überfordert könnte man sagen und da war überhaupt keine Unterstützung
292 für Deine Neigung an Kreativität und Kunst. (zu M.) 00:16:07-2
293
294 M: Ich hätte eigentlich Musik machen müssen. 00:16:07-2
295
296 A: Das war dann immer quasi die Flucht immer, erst zum
297 Großelternhaus und dann zu dieser Wunschfamilie und immer raus. Immer alles
298 andere. Raus zum Internat. Also es war weg von diesem einengenden Elternhaus.
299 Nee? (zu M.) 00:16:24-1

300
301 M: Ja. 00:16:24-1
302
303 A: Um irgendwo einen Ausdruck zu:/ Und ich meine, der hat wirklich tausend Sachen
304 gemacht. Ne wirklich Chor, Theater und Tanz. Alles gleichzeitig. nee? 00:16:32-8
305
306 M: ja. Das war (4) n bisschen viel. Ja. Aber ich war einfach immer neugierig. Also ich bin
307 nicht so n Typ, der nicht sagt: ‚Oh, das kann ich nicht.‘ Ich sag immer: ‚Ich probier s
308 mal.‘ Also ich mag wirklich gern Sachen machen. Liegt allerdings auch daran, dass
309 mich Sachen ganz ganz schnell langweilen. Also wenn ich irgendwie was mache,
310 dann geht s (..) bin ich ganz schnell gelangweilt. Ganz komisch. Also (..) 00:16:58-9
311
312 A: Du brauchst Herausforderung. 00:17:00-5
313
314 M: Ich brauch Herausforderung. Hab aber auch Angst davor. Also ich bin auch ein totaler
315 Hasenfuss. Nee? Also wenn ich dann was geschafft hab, denk ich: Boah, geil. So. Und
316 dann aber immer dieser erste Schritt. Nee? Also das ist ein zweischneidiges Schwert.
317 Also ich bin total neugierig und hab aber immer auch Angst vor was völlig, vor neuem
318 Terrain. Das ist ganz komisch. Total widersprüchlich. (leise) 00:17:20-4
319
320 I: Ähm, das ist mir aber aufgefallen. Ich weiß nicht, ob das was Tanzspezifisches ist. Ich
321 hab ja jetzt schon einige Interviews geführt und das ist mir immer wieder gesagt
322 worden, dieses Wechselverhältnis. Herausforderung auf der einen Seite und dann
323 diese Angst, Sorge. Das wird sehr oft benannt. 00:18:13-2
324
325 A: Interessant. 00:18:13-2
326
327 I: Ja. ja. (...) Und du? Dein Weg zum Tanz? Wie bist du zum Tanz gekommen?
328 00:18:16-1
329
330 A: Also ich fang vom Anfang an. Ich bin ja Israeli und in Israel tanzt man israelische
331 Volkstänze. Das ist ne Art volkstümliche Beschäftigung. Ganz viele Leute machen das.
332 Sind sehr einfache Folgen, normalerweise im Kreis, Schrittfolgen. Und das macht
333 man. Und das hatten wir sogar in der Schule. In der Grundschule. Also das war wie
334 ne Erweiterung vom Sportunterricht wo man auch zum Beispiel alles Mögliche hat.
335 Aber mir hat eben Volkstanz gefallen, mir hat auch Turnen gefallen. Das waren die
336 Sachen. Und ich glaub das hat mich ein bisschen geprägt. Aber nie im Leben hätt ich
337 gedacht, dass es mehr wird. Aber später im Gymnasium kam es noch dazu, dass noch
338 mal alte Freunde mich gefragt haben, das war wahrscheinlich ähnlich wie *Tanzbühne*.
339 Also das war ne Volkstanzgruppe, aber semi-professionell. Wir hatten schon
340 Aufführungen gehabt und sie brauchten Jungs. Und so bin ich da gelandet. und ich
341 war nur ein Jahr da und in diesem Jahr hab ich dann von den andren Tänzern gehört,
342 es gibt ein Ferienlager, ein Kunstferienlager. Und das soll total geil sein. Weil da gibt s
343 alles. Da gibt s Ballett und Modernen Tanz und Jazz und alles. Und ich kannte diese
344 Begriffe gar nicht. Ja Ballett. Ich wusste davon. Ich wusste überhaupt nicht, dass es so
345 einen Form gibt die Modernen Tanz heißt. Ich wusste das nicht. Ich wusste das in der
346 bildenden Kunst natürlich. Vielleicht in der Musik ein bisschen. Als Jugendlicher weiß
347 ich nicht. Und die wollten alle da Vortanzen. Weil das sollte total das Beste sein, was
348 es geben kann. Und da bin ich auch einfach mit. Und äh ja irgendwie müssen sie ein
349 bisschen Talent entdeckt haben oder gesehen haben bei mir und ich kam rein in
350 diesen Ferienlager. Und da hatten sie fünf Stufen. Also von ganz Anfängern bis zur
351 höchsten Stufe. Und ich war bei den Anfängern. Und so ging s los! Ich hatte zum
352 ersten Mal in meinem Leben technische Unterrichte in diesen Fächern. Also Ballett,
353 Modern, hieß das damals, und Jazz, Steptanz. Ich glaube wir hatten auch kreative
354 Stunden und was weiß ich. Dies und das. Und ich war hin und weg! Vor allem weil
355 diese diese für mich komplett neue Idee oder das neue Konzept von modernem, von
356 einer modernen Form von Tanz, dass man Werke in Tanz machen kann, die
357 zeitgenössisch sind, die heute sind, das fand ich, und hab ich nicht gesagt, ich war
358 schon sechszehn. Also ich war nicht mehr so jung. Und ich hab dann meinen Eltern
359 gesagt, ich möchte jetzt da anfangen Tanz zu lernen. Und ich eh ich durfte das. Äh (...)

360 und das war der Anfang. Ich hab dann, im deutschen Begriff, ne Tanzausbildung
361 angefangen. Das System ist n bisschen anders dort. War in einer Schule, dann in
362 einer Anderen. Äh und dann war ich noch bei, also in einen bisschen lockeren
363 Rahmen. Insgesamt ungefähr acht Jahre hab ich mich ausbilden lassen. Dann hat ich
364 meinen ersten Job und so. Und so was. So wurd ich Tänzer. Ich kann noch ein
365 bisschen dazu sagen, dass (...) in diesem Ferienlager Gab s auch ne Musikabteilung.
366 Und da hab ich zum ersten mal vom Nahen Chorgesang kennen gelernt. Die hatten
367 auch einen Chor. Die hatten Musiker und das waren alles Schüler, die im Gegensatz
368 zum Tanz waren die alle an Musikschulen und konnten Instrumente spielen. Auch die
369 Chorsänger waren eigentlich alle auch aus Musikschulen. Und ich war auch hin und
370 weg von diesem Gesang. Es war ein vorwiegend a capella Gesang (*ohne*
371 *instrumentale Begleitung*). Und viele von diesen Sängern kamen aus einem
372 bestimmten Chor in Tel Aviv. Und da hab ich mich, ich hab mich befreundet mit vielen
373 und irgendwann bin ich auch da gelandet. Ich hab gesagt, es wär so toll wenn ich
374 mitsingen könnte. Und dann ham die Leute gesagt "Komm doch, wir brauchen auch
375 Tenöre." Und ich hab gesagt ich hab in der Grundschule im Schulchor gesungen, aber
376 ich konnte keine Noten lesen und ich konnte kein Instrument spielen. Und sie meinten
377 vielleicht geht s doch. Und dann wurde ich auf Probe genommen. Und sollte sofort
378 anfangen Gesangsunterricht zu nehmen, auch so Notenlesen vom Blatt. Und das
379 musst ich nicht lernen. Das hab ich irgendwie hingekriegt. Aber Fazit ist, ich habe fast
380 zeitgleich angefangen zu tanzen und zu singen und mich mit klassischem Gesang. (..)
381 Und das ging Hand in Hand zusammen mit neunzehn, nee mit einundzwanzig hab ich
382 angefangen auch zu studieren und wusste noch gar nicht was aus mir wird. Ich hab
383 letztendlich zwei Jahre studiert, sehr viel (..) viel zu viele Kurse und hab gemerkt, alles
384 zusammen passt nicht. Also das war einfach zu viel alles zusammen an der Uni und
385 das Tanzen. Und gesungen hab ich auch immer noch. Und dann sollt ich mich
386 entscheiden. Ich hab mich entschieden erst mal ein Jahr Pause zu machen. In diesem
387 Jahr hab ich mich entschieden aufzuhören zu tanzen und zurück zur Uni zu gehen.
388 Aber dann hab ich einmal noch vorgetanzt bei einer Nachwuchscompany in Israel von
389 (unv.) Und ich hab den Job bekommen. Und deshalb, ich bin gar nicht davon
390 ausgegangen. Aber da es dann so zustande gekommen ist, hab ich mich entschieden
391 die Uni doch erst mal aufzugeben. Weil, so ähnlich wie er (zeigt auf M.). Zur Uni kann
392 ich auch später. Das ist natürlich ähnlich. Und das war dann diese Wende. Die hat
393 mich dann doch zum Tanzen geschleudert. Und dann hab ich zwei Jahre dort
394 professionell getanzt und bin dann nach Deutschland und da haben wir uns dann
395 kennen gelernt. Und die erste Geschichte hatte er (*Marius*) ja erzählt. 00:25:08-0
396

397 I: Okay. Ja. (4) Gab s auf dem jeweils eigenen Weg entscheidende Stationen,
398 Schlüsselmomente oder prägende Personen? 00:25:22-9
399

400 M: Ja. Ja. Also eine Person auf jeden Fall ziemlich spät. Ich überleg grad zurück ob es
401 noch (...) mhm (..) also in der ganz frühen Entwicklung bei mir eher weniger. Also wie
402 gesagt, die Ballettschule einfach nur Ortswechsel und völlig andere Menschen und
403 diese ganze Tanzwelt. Das war natürlich schon sehr prägend. Aber das war ein sehr
404 allgemeiner Eindruck. Dann bin ich zurück nach R-Stadt, hab studiert. Aber das war
405 nix. Und dann hab ich, als ich angefangen hab Choreografie zu studieren, da kam
406 dann dieser Israeli, dieser israelische Lehrer. Wir hatten eigentlich in Modernem Tanz
407 das erste halbe Jahr eine ältere Modernlehrerin. Und wir waren damals halt, das war
408 so im Zuge der Wende, nee? Das war ja alles so ein bisschen revolutionär gefärbt,
409 geprägt. Und da waren wir einfach der Meinung das ist zu altmodisch und wir können
410 von der Frau nichts mehr lernen. Äh, ich lass das jetzt mal so unbenamt. Und dann
411 ham wir gesagt, wir möchten einen neuen Lehrer da haben. Und dann Gab s einige im
412 Gespräch. Und dann war eben dieser eine Israeli, Joseph Tmim, der kam dann und wir
413 ham da zugeschaut wie der dem älteren Studienjahr da Unterricht gegeben hat. Und
414 wir sind da bald umgefallen. Das war so toll. Und da ham wir gedacht Hoffentlich
415 kriegen wir den. Hoffentlich kriegen wir den. Und der war halt Israeli, kein Deutscher.
416 Und hatte eben keine richtige Ausbildung. Der war einfach nur als Tänzer, Choreograf,
417 ohne irgendwelche Zertifikate. Und die wollten den als Professor anstellen und das
418 war irgendwie ganz schwierig. Sie ham s aber geschafft und dann ham wir ihn
419 bekommen. Weil er diesen Status bekam, ist er dann auch wirklich gekommen. Das

420 war ihm wichtig. Und das war für mich schon sehr prägend. Also der, ich sag immer
421 heute, dass der im Prinzip erst einen Tänzer aus mir gemacht hat. So. Der hat mir ein
422 völlig anderes Körperbewusstsein gegeben. Der hat mir beigebracht, was man im
423 Prinzip immer so schön sagt, man kennt seine Grenzen und man geht einfach drüber
424 hinaus. Also bei dem hab ich das wirklich gelernt. Da geht s noch viel viel weiter. Also
425 die Grenze, die man hat, das ist erst mal gar nichts. Genau darum geht s, diese
426 Grenze zu brechen. Und dann sich zu entdecken. Und das hat dieser Mann auf jeden
427 Fall extrem getan bei mir. Also bis heute bin ich von ihm beeinflusst. Ich unterrichte
428 sein Material, seine Unterrichtsmethode bis heute. Und wenn ich Material entwickle, ist
429 das auch alles, basiert es eigentlich auf dem, was ich von diesem Mann gelernt habe.
430 Auch choreografisch zu arbeiten ist eben eher durch seine Arbeit geprägt. Später noch
431 Gab s ne zweite Person, ein anderer Choreograf. Als ich dann:/ Das war sogar vor Dir
432 noch. (zu D.) Sozusagen sein Vorbild auch von diesem Lehrer von mir. Ohad Naharin.
433 Das ist der Choreograf der Batsheva Dancecompany in Israel. So der der
434 Bekanntesten. Und bis heute auch wenn ich Stücke von ihm sehe, das ist das, wo ich
435 am meisten mittanze im Publikum. Ich sag immer, nach so einer Vorstellung bin ich
436 völlig verschwitzt, weil ich einfach zu sehr dran bin. Weil mich das wirklich körperlich
437 berührt. Ohne dabei kitschig zu klingen. Also es gibt da wirklich ne Verbindung für
438 mich zu den Bewegungen, zu der Konstruktion, zur Komposition. Alle Ideen. Der hat
439 (...) der der, ich sag immer, der hat die Ideen als Erster. Egal. Er hat so geniale kleine
440 (...) scheinbar unspektakuläre Sachen. Aber sie sind so genial. Nee? Und er ist einfach
441 der Erste, der das macht. Also ich empfinde das einfach so. Dass der sich auch ganz
442 viele Sachen traut. Und das ist schon auch sehr prägend gewesen. Also diese zwei
443 Personen so. Zufällig zwei Israelis ham mich da künstlerisch 00:28:57-0
444
445 A: Vielleicht nicht zufällig. 00:28:57-0
446
447 M: Nicht zufällig. (Bd. lachen) Du natürlich auch. (lacht) 00:29:01-7
448
449 A: Nee. (...) Ich glaube das ist kein Zufall. Israel ist ne Tanzkultur. Und viel (...) äh aus
450 meine Sicht ist Deutschland keine Tanzkultur. In meine Sicht ist ist, Deutschland hat
451 natürlich eine sehr reiche und umfangreiche Kultur, ein kulturelles Erbe. Das ist aber
452 vor allem geprägt durch Musik, Theater, Architektur. 00:29:34-7
453
454 M: Schriftsteller. 00:29:34-7
455
456 I: Literatur. 00:29:34-7
457
458 A: Natürlich Literatur! 00:29:40-1
459
460 M: Genau. 00:29:40-1
461
462 A: Und Tanz ist verloren gegangen. Das hat irgendwie keinen:/ Viele Menschen ringen
463 sich immer noch mit Grundbegriffen. 00:29:49-5
464
465 M: Also zwischen den zwei Weltkriegen da Gab s mal richtig. Nee? Palucca. Und Mary
466 Wigman. Die hat ja hier ne Schule in Dresden gehabt. Da Gab s mal nen richtigen
467 Aufschwung. Und das ist dann aber leider nach dem Krieg nicht, die Schritte, die
468 danach gemacht wurden, sind nicht so groß gewesen. Nee? Da Gab s halt Pina
469 Bausch als die größte Blüte in dieser einen Richtung. Na ja. (...) Und das war s. Also
470 direkt aus Deutschland ist da nicht mehr so viel. Der Rest ist importiert. Also viele viele
471 Sachen. William Forsythe oder Cranko. Das sind alles englische, amerikanische
472 Namen. Aus Deutschland direkt ist dann (...) Pina Bausch. Das ist es. (...) 00:30:38-2
473
474 A: Ich kann sagen, also ich habe die ganze Zeit überlegt. Interessanterweise ist diese
475 eine Ferienlager, das war sehr sehr lang der Mittelpunkt von meinem ganzen Zugang
476 überhaupt zur Kunst. Und wie gesagt, das war von einem Gelände von einem Internat
477 eigentlich. In den Ferien, wo die eigentlichen Schüler waren weg. Es war ein
478 Internatsdorf. Also nicht nur ein Haus. Sondern auf dem Lande. Ähm unsere Tanzsäle
479 waren teilweise eine verwandelte Scheune oder ein Kuhstall oder einfach eine Bühne

480 hingestellt ins Gehölz. Und auch die Bibliothek und die Sporthalle. Das waren eine
481 sehr spezielle Ambiente. Das war super als Jugendlicher. Das war wie ein Traum. Und
482 überall waren dann die Bläserorchester und Streicherorchester von den Jugendlichen. Und
483 die Sänger, das war eben, die standen einfach rum und haben fünfstimmig vierstimmig a
484 capella gesungen. Einfach! (lacht) Und das war für mich immer (...) komischerweise
485 gerade die Ausbildung, ja das war die routinemäßige Weiterentwicklung, Verbesserung
486 von der Technik. Und natürlich schulde ich meinen Lehrern da viel. Aber es waren
487 immer weniger so einzelne Persönlichkeiten. Sondern wirklich diese Ferienlager. Das
488 war ganz speziell. Und, was ich nicht erzählt habe, ich war dann drei Jahre lang in
489 diesen Ferienlagern. Natürlich immer in der nächsten Stufe. Übersprungen. In der
490 Ersten, in der Dritten, dann in der Fünften. Im vierten Jahr habe ich vorgesungen und
491 war dann mit den Sängern dabei. (lacht) 00:32:29-2
492
493 I: Okay.(lacht) 00:32:29-2
494
495 A: Im gleichen Ferienlager. Und das war, aber das war alles das Gleiche für mich. Na ja
496 und die nächste Station, das war eben mein erster Job. Das war die
497 Nachwuchscompany von, von der Company, der hat (M.) von Ohad Naharin
498 gesprochen, der Israelleiter von der Batsheva Dancecompany. Und bei der
499 Nachwuchscompany habe ich vorgetanzt. Und er (...) also ist auch für mich der
500 wichtigste (...) Mensch, was Tanz angeht. Also der hat mich extrem geprägt. Noch
501 bevor ich in seiner Nachwuchscompany getanzt habe, habe ich Stücke gesehen. Der
502 kam dann irgendwann zurück aus New York. Der war ein paar Jahre in New York
503 vorher und hat angefangen Stücke zu machen für die Batsheva Dancecompany als
504 Gast. Und ich weiß, alles was ich vorher gesehen hatte, war verblast. Das war eine
505 komplett andere Liga. Das war plötzlich, das hatte überhaupt kein Vergleich. Deshalb
506 hätte ich mir nie vorgestellt, dass ich bei ihm tanzen kann. Das Vortanzen war eher so:
507 ach bevor ich aufhören zu tanzen, mache ich das einfach. Also der ist auch nach meiner
508 Meinung ein Genie. Und ich denke auch wenn ich über alle meine Lehrer, einen meiner
509 Ballettlehrer, die ich später hatte, also eine Sache die ich ihm sehr danke, also der
510 hatte eine geniale Verbindung zur Musik und Musikalität. Und ich bin sehr musikalisch
511 geprägt wie auch M.. Und er und eben Ohad Naharin, der auch einen genialen
512 Umgang mit Musik hat, diese zwei haben mich in dieser Hinsicht auch extrem geprägt.
513 Dass ich extrem ähm, meine Verbindung zum Tanz ist oft extrem Musik bezogen.
514 00:34:40-0
515
516 M: Für mich auch (*flüsternd*) 00:34:40-0
517
518 A: Dann kann ich noch, oder ich nenne in der Regel noch zwei Menschen. Der eine ist
519 eben auch Joseph Tmim, also der Chef von der ersten Gruppe, bei der wir getanzt
520 haben zusammen. Komischer- oder interessanterweise kam er auch aus Batsheva
521 ursprünglich. Hat aber ein viel früheres Batsheva. Und seine Körperlichkeit und sein
522 Begriff von Körper, Bewegung und Tanz ist fast komplett das Gegenteil von dem
523 Körperbegriff von Ohad Naharin. Ganz ganz unterschiedlich. Also ein ganz anderer
524 Begriff von Bewegung und von Handhabung von Körper. Und es war für mich erst mal
525 sehr schwierig, aber letztendlich extrem extrem bereichernd. Also ich schätze mich
526 sehr glücklich, dass ich eben von dem einen zum anderen gegangen bin. Weil es hat
527 mir ja komplett neue Welten eröffnet in meinem Verständnis von Körper und
528 Bewegung. Und ne dritte Person, die mich sehr beeinflusst hat ist Naomi Perlow. Sie
529 war damals künstlerische Leiterin der Nachwuchscompany, zusammen mit Ohad
530 Naharin. Und sie hat, sie kommt wieder aus einem anderen Stern wieder. Sie ist auch
531 extrem musikalisch geprägt. Aber für sie, ich glaube, Tanz hat immer eine Art kulturelle
532 Auseinandersetzung mit nee äh (...) äh (...) sie guckt sich, kann man sagen sie ist
533 kinofil. Sie liebt den Film. Kennt sich sehr gut aus. Sie kommt aus ner
534 Filmmacherfamilie unter anderem. Und sehr oft in ihrem Umgang mit Tanz kommt
535 immer ein kulturelles Kommentar darein. Und ich glaube, das hat mich auch sehr mit
536 geprägt. Also später jetzt als Choreograph zum Beispiel. (4) Und, ich muss auch
537 sagen, als vierte sehr wichtige Person in meinem Werdegang als Choreograf, muss
538 ich R. nennen. Die ist unsere Mitbegründerin der Company ursprünglich. Eine
539 Amerikanerin. Wir haben immer:/ Wir erzählen immer gern wie wir drei auch extrem

540 unterschiedliche Herangehensweisen haben. Ich sag immer, mich interessiert immer
541 am meisten die Bewegung selbst. M. erzählt oft, er sieht die Bilder. Er sieht, er ist im
542 Prinzip ein Bilderdichter. Er schreibt visuelle Gedichte quasi. (Bd. lachen) Oder? Kann
543 man so sagen? (zu M.) Unter anderem! Unter anderem. Und R. ist Theatermacherin.
544 Also sie macht einfach Theater. Sie entwickelt Figuren und lässt ihre Darsteller diese
545 Persönlichkeiten verkörpern und die Beziehungen zwischen ihnen und mit sich selbst
546 ausleben. Sie benutzt dafür eben viel Tanz und Bewegung. (...) Nicht nur. Auf jeden
547 Fall ist für sie immer eine ganz wichtige Voraussetzung, dass es in dieser Art
548 theatralischem Zusammenhang sinnvoll ist. Es muss um Menschen gehen und um
549 ihren Umgang mit der eigenen Psychologie und der Beziehung zwischen denen. Das
550 sind Sachen, die für uns, die ham immer mitgespielt, aber ich sag mal vorher vielleicht
551 eher:/ (...) Also die hatten nicht so eine hohe Priorität. Und ich glaube wir ham alle drei
552 voneinander durch die zwei intensiven Jahre gelernt und mit integriert diese
553 Herangehensweise. Und zu verstehen wann es wichtig ist, dass es darum geht, wann
554 das eine von den eine Rolle spielt usw. . Kann man so sagen. Also das sind meine
555 Vier. Ohad Naharin, Naomi Perlow, Joseph Tmim und R. (...) Er hat mich auch
556 beeinflusst natürlich (zu M. deutend) Aber das kann man fast nicht mehr trennen. Wir
557 arbeiten schon so lang zusammen. (5) 00:39:34-5

558

559 I: Kannst du das noch mal verdeutlichen. Du bist vorhins so ein bisschen auf diese
560 Körperarbeit eingegangen und dieser Unterschied zwischen den Beiden. Also einmal
561 den Leiter :/ 00:39:43-0

562

563 A: Ja. Ohad Naharin. Und ja genau. Also ich kann das :/ ja. (...) Also eine (...) Dichotomie
564 wäre vielleicht bei Ohad Naharin geht s ständig um die Artikulation. Der trennt eher
565 den Körper und lässt jeden Teil fast unabhängig, ist eigenständig, agieren. Und der
566 Körperbegriff von Joseph Tmim war für mich immer ein vereinheitlichendes Prinzip.
567 Der hat eine sehr:/ (...) Also es ist wie eine Kommandozentrale hier im Bauch (zeigt auf
568 diesen) und der Körper kommt immer als Nachhallen von diesem Zentrum. Das heißt,
569 man spürt (...) äh (...) sehr oft ein Pulsieren in seiner Bewegung und das kommt immer
570 von der Mitte und alles bindet sich zusammen ran. Und bei Ohad ist es fast immer das
571 Gefühl, der Körper bricht in 00:41:03-7

572

573 M: periphere 00:41:02-9

574

575 A: bricht auseinander. 00:41:03-8

576

577 I: Ah okay. Okay. 00:41:03-8

578

579 A: Es entstehen dann komplett andere Bilder im Körper, aber auch extrem
580 unterschiedliche Bewegungsabfolgen. Ein komplett anderes Bewegungsvokabular.
581 00:41:20-2

582

583 M: Das ist aber nur ein Aspekt. 00:41:20-2

584

585 A: Nur ein Aspekt. 00:41:24-1

586

587 M: Also bei Ohad, der für mich eben zwischen den Beiden neben der rein physischen
588 Sache auch die Komposition von Stücken. Also das Ohad wirklich wie, ja wie
589 musikalisch fast kontrapunktisch arbeitet. Also ne die Zusammenstellung der Körper
590 im Raum und die motivische Arbeit. Das ist was ganz anderes als bei Joseph Tmim.
591 Joseph Tmim war da viel bäuerlicher will ich mal sagen. Also weniger sophisticated.
592 Wie sagt man? Weniger raffiniert. Einfach in der Zusammensetzung. Da gab s mal nen
593 Solo oder zwei Leute ham da auch mal unisono getanzt. Es waren schlichere
594 Zusammensetzungen. Und bei Ohad merkt man wirklich, also da ist ein ganz anderer
595 Geist dahinter. Ein motorischer Geist. (unv.?) Auch Sachen, die viel subtiler gezeigt
596 werden. Also ne viel größere Subtilität. Trotzdem auch ne, also spontan dacht ich bei
597 Joseph mehr so an animalistisch, an so ne Kraft. Aber das hat Ohad auch. Aber er
598 erreicht das auf ne ganz andere Art und weise. Also trotzdem noch, einfach raffinierter
599 in seiner tierischen Art den Körper zu nutzen. (...) 00:42:29-3

600
601 A: Ja. Das ist immer, ich versuche auch angefangen zu formulieren und dann denk ich
602 Hmh! Eigentlich das stimmt nicht ganz. Aber bei Joseph Tmim ist der Ansatz erst mal
603 man braucht viel Kraft. Man braucht einfach Kraft, um diese Bewegung überhaupt zu
604 bewältigen. Man kann nicht halb machen. Man muss wirklich alles geben. Bei Ohad
605 (...) na ja letztendlich schwitzt man auch. Man ist auch fix und fertig nach dem man
606 seine Sachen getanzt hat. Aber ähm (..) er hat immer dafür plädiert, dass man so
607 effizient wie möglich arbeitet. Das heißt lieber so wenig wie möglich den Körper
608 anstrengen. Man macht nur das Minimalste was wirklich notwendig ist, um die
609 Bewegung auszuführen. Also ohne dass man die Bewegung eben nicht mehr macht.
610 Aber es gibt immer (..), also ein ganz einfach: man kann den Arm mit nem Gefühl von
611 Widerstand durch den Raum bewegen (demonstriert das) und man kann sagen Okay.
612 Wenn die Bewegung so ist, ich kann auch, ich kann auch. (führt Arm mit Leichtigkeit
613 durch Raum) Ich weiß nicht ob man das nach außen spürt. 00:43:31-5
614
615 I: Ja. Na ja auf jeden Fall von der Dynamik. 00:43:31-5
616
617 M: Ja. 00:43:38-1
618
619 A: Ohad würde sagen: Ihr führt den Arm von hier bis hier und macht nur das. Ihr braucht
620 nichts anderes. Und Joseph gleich. 00:43:43-4
621
622 M: Ja. Da entsprechen die sich total. 00:43:47-1
623
624 I: Ah okay. 00:43:47-1
625
626 M: Sehr fleischig. Ohad ist da der Vegetarier und Joseph ist eher der Fleischesser.
627 (lachen) Der Shark (?). 00:43:57-2
628
629 A: Und ein großer Unterschied ist, aber das ist weniger ein körperlicher Ansatz, Joseph
630 hat immer gesagt: ‚Ich muss verstehen, warum ich diese Bewegung mach.‘ Das heißt,
631 für Joseph war auch wichtig alles was er tut oder was er seine Tänzer machen lässt in
632 einem sehr klaren, wenigstens psychologischen, emotionalen Zusammenhang zu
633 setzen. Ich bin eben nicht nur ein äh (...) oder ich sag mal ich bin auch Schauspieler.
634 Also ich versetze mich in einen psychologischen Kontext, Zusammenhang und agiere
635 damit. Und alles, was ich mache, ist daraus bezogen. 00:44:39-0
636
637 M: Na da hat er sich aber glaube ich auch von Pina Bausch beeinflussen lassen. Weil er
638 ist ein großer Fan von Pina Bausch. Und da glaub ich kommt das auch ein bisschen
639 her. 00:44:47-6
640
641 A: Kann sein. 00:44:47-6
642
643 M: Oder Reinhild Hoffmann. Da hat er auch gearbeitet mit ihr ein bisschen. 00:44:50-6
644
645 A: Na ja, es ist deutsch. (lacht) 00:44:51-5
646
647 M: Das ist sehr deutsch. Er hat sich auch ein bisschen verdeutscht in seiner:/ Nee, so wie
648 das chinesische Essen hier auch irgendwie eher salziger ist als es dort. Also leider
649 Gottes gab s da ne 00:45:01-7
650
651 A: Das ist ne Veränderung. 00:45:03-9
652
653 M: Leider Gottes: wenn ich jetzt Beide vergleiche, was ich jetzt attraktiver finde
654 heutzutage, dann kann ich sagen leider. Weil ich frag mich, wie das früher war, als er
655 das noch nicht kannte hier. 00:45:12-3
656
657 A: Ich glaub:/ nein. (/leise) Auf jeden Fall ist Ohad das Gegenteil. Ohad sagt seinen
658 Tänzern immer: ‚Ihr seid ein Sprachrohr für die Bewegung. Kümmert euch nicht um
659 Warum. Kümmert euch nicht um euren Seelenlebenszustand. Ich geb euch die

660 Bewegung vor.' Und das ist wie, weiß ich nicht. Er hat dann natürlich mit Dynamiken
661 gearbeitet. Also natürlich kann man sagen für die Bewegung zärtlich oder zackig.
662 00:45:44-5
663
664 M: Hart! 00:45:44-5
665
666 A: Aber es bleibt die Bewegung. Und das ist eben das Ding. Nur mit rein körperlichen
667 Angaben entsteht trotzdem eine ungeheure Emotionalität. Nur, die wird nicht bewusst
668 und beabsichtigt von den Tänzern erlebt. 00:46:10-0
669
670 M: Gezeigt. Dargestellt. Doch. Ja doch. Ich glaub s eben.
671 Nee nee. Das formulierst du glaub ich falsch. 00:46:09-6
672
673 A: Okay. 00:46:11-9
674
675 M: Das wird nicht wie von nem Schauspieler performt, sondern ich glaub die Emotionen
676 passieren einfach wirklich. Also das ist dann einfach was passiert ist authentisch. Weil
677 Ohad sagt auch nie: ‚Tanzt!‘ Der sagt: ‚Verhaltet euch!‘ Nicht: ‚Tanzt etwas. Ich will
678 nicht dass ihr tanzt.‘ So wie ein Schauspieler. Schauspielert nicht, sondern verhaltet
679 euch. nee, ein Regisseur kann so und so arbeiten. Bühne oder Film zum Beispiel. Also
680 dass er da viel mehr nach authentischer Darstellung sucht als eben 00:46:40-1
681
682 A: Das ist noch mal etwas anderes. Das hat weniger mit einer Emotion oder ner
683 darstellerischen Suche nach einer Psychologie. Ich glaube, sehr viele, vielleicht fast
684 alle Tänzer kommen aus ihrer Ausbildung mit sehr vielen kleinen
685 Selbstverständlichkeiten. Und das einfachste ist, wenn du nem Tänzer sagst in einem
686 Stück: ‚Nimm bitte diesen Becher von dem Tisch.‘ (greift zu Kaffeebecher vor ihm auf
687 dem Tisch) Dann würden die Allermeisten (demonstriert umständliche Variante um
688 Becher zu entfernen) ja irgendwie. (lachen) 00:47:19-6
689
690 M: Pina Bausch! 00:47:19-6
691
692 A: Wenn sie klassisch gesinnt sind, dann würden sie so machen. Wenn sie modern sind,
693 dann würden sie. (zeigt moderne Art den Becher zu nehmen) Und Ohad würde sagen:
694 ‚Nimm den Becher!‘ (nimmt den Becher) Und das ist, weil er plädiert nie, nie ist etwas
695 selbstverständlich. Sobald wir irgendeine Abfolge, eine Körperlichkeit als
696 Selbstverständlich nehmen, dann sind wir gefangen von dieser Selbstverständlichkeit.
697 Die muss es nicht geben. Und wenn wir uns wirklich befreien und uns immer öffnen
698 wollen, dass wir uns immer weiter entwickeln und erweitern und bereichern, dann kann
699 nichts als selbstverständlich gelten. Und deswegen sagt er: ‚Tanzt nicht!‘ Weil wenn
700 man sagt ‚ich tanze‘, dann bringt man schon ganz viele Bilder, viele Vorannahmen.
701 00:48:15-3
702
703 M: Das ist der Unterschied. Dass Joseph eigentlich nie mit Improvisation direkt arbeitet.
704 Also beim Entwickeln war dem Tänzer natürlich überlassen wie er Material entwickelt.
705 Aber am Ende war alles genau fest gelegt. Und Ohad, allein seine
706 Unterrichtsmethode. Nee, Joseph ist ganz fest gelegt. Konkrete Exercices, also
707 Übungen. Und bei Ohad, er hat ja diese Tanztechnik Gaga, wo im Prinzip nur verbal
708 angeleitet wird und der Tänzer entscheidet selber. Und er sagt auch immer, in dieser
709 Tanztechnik sagt er im Prinzip: ‚Macht nichts, was ihr kennt! Fallt nicht in altes
710 Bewegungsmuster. Versucht euch selber oder euren Körper oder Bewegungen immer
711 wieder neu zu entdecken.‘ Also: ‚Überrascht euch selber. Verfallt nicht in solche
712 existierenden Muster!‘ Was genau das eigentlich unterstreicht, dass er das nicht
713 möchte. Dass man ständig auch an sich arbeitet als Tänzer bei ihm. Und Joseph
714 versucht eigentlich schon so ne Form zu finden. So richtig Technik auf der einen Seite.
715 Aber er hat letztlich keine Kreativtechnik oder keine Kreativ:/ Im Unterricht wird nicht
716 an Kreativität gearbeitet. Während bei Ohad ständig am Körper, ständig entdeckt man
717 neu, Gelenke öffnen sich und solche Bilder gibt er. Also manchmal ganz profane Bilder
718 werden gegeben, die einem aber total helfen können den Körper zu verstehen. Und
719 nicht nur den Körper (*gedehnt*). Als Tänzer ist es ja, ich muss ja nicht meinen Körper

720 (gedehnt) verstehen. Sondern ich muss ja die Funktionsweise meines Körpers,
721 Muskulatur, Knochen. Was ist da möglich? Was sehe ich dann nach außen? Ich hab
722 nen Bild im Kopf und versuch das umzusetzen und nach außen entsteht ja was völlig
723 anderes. Aber es entsteht was! Aus dem Tänzer. 00:49:42-6
724
725 A: Ich würde trotzdem unterstellen, dass die als Kreativitätstechnik, also es ist schon
726 eine, es fördert Kreativität. Aber das ist eine Nebenwirkung. Also ich glaube, ich
727 unterstelle mal Ohad, dass er das nicht mit dieser Absicht macht. Sondern dieses
728 ständig Hinterfragung und Selbstentdeckung des Körpers ist für ihn ein Werkzeug, um
729 bessere Tänzer zu machen für seine Zwecke. Weil ein Tänzer, der mit dieser
730 Sensibilität, dieser Art immer erhöht und raffinierter macht, ist ein besserer Tänzer für
731 ihn. Da kann er besser mit dem Tänzer arbeiten. Man wird auch (.) glaub ich (.)
732 kreativer dann dadurch. 00:50:29-1
733
734 M: Das denk ich schon. Ja. (leise) (..) Als wir ein Vortanzen hatten hier im letzten Mai, war
735 das sozusagen der:/ Also wir haben keinen klassischen Tanz unterrichtet. Was in jeder
736 Audition gemacht wird. Weil das Erste ist ein Warm up. Ein klassisches Warm up.
737 00:50:40-9
738
739 I: Ja ja. Das ist klar. 00:50:40-9
740
741 M: Interessiert uns nicht! Wir ham wirklich mit Gaga eigentlich angefangen. Ne zu sehen,
742 wie können die Leute, wie raffiniert sind sie mit ihrem Körper wenn sie ganz allein
743 gelassen werden eigentlich. Und das ist schon ausschlaggebend für uns. Da sind wir
744 einfach geprägt jetzt. 00:51:01-4
745
746 I: Ja ja. Genau deswegen ist das für mich auch interessant vor der Arbeitsweise das erst
747 noch mal zu hören. Weil sich dann ne ganz andere Verständnisebene auch immer
748 noch mal auftut. Also das hab ich jetzt in der Arbeit, in der zurück liegenden auch
749 gesehen. (..) So für diesen ersten Komplex, wo es ja eher um euren Weg geht, noch
750 abzuschließen, hätt ich noch eine abschließende (lacht) Frage. Und zwar was für euch
751 Tanz bedeutet oder welche Funktion hat. Vielleicht gibt s dafür auch ne Metapher oder
752 ein Bild? Also ich hätte jetzt auch einen Schuhkarton voll Postkarten wie Palucca
753 mitbringen können. 00:51:48-4
754
755 M: Also das, also für mich entsteht einfach die Frage ‚Warum tanzt man?‘. Würde ich mal
756 sagen. Das geht bis hin zurück, wer hat das gesagt? Isadora Duncan?
757 (Ausdruckstänzerin im 19. Jhd.) ‚Wenn ich s erklären könnte, müsst ich s nicht
758 tanzen.‘ Also der Tanz ist für mich sozusagen ne Ausdrucksform Sachen darzustellen,
759 die eben nicht, also das Alleinstellungsmerkmal ist: ich kann es nicht erzählen. Ich
760 kann eben nicht Musik darüber machen. Oder musikalisch kann ich etwas anders
761 ausdrücken. Mit Text. Also dieses Unkonkrete, das ist für mich der Grund warum es
762 Tanz gibt. Also etwas darzustellen, was ich mit anderen Kunstformen, anderen
763 Ausdrucksformen nicht darstellen kann. (...) Da kann man jetzt ganz viele Beispiele,
764 nee. Ich will jetzt gar nicht anfangen. Emotionen. Hoh! (gekünstelte Stimme) Was man
765 alles. Zustände. Seelenzustände. Was weiß ich. Aber auch ganz schlichte. Nee. Ist
766 egal! Tanz ist für mich eben genau diese eine, die körperliche Ausdrucksform der
767 Sachen, die man nicht benennen, zeichnen, hören kann. 00:52:47-2
768
769 I: Mhm. (..) Und gibt s da noch irgendwie so n Bild? 00:52:51-1
770
771 M: N Bild? 00:52:51-1
772
773 I: Mhm. Also wie gesagt, wenn ich jetzt so zum Beispiel fünfzig oder hundert Postkarten
774 liegen hätte, verschiedene Motive drauf. 00:52:56-7
775
776 M:
777 Das ist so konkret. Das ist ja, ne Postkarte kann ja, ein Bild kann immer nur eine
778 Position darstellen. Okay. Gut, dass du das sagst. Jetzt hilfst du mir sozusagen über
779 den Berg. (lachen) Für mich ist eben Tanz genau das Gegenteil von ner Position. Also

780 wenn ich unterrichte auch ist es mir immer wichtig, egal was, es gibt ja Positionen im
781 Tanz (*Arm- u. Beinpositionen als Tanztechnik*). Dass ich immer versuche zu sagen:
782 ‚Nie das als Position wahrnehmen, sondern immer als Bewegung.‘ Nee, also Tanz ist
783 natürlich Bewegung. Bewegung des Körpers im Raum. Auch die Nichtbewegung.
784 Natürlich kann auch die Stille sich bewegen. Also wenn ein Körper sich nicht bewegt,
785 ist trotzdem alles in Bewegung. Das ist jetzt, das geht jetzt n bisschen zu weit. Aber
786 genau. Für mich geht s darum, Postkarten würden mir gar nicht helfen. Natürlich kann
787 man jede Bewegung in nem Moment festhalten. Das ist dann wirklich nur ein Moment.
788 Aber an sich widerspricht es der ganzen Idee des Tanzes. Ein Photo! Oder was kann
789 ich dadurch ausdrücken? Also Tanz lebt von der Bewegung! Und das ist für mich im
790 Prinzip das das 00:53:54-4
791
792 I: Nee. Möglicherweise hast du mich da jetzt falsch verstanden. Also keine speziellen
793 Tanzpostkarten. Da könnte alles sein. Da könnte auch en Bild von ner Ernte sein oder
794 Autobahn oder en Baum oder was weiß ich. 00:54:12-6
795
796 M: Aber das ist für mich immer ganz konkret. Also nee, en Bild ist ja immer en Konkretes,
797 das kann man dann ganz theatralisch sehen. Also ein theatralischer Moment. Kunst
798 hat ja überhaupt keine Tabus keine Limits mehr. Also alles, jedes Photo kann ein
799 Kunstwerk sein. Und das ist ja ne leidliche Diskussion. Aber Tanz für mich:/ Ja genau,
800 diese ewige Diskussion: Was ist Kunst? Und dann auch: Was ist Tanz? Da haben wir
801 uns schon zu genüge auseinander gesetzt (zeigt auf D.) (unv. Wortwechsel zwischen
802 M.+ D. mit Gelächter) Für mich ist Tanz einfach die Bewegung des Körpers. (4)
803 Genau. 00:55:01-0
804
805 A: [\(unv.\) zwischen Bewegung des Körpers 00:54:59-1](#)
806
807 M: Ja, das kann eben alles sein. 00:55:00-5
808
809 A: [Wann wird s:/ 00:55:00-5](#)
810
811 M: Wenn ich s sozusagen komponiere. Nee, wenn ich s auf die Bühne stelle. Wenn ich
812 genau das auf die Bühne stelle, ist es egal welche, wie alltäglich es noch sein kann.
813 Das kann ewig (?) ein Tanz ein. 00:55:11-5
814
815 A: [Also eine körperliche Bewegung in einen darstellerischen Zusammenhang gesetzt
zum Beispiel. 00:55:14-3](#)
816
817
818 M: Rahmen! Rahmen zum Beispiel. Wir benutzen ja auch wirklich ganz alltägliche, ganz
819 profane Sachen dafür schon. Ich würde Tanz oder das ist das, wo ich Tanz kritisiere,
820 das was Tanz genannt wird. Wo wir auch oft diskutieren. Wir sind eigentlich Beide der
821 Meinung, dass Tanz nichts Konkretes erzählen kann, keine Geschichte erzählen kann.
822 Keine:/ Genau. Tanz kann keine Geschichte erzählen. Um Geschichten zu erzählen,
823 was viele Leute versuchen oder denken sie tun s, werden einfach andere Formen,
824 andere Darstellungsformen, andere Mittel genutzt. Schauspiel, Gestik, Mimik,
825 Pantomime. Diese vier Sachen werden genutzt. Und D. hat ja, ich weiß nicht ob du
826 das gesehen hast, *Tanz als Schauspiel*, ein Stück darüber gemacht. *Tanz. Ein
827 Schauspiel* heißt das. Wo sich zwei Schauspieler oder zwei Menschen über Tanz
828 unterhalten. Was erwarte ich von Tanz? Was gibt mir der Tanz? Was sehe ich da drin?
829 Kodieren. Dekodieren. All diese, lange Diskussion. Weil wir einfach seit Jahren das
830 unterrichten. Ham ja auch unterrichtet in Komposition: Tanz ist nicht fähig, wirklich, wir
831 sind ganz fest der Überzeugung, bis heute hat uns das noch keiner widerlegen
832 können, der pure Tanz kann keine Geschichten erzählen! Kann s wirklich nicht. Es sei
833 denn ich benutze eben diese anderen Methoden: Gestik, Pantomime, Mimik und
834 Schauspiel. Ohne das kann der Tanz nichts erzählen. Und ich glaube das ist ein ganz
835 ganz wesentlicher Punkt auch in unserer Arbeit auch und dessen sind wir uns total
836 bewusst. Also wir nehmen Tanz ähnlich kompositorisch wahr wie zum Beispiel
837 konzertante Musik. Ne Sinfonie. Natürlich haben die auch Übertitel. Weil nee, jeder
838 hört da, wenn man nur so nen Titel gibt nee, da hören die Leute da gleich Sachen rein.
839 Gibt man den Titel aber nicht, wird nie im Leben, wird nie im Leben zwei Personen

840 das Gleiche drin sehen. Das geht einfach nicht! Weil es eben nicht konkret ist. Es ist
841 eine unkonkrete Sprache der Tanz. Wenn man überhaupt Sprache sagt. Ich weiß, du
842 magst s nicht, dass man s Sprache nennt. (zu D.) Der Tanz, der reine Tanz ist völlig
843 unkonkret. Inhaltlich unkonkret. Was sagst du? (zu D.) (2,5 min. Unterbrechung für
844 *Toilettengang*) 00:59:58-0
845
846 A: Also ich wollte nur erstmal relativieren oder klar:/ mögliches Missverständnis klären,
847 was wir machen ist nicht puren Tanz so wie M. jetzt definiert hat was Tanz ist. Wenn
848 man rein theoretisch das tänzerische Mittel aussieben könnte aus dem Gefüge von
849 allem, in dem der Tanz mitmacht, würde man dann das sagen: Tanz kann eben keine
850 Schwiegermutter darstellen. Tanz sind Körper, die sich bewegen. Aber was wir
851 machen, ist ja nicht puren Tanz. Sondern wir flechten Tanz mit Schauspiel zusammen
852 und oft mit Text, auch mit Video, mit Verhalten. Und bloß Kostüme erzählen schon
853 etwas, weil sie schon einen Zusammenhang auch:/ 01:00:49-9
854
855 M: Stücktitel auch. 01:00:50-6
856
857 M: Stücktitel. Also das heißt natürlich wir begreifen uns nicht als Puristen. Aber wir
858 versuchen uns, äh aber es ist uns klar, was jetzt die Funktion von Tanz ist und es ist
859 uns klar, was für ein Stück wir dann machen. Und wir machen dann halt in der Regel,
860 oder es gab auch mal eine Ausnahme (schaut M. an) (...) Na ja als wir mit A-Person
861 gearbeitet ham, war das schon manchmal ... 01:01:18-5
862
863 M: Das war dann genau ne Mischung aus Schauspiel und Tanz.
864 01:01:23-3
865
866 A: Aber das ist der Punkt. wenn wir ein Tanzstück machen, dann geht es in dem Stück
867 um die Körper. Die Körper, die sich bewegen und alles, was der Körper vermitteln
868 kann dadurch. Alles andere kommt dazu, ist aber nicht der Hauptmittel. Und deswegen
869 funktionieren, glauben wir, unsere Stücke. Da durch, über dieses Mittel. Und wir
870 zitieren gerne einen Kommentar, dass wir sehr oft zu hören bekommen von
871 Besuchern. Die sagen sehr oft: Es war fantastisch! Ich habe nicht verstanden worum
872 es ging. (Bd. lachen) Wirklich! Aber es war fantastisch. Und dann ist normalerweise
873 unsere Antwort: Es ging um Nichts! Es ging darum, dass es für Dich etwas, dass es
874 bei Dir etwas bewirkt, etwas auslöst. (..) Ja. Und M. hat eine schöne Beschreibung von
875 dem was Tanz ist übertragen: Tanz kann man als visuelle Musik betrachten. Wenn wir,
876 das ist für mich ein Augenöffner, wenn man zum Konzert geht, sei es klassische
877 Musik oder Jazz, Hauptsache wenn nicht gesungen wird. Es kann auch ein Gitarrist
878 sein, der einfach nur seine Gitarre spielt. Da fragt sich keiner: Warte mal. Warum hat
879 der jetzt diesen Ton gespielt? Was sollte dieser Ton bedeuten? Oder ich hab nicht
880 verstanden was er mir erzählen wollte. Es ist selbstverständlich. Der Gitarrist sitzt da
881 und spielt Musik. Und etwas bewirkt es bei uns, wenn es gute Musik ist und er ein
882 guter Musiker ist. Dann können wir weinen. Wir können in Traumwelten schweben.
883 Können tausend Sachen passieren, die eben gar nicht so passieren können, die gar
884 nicht so passieren können, wenn man uns eine Erzählung erzählt. Also wenn man eine
885 Geschichte erzählt, eine Story. Oder wenn Darsteller, wenn Schauspieler Figuren
886 verkörpern und so weiter. Da sitzt dieser Gitarrist und bewirkt Sachen, die eben nur
887 durch diese Musik bewirkt werden können. Und wir sehen das genauso beim Tanz. Ein
888 Tänzer, eine Tänzerin, die so oder so mit ihrem Körper umgeht, die mit
889 unterschiedlichen Dynamiken, Qualitäten, Kompositionen innerhalb des Körpers im
890 Raum und zusammen mit anderen Tänzern. Da entstehen Sachen, die nur so
891 entstehen können, nur so einen Menschen betreffen können. Und zwar genauso
892 unmittelbar wie Musik. Oder noch unmittelbarer. Weil wir ham vor ein paar Jahren den
893 Begriff oder das Phänomen von Spiegelneuronen entdeckt. In dem Moment, wo du so
894 machst (macht einen Gesichtsausdruck vor), kann ich eigentlich bei mir, also bei mir
895 entsteht schon auch etwas, was Ähnliches. Und das ist wahrscheinlich, das ist in
896 unseren allen in unseren affigen Genen. Wir machen nach. Und wenn ein Tänzer eine
897 kraftvolle Bewegung auf der Bühne macht, dann empfinden wir das nach. Also das
898 braucht keine Interpretation. Das braucht kein Verständnis. 01:04:42-1
899

900 M: Ja. Aber das ist auch die Chance vom Tanz, glaub ich. Dass im Gegensatz zu
901 Schauspiel oder Geschichten erzählenden Kunstformen oder konkreten bildhaften
902 Kunstformen, dass man im Tanz, wenn s purer Tanz ist, abstrakter bleibt und dadurch
903 aber dem Zuschauer ne Chance gibt viel kreativer zu werden. Also wenn ich ne
904 Geschichte erzähle im Schauspiel, dann kann ich sagen: ‚Ah ja, mir ist auch mal so
905 was passiert.‘ Nee, man findet schon ne Beziehung dazu, kann sich identifizieren.
906 Aber die Grenzen bleiben eher eng. Der Bereich, in dem man sich damit identifizieren
907 kann bleibt kleiner. Und wenn man aber, sozusagen der reine Tanz, man lässt
908 sozusagen dem Zuschauer einfach mehr Raum für eigene Kreativität, sich emotional
909 zu öffnen und sich zu binden an etwas. Wenn das der Zuschauer kann. Es ist natürlich
910 auch ne Frage von Sehgewohnheit und von Kreativität. 01:05:31-1
911
912 A: Ich finde das ist wieder ein bisschen der falsche Ansatz. 01:05:34-3
913
914 M: Wieso? 01:05:34-3
915
916 A: Weil ich tanze nicht abstrakt, um ... 01:05:42-2
917
918 M: Das ist nicht das Ziel. Das ist nicht das Ziel. 01:05:42-2
919
920 A: ... um von dem Zuschauer zu verlangen, dass er
921 kreativ damit umgeht. 01:05:45-1
922
923 M: Nein. ich sage nur, dass die Chance
924 für ihn größer ist. (.) Das hab ich ja gar nicht gesagt. 01:05:46-7
925
926 A: Weil es ist genau das Gegenteil. Ich muss nicht kreativ sein. Ich muss nicht kreativ
927 sein. 01:05:49-7
928
929 M: Natürlich muss ich nicht. Ich sag nur, ich geb die Hand. Anders als beim Schauspiel,
930 wo alles sozusagen wo die Geschichte ganz konkret vorgekaut wird, geb ich beim
931 Tanz dem Zuschauer die Chance, wenn er es möchte und es kann. Also ich finde da
932 geb ich viel viel weiter:/ Also der Raum wird einfach geöffnet. Egal ob er den Raum
933 betritt oder nicht. Aber die Chance, die ich ihm gebe, ist eine viel Größere, glaub ich.
934 Also das Feld ist viel viel weiter. 01:06:10-6
935
936 A: Ich glaube (...) also ich glaube inzwischen, dass auch bei Sprech-
937 theater äh ist wenn man, wenn ein Schriftsteller denkt, dass er das so und das und
938 das schreibt und der Regisseur seine Schauspieler so und so agieren lässt und Beide
939 glauben: Jetzt werden wir das den Zuschauern da klar machen endlich, hier was wir
940 denken. Das ist auch eine Illusion. Das kannst du nicht. Auch wenn du mir, weiß ich
941 nicht, ganz konkret: eine Mutter nimmt ihr Kind in die Hand und zerrt ihn weg und sagt:
942 ‚Das machst du nicht wieder. Wir gehen nach Hause.‘ Sei es konkreter als konkret.
943 Trotzdem können bei unterschiedlichen Zuschauern komplett andere Sachen
944 entstehen. 01:06:58-4
945
946 M: Natürlich. Und das ist ja auch wirklich so. 01:07:01-2
947
948 A: Und jeder kann eine andere Botschaft verstehen. 01:07:03-6
949
950 M: Absolut. Und trotzdem ist das Feld kleiner. Das Feld, es bleibt eben dann sagen wir
951 mal ne Aggression im Elternhaus. Das Feld bleibt kleiner. Und wenn du aber
952 sozusagen, das Beispiel mit der Musik gebracht hast. Wenn du also musikalisch
953 abstrakt arbeitest, genauso wie im Tanz, wenn du abstrakt bleibst. Du steckst ein viel
954 weiteres Feld und gibst den Leuten viel mehr Raum für ihre eigene Kreativität. Das
955 mein ich. 01:07:29-2
956
957 A: Wenn sie es wollen. (Disput zw. Beiden, unv.) Ich glaube, du willst Phantasie sagen,
958 nicht Kreativität. 01:07:36-7
959

960 M: Was für mich absolut zusammen hängt. Also die passive kreative Arbeit im Zuschauer
961 ist natürlich der Umgang mit Phantasie oder ist der Einsatz von Phantasie. 01:07:44-
962 8
963
964 A: Ja okay. Aber für mich ist es wieder, die Phantasie, die bei mir dann aufblüht, egal ob
965 bei Schauspiel, Musik oder Tanz. Das ist eine Geschichte. Das ist eine Freiheit. Bei
966 jedem Menschen vielleicht in einem anderen Grad von Phantasie. Aber wenn ich
967 einen Tänzer sehe, dann sehe ich, ich seh den Tänzer. Ich kann es unabhängig von
968 meiner Phantasie. Das ist ne andere Frage. Wie viel empfinde ich mit? Wie viel find ich
969 das spannend, faszinierend. (...) Wie viel berührt es mich oder erreicht mich seine
970 Bewegung? Das ist eine andere Frage, ob was für Phantasiewelten entstehen dann
971 bei mir, nach dem ich das gesehen hab. Verstehst du das? 01:08:33-5
972
973 M: Aber das ist doch alles eins für mich. Es geht mir gar nicht um die Phantasie. Du du
974 grenzt das jetzt ein. Es geht mir gar nicht so sehr was dann:/ Einfach das Berührt sein
975 gehört für mich, das Emotional:/ Also das Emotionalfeld gehört für mich genauso dazu
976 wie das kognitiv:/ Also das weiß ich nicht 01:08:47-5
977
978 A:
979 Du siehst du siehst zwei Tänzer, die tanzen und dann
980 entsteht bei dir, unabhängig von allem, entsteht bei dir, weiß ich nicht, ich sehe eine
981 Beziehung. Und dann denke ich in diesem Duett ging es um ne Beziehung. Meine
982 Phantasie. Das ist eben der Punkt. Wenn ich Gitarre und Flöte sehe auf der Bühne,
983 kann ich genauso, ich kann mir die Musik hören und bei mir kann dann ein Baum und
984 ein Vögelchen entstehen in meiner Phantasie. Aber der Unterschied ist es, sag mal,
985 wenn:/ (4) Der Unterschied ist, bei Musik ist es ganz klar. Das ist die Musik. Ich hör die
986 Musik und da entsteht bei mir ein Bild und da blüht meine Phantasie und es ist toll.
987 Beim Tanzen ist es so, dass die Leute diesen Vogel und diesen Baum, sie denken
988 eher, sie gehen davon aus es wird von ihnen erwartet. Die denken: ja wsw wo so
989 www. Hab ich das richtig verstanden? War das ein Vogel und ein Baum? 01:10:03-2
990
991 I: Ah okay. 01:10:03-2
992
993 M: Ich versteh was du willst, aber:/ 01:10:03-8
994
995 A: Das ist eben, weißt du, das unmittelbare Erleben von der Musik ist für mich
996 gleich gesetzt zum unmittelbaren Erleben von Tanz. Und das Nächste, das, was ich
997 darin sehe, eine (..), wenn ich wirklich nur eine einigermaßen pure Komposition von
998 Bewegung sehe, dann, weißt du wenn mir nicht durch Darsteller, durch Schauspieler
999 eine ganz konkrete Beziehung suggeriert wird, dann ist diese Beziehung genauso
1000 komplett meine Sache wie das Bild, was ich bei der Musik, was bei der Musik
1001 entstanden ist. Äh es ist bei Tanz ist es nicht wie Musik, weil Tanz man guckt sich die
1002 Leute an. Man sieht sofort, also das eine, also etwas Dargestelltes, etwas
1003 Repräsentiertes ergibt sich viel schneller als bei der Musik. Es ist einfach ein bisschen
1004 intuitiver zu verstehn, dass bei der Musik der Baum und der Vogel, das ist in meiner
1005 eigenen Phantasie. Da erwart ich nicht, dass andere Leute auch dieses Bild sehen.
1006 01:11:10-7
1007
1008 M: Ja. (...) Ich kann dir grad nicht mehr folgen worauf du hinaus willst. 01:11:10-4
1009
1010 A: Bei Tanz ist es so, äh diese Phantasie, wo du sagst der Tanz gibt Raum für mehr
1011 Phantasie. Und ich seh das nicht so. Ich sehe der Tanz gibt Raum für Phantasie
1012 genauso wie Musik gibt Raum für Phantasie. Und im Prinzip auch genauso wie
1013 Schauspiel Raum für Phantasie gibt. Weil, das, was ich schauspielerisch unter Tanz
1014 verstehe, ist dann meine Phantasie. Das ist nicht das was mir Schauspiel vorgibt. Das
1015 ist nicht so: Schauspiel gibt mir konkret was vor und dann hab ich wenig Raum für
1016 meine Phantasie. Ja. Es wird etwas Konkretes dargestellt dann von den Schauspielern
1017 und das ist ganz konkret. Aber darüber hinaus ist genauso viel Raum für meine
1018 Phantasie. Das, was das Schauspiel dargestellt hat, ist nicht das, was der Tanz
1019 versucht überhaupt darzustellen. Das ist nicht vergleichbar. 01:12:08-0

1020
1021 M: Das ist vielleicht für dich so, D. Aber ich glaub für die meisten Leute, wenn die ein
1022 Schauspiel sehen, die denken da nicht großartig weiter. Die arbeiten dann nicht. Weißt
1023 de. Wenn du jetzt da sitzt und weiter arbeitest als Publikum... 01:12:22-7
1024
1025 A: Was heißt arbeiten? 01:12:22-7
1026
1027 M: ... im Tanz. Wenn jetzt zum
1028 Beispiel unser Paarduett. Unser beider Duett. Glaubst du da sieht irgendjemand nen
1029 Baum und nen Vogel oder ne Beziehung? Nee! Wenn wir unser Duett haben, Tac tac
1030 (macht entsprech. Kopfbewegung aus Choreographie dazu). Was was? Wenn die das
1031 sehen Leute, wenn Leute das sehen. Was (4)? 01:12:35-3
1032
1033 A: Was heißt arbeiten? Du du (...) das ist genau, trotzdem hast du immer noch, setzt du
1034 voraus, dass jemand, der Tanz sieht, arbeiten soll. 01:12:45-4
1035
1036 M: Nee. Das seh ich eben nicht. Ich sage nur, dass du das machst (*gedehnt*). Das sag
1037 ich. 01:12:49-1
1038
1039 A: Gar nicht. Gar nicht. 01:12:49-1
1040
1041 M: Doch. Du machst das. Du sitzt da und du arbeitest weiter. 01:12:54-0
1042
1043 A: Was? 01:12:54-0
1044
1045 M: Du lässt dich nicht einfach so berieseln. Du arbeitest ganz aktiv. So kenn ich dich.
1046 wenn du Schauspiel siehst, versuchst dann Symbole zu lesen ... 01:13:02-4
1047
1048 A: Nicht nur!
1049 Was? Was? 01:13:04-5
1050
1051 M:
1052 und was ja auch richtig ist. 01:13:04-5
1053
1054 A: Ich versuche Symbole zu lesen? Das ist genau das Gegenteil von mir. Ich verpasse
1055 immer Symbole. (M. unv.) Ich sehe (..) ich ich verstehe, ich lehne Symbole ab. Ich
1056 hasse das, wenn Leute mit Symbolen arbeiten. Weil Symbole sind etwas Privates.
1057 01:13:16-6
1058
1059 M: Ja. ja. Aber für die meisten Leute:/ (..) Ich weiß. Ich
1060 weiß, dass du das ablehnst. Trotzdem arbeitest du. 01:13:22-0
1061
1062 A: Nein. Symbole ist total das falsche Wort. Die Art, wie ich arbeite, wie du sagst, wenn
1063 ich Schauspiel oder Film sehe, ist, dass ich, sehr oft hab ich das Gefühl, dass ich sehr
1064 viele ungesagte Annahmen und Voraussetzungen sehe drin und die gefallen mir nicht.
1065 Da werden paar Sachen gesagt, aber ich sehe sofort, eigentlich, was du jetzt sagst, ist
1066 was komplett anderes und das sagst du versteckt. 01:13:51-9
1067
1068 M: Symbolisch. 01:13:51-9
1069
1070 A: Nicht symbolisch. Das sagst du nicht symbolisch! Wenn ich äh:/ Wann hab ich mich
1071 aufgeregt? Ähm (4) wir haben vor kurzem (..) ähm (4) es gibt einen französischen Film
1072 über einen Pfleger, der von einem ganz Reichen (4) 01:14:12-3
1073
1074 I/ M: Ah ja. *Ziemlich beste Freunde.* (Filmtitel)
1075 01:14:13-6
1076
1077 A: Hm. Genau. Ich hab mich tierisch aufgeregt, weil der Film gibt an, eine schöne schöne
1078 menschliche beziehungsweise jemand aus einfachen Verhältnissen vielleicht seine
1079 Welt erweitert und dann letztendlich selbst sogar ein besseres Leben bekommen

1080 kann. Aber was ich in diesem Film gesehen hab, war eine eine komplett
1081 unkommentierte und kritisierenden Betrachtung von einer (...) Dekadenz, die keine ^
1082 Rechtfertigung hat in unserer Gesellschaft heute, von einem Mann, der so reich ist,
1083 dass er sich alles das leisten kann. Von einem Mann, der nur zum Spaß in sein
1084 Privatjet einsteigt. Und das hat mich total, so tierisch angekotzt. Und das hat mit
1085 Symbolen gar nix zu tun. Ich sehe eine Aussage und das ist okay. Unsere
1086 Gesellschaft sieht so aus und das ist cool. Guck mal, es gibt reiche Menschen. Ja, der
1087 Arme kann nicht laufen, aber dafür hat n Privatjet. (*affektierte Stimme*) Daa (*gedehnt*)
1088 solln wir alle n bisschen die Hoffnung haben, dass wir vielleicht auch ein kleines Stück
1089 von Kuchen bekommen können. Und guck mal! Der hat n kleines Stück von Kuchen
1090 bekommen, der Kleine. (.) Und das find ich zum Kotzen. Weil, das ist ne versteckte
1091 Aussage. Zum Beispiel. 01:15:27-1
1092
1093 M: Na ja. 01:15:27-1
1094
1095 A: Mit Symbolik hat das gar nix zu tun. 01:15:32-5
1096
1097 M: Die Symbolik siehst du aber nicht. Ich red jetzt weniger vom Film als vom:/ Nee, ist
1098 Quatsch. Ist egal. Ich red von allem. Äh, die Symbolik, die man einfach in solchen
1099 Stücken sieht, die du oft nicht siehst ... 01:15:38-0
1100
1101 A: Welche Symbolik? 01:15:38-0
1102
1103 M: ... Ich rede von Symbolik generell in
1104 Theaterstücken. Also dieses Chemnitzstück, der Woyzeck. Das fiel dir ganz ganz
1105 schwer. 01:15:46-2
1106
1107 A: Ich war zu müde. 01:15:45-5
1108
1109 M: Du sitzt da und du möchtest aber arbeiten. Das mein ich eben. 01:15:48-8
1110
1111 A: Ich möcht nicht arbeiten! 01:15:48-8
1112
1113 M: Aber du tust es. Du tust es. Doch D.. Du kannst dich jetzt dagegen wehren. Aber ich
1114 kenne dich. (alle lachen) Ich weiß, dass du das Wort arbeiten nicht magst. Aber du
1115 arbeitest weiter im Publikum. Du sitzt nicht nur da und lässt dich berieseln und
1116 denkst: Oh ja, hübsch. Das machst du eben nicht. 01:16:03-4
1117
1118 A: Na ja, ich denke wenn ... 01:16:03-4
1119
1120 M: Ich erwarte das auch von keinem Zuschauer. Ich sage nur, ich geb
1121 dem Zuschauer die Möglichkeit durch ein abstraktes Stück ein viel größeres Feld,
1122 wenn sie wollen da weiter. Arbeiten, das Wort ist vielleicht falsch. Einfach sich frei zu
1123 bewegen in seiner Phantasie oder was auch immer. Also das ist eben das, wo ich
1124 denke, dass abstrakte Kunstformen mehr Freiraum bieten als konkrete Kunst.
1125 Natürlich arbeitet konkrete Kunst mit Symbolik. Also wenn ich mir ne Oper von
1126 Sebastian Ritschel angucke, dann ist das eben voll mit Symbolik. Und was die meisten
1127 Leute natürlich nicht verstehen, wo die Regisseure davon ausgehen, das ist doch ganz
1128 offensichtlich. Das ist dann ein Missverständnis der Kunst. Aber:/ Weil s nicht
1129 offensichtlich ist. Aber ich finde konkrete Kunst gibt weniger Freiraum als abstraktere
1130 Kunst. 01:16:51-9
1131
1132 A: Aber
1133 also das hat irgendwie mit Tanz zu tun, weil, sehr viele Leute gehen davon aus, dass
1134 gewisse Symbole universell sind und dass gewisse Codes universell verstanden
1135 werden. Und das sieht man auch im Schauspiel. Also und das geht oft schief. Hier lebt
1136 ein Kollege, der wunderschöne Inszenierungen machte im Haus (*Theater*). Aber grade
1137 Sachen, die ihm sehr wichtig sind, werden völlig falsch verstanden oder gar nicht
1138 verstanden. Weil er voraussetzt: Das das, das weiß man ja! Und dann siehst du die
1139 Leute Aha? Okay, jetzt, wenn du mir das sagst, ja dann seh ich das. (lacht) Aber was

1140 soll das? Und grade das ist auch ne gängige Herangehensweise an Tanz, dass eben:/
1141 Muss man noch mal en Schritt zurückgehen. (..) Ähm (...) nach meiner Meinung ist oft
1142 ein Problem mit Tanzstücken, dass viele:/ Und das war immer mein Empfinden in
1143 Deutschland im Gegensatz zu Israel. (..) Dass die erste Voraussetzung für viele
1144 Tanzmacher in Deutschland ist: Es geht mir um etwas. Ich will mich mit einem ganz
1145 konkreten Thema auseinandersetzen, weil es mir darum geht, dass die Leute meine
1146 Botschaft bekommen. 01:18:15-8
1147
1148 I: Ah ja. 01:18:15-8
1149
1150 M: Das ist ja auch in Ordnung. Also sie benutzen andere Mittel und benutzen Tanz eben
1151 auch als Mittel. Das ist völlig legitim. 01:18:20-2
1152
1153 A: Jein. Weil dann, also zum Beispiel ham wir, wenn das alles hier anonymisiert wird.
1154 01:18:24-9
1155
1156 I: Ja ja! 01:18:24-9
1157
1158 A: Unsere Vorgängerin hier hat einen Prozess gemacht, was ich so beobachtet hab. Es
1159 ging hier immer ganz konkret um irgendein gesellschaftliches Phänomen, ein
1160 menschliches Phänomen. Und sie hat dann immer, ihre Stücke sahen immer, waren
1161 ungefähr so (macht Geste vor). Und sie ist wirklich nicht die Einzige, die ich gesehen
1162 hab, die so Stücke baut. Es gibt einen Eröffnungstanz und dann gibt s ne Kreisszene.
1163 (..) 01:19:03-4
1164
1165 I: Ah okay. 01:19:03-4
1166
1167 A: Und dann gibt s noch einen Verbindungsteil mit Bewegung und dann gibt s noch mal
1168 eine Szene. Und diese Szenen sind pantomimisch. Äh manchmal sogar mit Text,
1169 manchmal kommen Videoeinlagen drin. (...) Irgendwann merkt man, wenn man immer
1170 seine, die Aussagen, die so wichtig ist für einen die auszusagen. ‚Die müssen doch
1171 klar sein. Die muss ich doch:/ (..) Die Leute sollen verstehen, was ich sagen will.‘ Und
1172 dann mach ich diese Aussagen und merke langsam, dass immer, wenn ich dann
1173 zurück zum Tanz gehe, erstmal brauch ich das weniger, zweitens wie genau, welche
1174 Bewegungen ich nehme, das ist ja hach huch, nicht so wichtig. Weil ich brauche
1175 einfach jetzt ne Überleitung. Die sollen n bisschen heiter sein oder n bisschen traurig
1176 sein. Aber nur ne Überleitung. Und dann komm ich wieder zur nächsten Szene, wo ich
1177 dann wieder etwas aussagen kann. Dann wird langsam, es ist ein Prozess von Tanz
1178 wird langsam beliebig. Es ist, was die Bewegung ist (unv.). Die hat überhaupt keinen
1179 Grund die Bewegung zu forschen, neue Welten zu entdecken in der Bewegung, die
1180 Bewegungsmöglichkeiten zu öffnen und zu bereichern, mich mit
1181 Kompositionsmöglichkeiten auseinander zu setzen. Weil das ist alles nicht so wichtig!
1182 Weil, das alles dient mir nicht mit meinem Ziel, zu erzählen über das Phänomen von
1183 (..) äh (...): Ich, Cassandra! Keine Ahnung. Ein Stück. Es geht darum, das Phänomen
1184 von Leuten haben Prophezeiungen, ne Aussage und keiner hört ihnen zu. Und sie
1185 haben Recht. Keine Ahnung. Und dann:/ Wie will ich das vertanzen? (*Stimme mit*
1186 *Entrüstung*) Weißt du? Ich kann das nicht vertanzen! Ich kann ein Stück machen, wo
1187 ich dann immer wieder zu Szenen zurückkehre, die es konkret darstellen. Da lass ich
1188 meine Tänzer spielen. Das machen sie je nach Talent besser oder schlechter. In der
1189 Regel eher schlechter, weil sie in der Regel keine Schauspielerausbildung haben. Und
1190 dann lass ich sie ein bisschen tanzen. Das machen sie ganz hübsch. Aber es
1191 interessiert mich nicht wirklich. Und jetzt kommt die nächste Szene. Das ist das
1192 Problem, dass man (..) äh (..):/ Wie komm ich jetzt dazu? Das ist (..) ähm (..) man will
1193 (..) ähm (...) man erwartet vom Tanz, dass der Tanz Theater ist. Dass der Tanz genau
1194 wie im Theaterstück etwas Konkretes erzählt. Und um dem Tanz dahin zu verhelfen,
1195 sag ich mal, hat man keine Wahl. Man muss Pantomime nehmen. Man muss dann
1196 doch nonverbales Theater:/ Man muss die Tänzer doch Figuren verkörpern lassen. Äh
1197 und wenn ich dann nonverbales Theater mache, dann brauch ich keine einzige
1198 Ballettstunde und ich brauch überhaupt keine technische Stunde (*Trainingsstunde*).
1199 Ich brauch ich brauch ich brauch nicht. Ich brauch höchstens n bisschen

1200 Bewegungsunterricht wie Schauspieler, damit äh wenn ich sage, wenn ich sage zu
1201 ihnen (macht Mimiken zu M., als ob er ihm etwas mitteilen will). Das hat mit Tanz
1202 nichts zu tun. Das ist pures Schauspiel. Aber dann erzähl ich etwas. Und da, leider,
1203 was wir so beobachten, ist, dass ist ein bisschen ein Trend. Man will eben das
1204 machen. Man merkt, man versteht nicht genau warum es so mit der Bewegung nicht
1205 klappt. Aber man merkt das. Und dann ist eben die eine Schiene, man macht immer
1206 mehr Theater. Die andere Schiene, die man in Berlin beobachtet, ist, man fängt an
1207 einfach immer mehr Videokunst rein zu bringen und Text. Auch wenn es Text
1208 gesprochen ist. Man spielt mit anderen Aussagemitteln. Ja man geht an alternative
1209 Spielorte und so weiter. Und das ist eben, das muss ich noch mal sagen, der Tanz
1210 wird begriffen als ein Behinderter. Der kann es nicht alleine. Der braucht Hilfe. Wir
1211 müssen dem Tanz helfen. Und man hilft dem Tanz mit allem anderen. Aber helfen
1212 wobei? Also das, was der Tanz kann, kann nur der Tanz! Wenn er das nicht kann, ist
1213 es dann eben kein Tanz mehr. Dann kann der Tanz was anderes begleiten. 01:23:28-
1214 4
1215
1216 M: Es ist in Deutschland halt n bisschen so kulturell gewachsen, dass das leider so
1217 erscheint. Oder dass das so ist. 01:23:37-8
1218
1219 A: Das verdanken wir auch Pina Bausch. Weil Pina Bausch ist der Inbegriff, der Große,
1220 Model, Vorbild für modernes Tanztheater. 01:23:46-2
1221
1222 M: Na ja. Aber sie erzählt zum Beispiel überhaupt keine Geschichten. 01:23:52-5
1223
1224 A: Na, sie erzählt Episoden. Geschichtchen. 01:23:53-6
1225
1226 M: Genau. Und sie hat sich ihr Leben lang eigentlich einen Scheißdreck um Dramaturgie
1227 gekümmert. Wirklich! Sie hat einfach ihr Ding gemacht. Und das fand ich schon toll.
1228 Also dass sie wirklich nicht, was man dann immer hört: dramaturgischer Bogen und
1229 blblbl. Und sie hat ihre Stücke gemacht und da wirklich also was Dramaturgie betrifft.
1230 Deswegen ist ja auch, wie heißt er? Ihr Dramaturg damals? Raimund Hoghe weg,
1231 weil, na so sind die auseinander gegangen, weil eben sie sich das nicht hat
1232 aufzwingen lassen so ne Dramaturgie (*gedehnt*) oder so. Ich glaub, sie ist da sehr frei
1233 gewesen immer. Und das hab ich immer sehr gewürdigt. Also ich mag Pina Bausch.
1234 01:24:23-3
1235
1236 A: Es ist auch nichts gegen die Qualität. Die hat wunderschöne Sachen gemacht. Aber
1237 purer Tanz, wenn man sich guckt, wenn man sich ein Beispiel guckt von dem, was sie
1238 rein tänzerisch geleistet hat, guckt man sich dann ein Stück, was sie für die Pariser ^
1239 Oper gemacht hat, Orpheus und Eurydike. ... 01:24:39-8
1240
1241 M:
1242 Das ist ja zum Glück ne Weile her. (*leise*) 01:24:39-6
1243
1244 A:
1245 ... Wo sie nicht mit der Kreativität von ihren
1246 eigenen Tänzern gearbeitet hat, sondern nur Bewegungen vorgegeben hat. Und man
1247 sieht, dass die Bewegungssprache arm ist von Pina Bausch. Sie ist sehr arm. Sie ist
1248 sehr äh limitiert. Also es gibt nur ein paar Prinzipien und paar Folgen, die sie immer
1249 wieder wiederholt. Also darin lag ihre Stärke nicht. 01:25:00-3
1250
1251 M: Vor allem sind sie dann auch einfach vorgestrig. 01:25:05-3
1252
1253 I: Wie bitte? 01:25:05-3
1254
1255 M: Vorgestrig. 01:25:04-0
1256
1257 I: Also antiquarisch quasi? 01:25:05-6
1258
1259 M: Ja genau. Einfach antiquiert. Genau. Das ist das. 01:25:08-4

1260
1261 A: Sie war schon ne großartige Künstlerin. Selbstverständlich. Aber körperlich tänzerisch
1262 (4) darum ging s ihr gar nicht. Oder sehr schnell nicht mehr. Vielleicht ganz am Anfang,
1263 beim Sacre (*Le Sacre du printemps (Tanzstück)*) zum Beispiel. Aber jetzt ist ja, ich will
1264 ja auch mal einen Punkt noch. 01:25:26-4
1265
1266 I: Genau.(lacht) Was bedeutet Tanz für dich? 01:25:28-8
1267
1268 A: Genau. Was Tanz ist. Weil wir haben, es gibt in Berlin der Leiter der
1269 Choreographieabteilung in der Ernst-Busch-Schule (*Hochschule*) meint, was wir heute
1270 mit Tanz machen, ist, dass wir setzen den Weg fort von John Cage (*Musiker des*
1271 *20.Jhds.*). John Cage hat irgendwann gesagt: ‚Musik kann auch Sachen sein, die ihr
1272 alle euch gar nicht vorgestellt habt, dass es Musik sein kann.‘ Und er hat dann
1273 Kompositionen gemacht, in denen zum Beispiel einfach jemand spricht. Und das
1274 Sprechen ist ein Teil von der Musikkomposition. Oder Sachen einfach nur runter
1275 geschmissen werden von dem Tisch. Oder lassen wir es einfach mal still sein. (5) Das
1276 ist auch Musik! Bis zu ihm war Musik nur das. (zeigt auf Notenblatt/Partitur, die auf
1277 Tisch liegt) Und nach ihm ist im Prinzip Musik alles, was klang. Alles was Klang in
1278 einen darstellerischen Zusammenhang gebracht wird. Es kann alles Musik sein. Und
1279 das (..) äh die Wenigen merken das nicht. Aber es ist ein Teil von einem Alltag von
1280 jedem. Nicht nur von Liebhabern von Neuer Musik. Weil wenn man heutzutage in Film
1281 geht, ist Filmmusik genau das. Sie hat oft Geräuschkulissen, ganz abstrakte
1282 Strukturen. Es ist natürlich, es ist heute selbstverständlich, dass Musik nicht nur
1283 Melodien und Rhythmen zu konventionellen Instrumenten sein muss. Das hat John
1284 Cage geleistet. Jetzt behauptet Ingo Reulecke (*Leiter Choreographieabteilung*): ‚Heute
1285 machen wir das Gleiche mit Tanz!‘ Wir machen eben, zum Beispiel wir kommen auf
1286 die Bühne oder ich mach das (versetzt Pappbecher von Tisch in Bewegung). Und das
1287 ist auch Tanz! Ich erweiter die Möglichkeiten von Tanz. Und da ist ein grundlegenden
1288 fehlgeleiteten, wie sagt man? 01:27:49-3
1289
1290 I: Ein falsches Verständnis? 01:27:49-3
1291
1292 A: Ja ja. Wie sagt man? Eine Berufung! Weil leider stimmt das nicht. Die Öffnung der
1293 Grenzen ist schon vor Ewigkeiten passiert und spätestens in den sechziger Jahren
1294 als man hier in Deutschland und überall auf der Welt Performances und Installationen
1295 und Happenings gemacht hat, plötzlich waren dann ein Ereignis, ein Bühnenergebnis
1296 nicht mehr, die Leute kommen ins Theater und Bühne abgeschlossen (*inhaltlich*). Und
1297 plötzlich konnte es überall passieren. Plötzlich konnte der Zufall da rein, konnte
1298 Improvisation da rein. Man konnte mit Objekten arbeiten. Man durfte alles machen.
1299 Man konnte mit den Zuschauern. Und das ist schon alles passiert in den sechziger
1300 Jahren. Und unser Begriff heute von darstellender Kunst ist extrem offen und extrem
1301 erweitert. Und das ist eben die Vergleich. Das ist die vergleichbare Leistung, die
1302 gemacht worden ist von Installationskünstlern und so weiter. Damals. Das heißt
1303 heute, wenn ich als Darsteller oder als Künstler von darstellender Kunst arbeite, kann
1304 ich mir alles leisten. Es gibt keine Grenzen. Das ist aber die Frage! Wenn ich jetzt ein
1305 Festival veranstalte in Berlin und in diesem Festival gibt es vier Stücke und in dem
1306 einen Stück äh sitzen alle Zuschauer auf der Bühne und es gibt Löcher in der Bühne
1307 und die Darsteller sind unter der Bühne in einem ganz engen Raum und die machen
1308 Sachen. Die essen. Und in einem anderen Stück passiert vor dem Theater, in dem die
1309 Darsteller Leute vom Ort sind, und sie rennen. Sie rennen einfach nur. Sie rennen.
1310 Das ist das schon. Und so weiter. Und ein drittes Stück ist das und ein viertes Stück ist
1311 das. Dann kann ich dieses Festival (..) *Performa 2012* nennen und dann ist es
1312 performative Kunst, experimentell und alles Mögliche. Oder ich kann das *Tanz im*
1313 *August* nennen. Ich benenn das dann Tanzfestival. Und dann ärgern sich ganz viele
1314 Zuschauer, weil sie dachten sie sehen Tanz. Und dann freut sich der Kurator:
1315 ‚Hahaha! Die sind so primitiv und spießig. Und heute ist Tanz mehr als das!‘ Aber ich
1316 hab nix geleistet für den Tanz. Ich hab eher den Tanz sinnvoll erklärt. Weil ich habe
1317 keine Leistung für die Kunst gegeben. Weil das, was ich gezeigt hab, die darf ich
1318 sowieso zeigen. Und ich hab den Begriff Tanz einfach sinnlos gemacht. Ich hab mir
1319 nicht geholfen, die Möglichkeiten im Bereich Tanz zu erweitern. Das ist ein bisschen

1320 auch vergleichbar, zu sagen: ‚Ich bin Jazzkünstler.‘ Vergleichbar Choreograf. ‚Ich
1321 gebe ein Konzert.‘ Vergleichbar ich mache ein Tanzstück. ‚In meinem Konzert spiel
1322 ich Jazz und Jazz und Jazz.‘ Und in meinem Tanzprogramm tanz ich. Und dann
1323 plötzlich spiele ich eine Fuge von Bach (*konzertantes Musikstück*) Und schau, der
1324 Tänzer, plötzlich spricht er oder zeigt ein Video oder macht eine Interaktion mit dem
1325 Zuschauer. Und der Jazzkünstler (5), wenn er irgendwann nur Fugen von Bach spielt
1326 und kein Jazz und trotzdem sagt: ‚Ich bin aber ein Jazzkünstler! Und ich beantrage
1327 meine Förderung bei den Jazzfonds und spiele bei Jazzfestivals und spiele nur Fugen
1328 von Bach.‘ Warum? ‚Weil heutzutage Jazz mehr ist!‘ Warum? (*entrüstet*) Es gibt
1329 schon einen Begriff dafür. Das ist Barockmusik und nicht Jazz. (...) 01:31:37-7
1330
1331 I + M: Ja. Ja ja. 01:31:37-7
1332
1333 A: Warum soll ich das, was nicht Tanz ist, als Tanz stempeln? 01:31:39-4
1334
1335 I + M: Ja. Ja. 01:31:39-4
1336
1337 A: Das bringt mir nix. Ich kann die anderen Sachen machen, ohne dass ich das Tanz
1338 nenne. Und trotzdem darf ich auch tanzen. Und ich darf, es gibt auch genug, ich mein
1339 die menschliche Phantasie ist groß, die ist unendlich. Es wird immer noch eine
1340 unendliche Möglichkeit geben Tanz zu erweitern. Aber Tanz! Und nicht äh das:/ Und
1341 ich glaube, das ist ein großer Grund, warum das jetzt passiert in Berlin ist, eben was
1342 wir vorhins gesagt haben, diese falsche Voraussetzung und Erwartung, dass Tanz
1343 etwas leisten soll, was Tanz gar nicht leisten kann. 01:32:20-9
1344
1345 I: Ja. Das leuchtet mit ein. Das ist klar. (5) Das war jetzt weit ausgeholt (alle lachen).
1346 Aber gut. 01:32:28-1
1347
1348 A: Zur Frage: Was ist Tanz? 01:32:28-9
1349
1350 I: Ja ja. (lachen) (5) Im Grunde würde mich jetzt mal interessieren an einem Beispiel, an
1351 einer für euch wichtigen Produktion, wie ihr so ein Tanzstück erarbeitet. Also wie so
1352 ein ganzer Prozess überhaupt aussieht und abläuft. 01:33:13-0
1353
1354 M: Hm. Das ist ganz unterschiedlich. Das kommt also eigentlich aufs Stück an. Also wenn
1355 wir ein Tanzstück machen, gehen wir ganz anders ran als wenn wir zum Beispiel die
1356 Tänzer bei den Musikproduktionen einsetzen. Da ist natürlich die Musik absolut der
1357 Ausgangspunkt. Die analysieren wir. Die strukturieren wir. Und dann ham wir natürlich
1358 inhaltlich Richtlinien ein bisschen. Versuchen damit frei umzugehen. Vorgaben
1359 natürlich vom Regisseur. Genau. Szenische Vorgaben. Anfang. Ende. Nee? So was
1360 kommt manchmal ganz konkret. Da kriegen wir manchmal ne Zeichnung: so und so
1361 stehen die Stühle. Und so fängt s an. Und so endet s. Und dann sind wir da völlig frei.
1362 Also man lässt uns hier im Haus viel Freiraum. Also das betrifft die Musiktheater-
1363 produktionen. Da ham wir nen Rahmen und bewegen uns relativ frei. Natürlich
1364 inhaltlich versuchen wir das auch n bisschen anzupassen. Das wird mit dem
1365 Regisseur gemeinsam besprochen. Und mit der Ausstattung. Dass wir da en Rahmen
1366 finden, der funktioniert in der Oper. Also weil s einfach in der Oper drin ist. Für ein
1367 Tanzstück: jede Szene wird anders angegangen. Also ich, wie gesagt, arbeite sehr
1368 visuell. Ich stell mir dann manchmal einfach nur Sachen vor, wie das so im Raum
1369 aussieht. Und dann geht man immer konkreter an die Bewegung. Und entwickelt
1370 Bewegungen über Improvisation. Oder ich stell mich hin oder ich stell meine Kamera
1371 hin und film mich, improvisiere und lern dann vom Video. Oder man arbeitet konkret
1372 dann mit dem Tänzer schon und sagt: ‚Probier mal das. Probier mal das.‘ Oder:
1373 ‚Entwickle mal acht Zählzeiten (*2 Takte im 4/4 Takt*). Mach mal einfach was! Ich geb dir
1374 nur so nen kleinen Isolation.‘ Nee? Oder: ‚Die vier Punkte (zeigt am Körper) wollen
1375 woanders hin.‘ Also da gibt s ganz verschiedene Möglichkeiten da so Material zu
1376 finden. (...) Dann ähm wenn man Material hat, nutzt man, wenn s n Solo ist, ist es
1377 natürlich das Material. Ist es ein Duett, arbeitet man sehr viel mit den Körpern,
1378 miteinander, Partnering. Also man hebt und solche Sachen kann man nutzen.
1379 Unisono. Dann geht s hin Trio oder wenn s mehr Leute sind. Wie komponiert man das

1380 dann? Also wird das als unisono getanzt? Also alle das Gleiche. Oder gibt s vielleicht
1381 motivisch Gegenüberstellungen. Nee? Wie nutzt man das? Oder hat man n Trio und
1382 en Solo? Also da setzt dann die kompositorische Arbeit ein. Und das (...) wie gesagt,
1383 jede Szene. Je nachdem wie ne Szene aussieht, ist die Herangehensweise völlig
1384 anders. Für mich ist in der Regel ne Musik auch wichtig. Bei unseren eigenen Stücken.
1385 Dass ich mir irgendwas reinlege in den CD-Player. Und sei s irgendwas mit nem
1386 starken Bass. Einfach nur, dass ich ne (...):/ Ich will da so n bisschen (...) beeinflusst
1387 von der Musik. Ich muss ne Musik toll finden und dann kommt einfach, dann kommen
1388 die Sachen. Es dauert ein bisschen länger manchmal. Aber man findet Sachen. Oder
1389 man arbeitet einfach atmosphärisch mit Geräuschen. So was geht auch. Nee? Also je
1390 nachdem, wie konkret die Szene im Kopf ist. Ähm, ich hab manchmal sehr konkrete
1391 Ideen für Szenen. Manchmal ist es auch sehr sehr vage und die Szene entsteht
1392 wirklich bei der Arbeit. Dass man denkt: ‚Okay. Einfach mal ne Bewegung. Gucken wir
1393 mal. Aha das. Wie kann man das?‘ Nee? Und dann denk ich auch sofort an
1394 beleuchten oder an Kostüme. Und vielleicht Requisiten und solche Sachen. Ich arbeite
1395 gern, ich mach gern Objekttheater. Also ich arbeite sehr gern mit Objekten. Also wir
1396 ham in der letzten Spielzeit zum Beispiel ein Duett gemacht. D-Tänzerin und ich. Ein
1397 Tisch und zwei Stühle. Ist ja nun wirklich n ganz schnödes Ausdrucksmaterial. Aber wir
1398 ham da, glaub ich, schon wirklich schräge Sachen gemacht. Also wir ham die Stühle
1399 benutzt, den Tisch benutzt, also schräge Hebungen und so. Und am Ende:/ Wir
1400 wussten am Anfang nicht wirklich, was es wird. Es hat sich einfach nur aus der
1401 Beziehung entwickelt. Am Ende war s sozusagen, ohne dass man das
1402 schauspielerisch großartig darstellt, wir ham s versucht zu reduzieren. Bei ihr ist das n
1403 bisschen schwierig. Sie liebt halt Darstellung und Film und Theater. Sie liebt
1404 Schauspieler und so was. Und das ist es natürlich stärker geworden in ihren, nee, es
1405 war halt wirklich ne Beziehung. Eine eine, zwei sich (...) 01:36:49-8

1406 A: [Es war richtiges Tanztheater. 01:36:49-8](#)

1407

1408 M: Zwei sich anbietende Menschen. Versuchen irgendwie miteinander zu
1409 kommunizieren. Es nicht wirklich schaffen. Am Ende gewinnt sie einfach nur die
1410 Oberhand so n bisschen. Also sie packt dann den Stuhl auf sich drauf.01:37:01-0

1411

1412 A: [Seh ich nicht. 01:37:01-0](#)

1413

1414 M: Siehst du nicht so? (D. lacht) Na, ist ja egal. So empfinde ich es in dem Moment, wenn
1415 ich es tanze. Genau. Also das war mal ne ganz andere Herangehensweise. Wir sind
1416 technisch ran gegangen. Was kann man mit Stuhl und Tisch machen? Haben es
1417 kompositorisch zusammengefügt. Immer wieder auch diskutiert und auch über Blicke.
1418 Und dann hat sich das Stück einfach:/ Also so arbeiten wir eigentlich sehr oft. Intuitiv.
1419 Ich arbeite sehr intuitiv. D. geht eher kompositorisch ran, was ich so erlebe. Eher
1420 analytisch. Ich eher intuitiv. Und so entstehen Szenen auch. Nee? Wir arbeiten ja
1421 zusammen ganz unterschiedlich. Oftmals mach ich irgendwas. Dann kommt D. und
1422 sagt: ‚Mhm. Versuch:/ äh.‘ Und dann komm ich auch und sag: ‚Brrrr! Äh!‘ (lachen)
1423 Nee? Aber ich glaub, das ist auch das Fruchtbare daran. Nee? An der Beziehung
1424 sozusagen. Dass man da Sachen, dass man sich auf die Finger guckt und sich das
1425 zeigt und ich auch gleich sag ‚Du. Äh! Lass mal weg!‘ oder D. sagt: ‚Brrr! Nee! So
1426 geht das gar nicht. Musste was anderes finden.‘ Na das ist einfach so ein Auge von
1427 außen. Es ist auch immer schwierig, wenn man selber tanzt auch. Nee? Wir ham das
1428 ja jetzt viele viele Jahre gemacht. Machen das auch hier. In den Tanzstücken Sachen
1429 zu entwickeln und dann selber drin zu sein. Also wir arbeiten sehr viel mit Video,
1430 überprüfen das. Also ja. genau so ist das (*gedehnt*) Also ganz unterschiedlich.
1431 01:38:13-6

1432

1433 I. Ja. Mhm. (...) Und der Punkt, von dem du los gehst? 01:38:16-4

1434

1435 M: In der Regel ham wir ein Thema. Also es ist schon ähm, wir hatten viel, ne lange
1436 Diskussion, ne Weile, über Wochen: Wir wollen ein neues Stück machen. Wussten
1437 aber nicht so richtig, worum es geht. Ham Brainstormings gemacht mit den Tänzern
1438 auch, in C-Stadt noch. Und irgendwann am Ende ham wir so ne Liste gemacht mit
1439 Sachen und ham festgestellt: Mensch, irgendwie ist das Hauptthema, also so das alles

1440 Bindende die Zeit. Nee? Umgang mit der Zeit. Die Wahrnehmung der Zeit und so. Und
1441 deswegen dachten wir, es hat etwas mit Zeit zu tun. Dann war s auch noch Einstein-
1442 Jahr und wir fanden das witzig, nee. Durch Relativitätstheorie und so. Dass Zeit auch
1443 noch veränderbar ist und so. Und wir ham dann mit denen auch zusammen gearbeitet
1444 am Ende. Deswegen gab s dann plötzlich das Stück *Flugproblem*. Was wir jetzt,
1445 morgen, wieder anfangen hier. Also es wird ne Neuinszenierung des Stückes, mit
1446 mehr Leuten und es wird ein umfangreicheres Stück werden. Genau. Das heißt, es
1447 gab also ein Thema. Und dann ham wir einfach aus den vielen Ideen:/ Also wir ham
1448 viele Ideen gehabt. Ham das Thema entdeckt. Es war noch nicht im Studio
1449 (*Trainingsraum*). Es war wirklich noch zuhause. Brainstorming. Also es gab noch
1450 keinen Schritt. Wurde das Thema sozusagen konkretisiert, die Zeit. Und dann ist
1451 immer eins ... 01:39:33-6
1452
1453 A: Beeinflusst natürlich das Andere. 01:39:33-6
1454
1455 M: Mhm? Nee. Wir waren noch nicht im Raum. Mhm? (schaut D. fragend an) 01:39:36-1
1456
1457 A: Aber wir hatten Kju (?). Wir hatten ... 01:39:38-1
1458
1459 M: Dass wir natürlich Material benutzt haben aus:/ Also
1460 wir hatten zum Beispiel ein Auftragswerk. Da gab s zwei Aufführungen. Da ham wir
1461 ganz viel Material. Und dann ham wir überhaupt festgestellt, dass es auch passt.
1462 01:39:50-0
1463
1464 A: XXX (*Tanzstückname*)
1465 hatten wir schon. 01:39:48-7
1466
1467 M: Genau. Und es gab ein Kurzstück, was wir einmodelliert haben sozusagen in das
1468 Stück. Das ist natürlich noch ... 01:39:54-3
1469
1470 A: (lacht) Das hab ich jetzt vergessen. 01:39:54-3
1471
1472 M: Das ist okay. (*Stück einzumodellieren*) Das war ein spezieller Fall in diesem Stück.
1473 01:39:59-8
1474
1475 A: Darum ging s. Wir hatten ein paar Bündel von Material, die es schon gab. Und das war
1476 schon die Absicht. Wir wollten gucken, ob sie irgendwie zusammenkommen sinnvoll.
1477 Zu einem Stück. Und das war eben das Ausschlaggebende. Irgendwie die Sachen:/
1478 Es waren drei (..), zwei große Bausteine und noch ein paar kleinere Bausteine. Wir
1479 ham gesagt: ‚In Jedem geht es eigentlich um Zeit.‘ In einer anderen
1480 Betrachtungsweise. In einem anderen Verhältnis zum Menschen. Das war dann das
1481 Bindende des Stücks. Und dann eine:/ das bindende Thema. 01:40:35-1
1482
1483 M: Ein anderes Stück, *NeuZeit* was der zweite Teil von diesem Doppelabend war, ist im
1484 Prinzip gewesen:/ Wir ham zehn Jahre unsere Company feiern wollen. Ham das auch
1485 gefeiert mit nem Festival. Vier Wochen. Und ham achtzehn Vorstellungen gehabt mit
1486 vier verschiedenen Stücken. Und eben auch eine Premiere am Ende dann. Und da
1487 war s uns wichtig, nach zehn Jahren Company noch mal diesen vermeintlichen, dieses
1488 Wortspiel im Namen der Company. *EE-Company*. Also wir tanzen, mit doppel e
1489 geschrieben wird. Das ist ja letztlich, bedeutet ja winzig. Aber der Ursprung war
1490 damals: Wir tanzen! Im Gegensatz zur Entwicklung der Tanzszene in N-Stadt. Nee?
1491 Wir wollten uns wirklich so nennen. Wir tanzen! Weil das unser Programm war. Und
1492 das wollten wir noch mal unterstreichen in nem Stück und wurden uns ziemlich:/ Also
1493 ja genau. Wir waren uns ziemlich einig: Wir machen ein reines Tanzstück. Ohne alle
1494 anderen Mittel und und (...) Bedürfnisse auf der Bühne, sagen wir mal. Und ham das
1495 auch wirklich geschafft. Ein einstündiges Tanzstück zu schaffen, was ohne Sprache,
1496 ohne Gesang, ohne Bühnenbild, ohne Requisiten, Video. Hab ich alles genannt?
1497 Genau. Es gibt im Prinzip Leute, wir ham alle ganz normale alltägliche Klamotten an.
1498 Das heißt, es gibt auch nicht wirklich:/ Kein verfremdendes Kostümkonzept. Musik, wir
1499 ham am Anfang überlegt: ‚Wollen wir sogar ohne Musik arbeiten?‘ Aber dann dachten

1500 wir: ‚Hach! Es muss ja nicht wirklich anstrengend sein. Es kann ja trotzdem noch:/ Also
1501 die Musik gibt es, ein Lichtkonzept gibt es. Was für mich natürlich auch immer, der ich
1502 s Licht mache, Bühnenbildfunktion hat. Sehr oft. Also ganz ganz wichtig, die
1503 Atmosphäre. Und Nebel hatten wir halt. Ganz viel am Anfang. (5 min. Unterbrechung.
1504 M. verlässt das Interview für berufliche Verpflichtungen. A. holt noch mal Kaffee aus
1505 der Theaterkantine) 01:42:14-1
1506

1507 **Beginn 2. Interviewaufnahme:**

1508 I: Genau. Wichtige Produktionen. Aber im Grunde noch mal dieser Prozessablauf.
1509 00:00:08-9
1510

1511 A: Ja. Also bei *NeuZeit* war es tatsächlich so. Wir saßen dann zu viert damals. So ne Art
1512 Kern. M. und noch zwei Tänzerinnen und ich. Und hatten Lust, wussten, wir wollen
1513 jetzt ne neue Produktion machen. Und das sollte auch unser zehnjähriges Jubiläum
1514 von der Gruppe feiern. Und wir ham angefangen ein paar Themen durchzugehen, die:/
1515 Wir hatten schon mehrere Ideen. Natürlich viel mehr Ideen, Stücke zu machen als
1516 dann nicht zustande kommt. Und wir ham dies und das und jenes besprochen. Und
1517 dann hab ich:/ Ich muss sagen, ich war mir sehr unsicher, wie das ankommt. Hab ich
1518 dann gesagt: ‚Hätten wir vielleicht Lust ein Stück zu machen, in dem wir wirklich nur
1519 tanzen?‘ Und es irgendwie darum geht. Es geht uns darum, ein besonderes Stück zu
1520 machen, wo wir eine Stunde lang spannend bleiben können und die Leute fesseln
1521 können, obwohl wir nur tanzen. Und da war fast wie ein Jubel durch die Gruppe. ‚Ja!
1522 Das wollen wir machen.‘ Und C. ist ja, eine der Tänzerinnen, die jetzt mitgekommen ist.
1523 Also die ist quasi die Älteste, die immer noch dabei ist. Sie meint auch, wir waren
1524 unterwegs, oft mit, ganz lang mit *NeuZeit* und mit *Flugproblem*. Und bei beiden
1525 Stücken war das, äh, wir mussten viel tragen einfach. Durch Flughäfen oder in Zug.
1526 Ein bisschen ham wir uns alle geseht ein Stück zu haben, was leicht zu machen für
1527 die Reisen ist. Aber das war natürlich nebenbei. Wir haben einfach gesagt: ‚Okay.
1528 Und wie gehen wir jetzt da ran?‘ Und alle waren total begeistert von die Idee. Ich hab
1529 in *Unisono* war schon äh, wurde beantragt schon bei N-Städter:/ Das gab s schon als
1530 Arbeitstitel. Halt wie der pure Kaffee. Das gute Ding. Nee? Ohne jeden:/ 00:02:20-3
1531

1532 I: Genau. 00:02:20-3
1533

1534 A: Und dann ham wir angefangen, ja sind wir ins Studio und ham gesagt: ‚Okay.‘ Mein
1535 erster Ansatz war: Bauen wir Bausteine, die eben rein tänzerisch sind. Aber so klar
1536 und verschieden sind voneinander, dass es immer ganz frisch und neu und spannend
1537 ist, wenn der nächste Teil kommt. Und wirklich nur rein durch die Bewegung. Das war
1538 der erste Ansatz. Und da sind ein paar Sachen entstanden. Dann äh (6) was anderes.
1539 (4) Wie kam das? (...) Wir ham äh (4) eben ein Experiment mit Bewegung, das wir
1540 gemacht ham, hat auch angefangen rein mechanisch. Also das wirklich ne rein
1541 körperliche, ästhetische Herangehensweise. Und wir ham einmal entwickelt, gemacht,
1542 en Durchlauf (*Stückdurchlauf*) gemacht. Ich hab mit C. gearbeitet. Und irgendwann hat
1543 sie:/ (zeigt klassische Trainingspose u. lacht) Ich weiß nicht, wo das her kam. (lacht) C.
1544 so wir alle hatten eine klassische Ausbildung am Anfang. Und sie prägt schon mehr
1545 oder weniger. Man kann da nie komplett weg davon. Und C. hat sich dann irgendwann
1546 als wir die Sequenz einmal überprüfen wollten, hat sich in ne klassische fünfte Position
1547 hingestellt. (macht das vor) Vielleicht unbewusst. Das war kein:/ Sie hat sich dann:/
1548 Wir sagen: ‚Okay. Wir fangen an.‘ Und C. hat dann so gemacht. (zeigt klassische
1549 Vorbereitungsposition) Wie unbewusst die Ausgangsposition für einen klassischen
1550 Tänzer. Obwohl C. schon sehr sehr lang überhaupt kein Interesse hat an klassisches
1551 Ballett zu machen. Aber es ist noch in Körper, weil sie ja mit vier angefangen hat
1552 Ballett zu lernen. (...) Und das war dann ein Ansatz, um ein bisschen zu gucken: Was
1553 heißt das plötzlich, das sich da ein Mensch stellt sich in eine Position? Und sie ist so
1554 eindeutig. Eben eine Repräsentation von etwas. Also die die, das ist total klar, was das
1555 ist. Und das wurde eine Art Kontra-Thema durch das ganze Stück in *Unisono*. Dass
1556 wir uns fast, man kann sagen, trotzig, scheinbar doch darstellen, weil wir ganz
1557 viele Körperformen gesammelt haben und mit denen gearbeitet haben. Die sehr klar
1558 etwas sind. Also etwas nicht rein tänzerisch, sondern es ist, da wird was dargestellt.
1559 Und zum Beispiel wenn ich plötzlich das mache (macht eine klassische Tanzpose),

1560 dann ist es. Und wenn ich noch ein Gesicht dazu einbaue oder wenn ich so mache
1561 (Gesichtsausdruck). Was ham wir noch? Oder wenn ich so mache. (anderer
1562 Gesichtsausdruck) Und trotzdem ham wir diese ganzen, kurze Bilder, wie Photos. Wir
1563 ham sie nie in eine erzählerische Sequenz gebaut. Sondern immer ganz doll
1564 aufgepasst, dass eben keine Geschichte entsteht. Dadurch, dass die versetzt werden
1565 in einen restlichen Zusammenhang. Und das war wie ne Art, hier wie: Wir können
1566 auch, Tänzer können natürlich auch manchmal ganz konkret etwas mit dem Körper
1567 erzeugen, was etwas darstellen würde. Aber trotzdem lebt es nicht davon. Trotzdem
1568 sitzen die Leute und kapiieren quasi, was diese Bilder sind. Und erwarten trotzdem
1569 nicht, dass eine Geschichte erzählt wird. Sie erwarten nicht:/ Sie kommen eben
1570 danach nicht raus und sagen: ‚Ja, aber ich hab nicht verstanden. Warum habt ihr so
1571 gemacht und dann habt ihr so gemacht?‘ (zeigt zwei Tanzposen hintereinander)
1572 Sondern es funktioniert einfach als eine körperliche Komposition. Und das war eben
1573 wirklich ne Recherche: Wie kann der Körper wirken? Unmittelbar? Oder doch über
1574 Mittel? Oder? Das war eben die Auseinandersetzung. Letztendlich ist es eben, es ist
1575 kein Laborstück. Das heißt, es ist eben nicht so, dass wir, dass man nie das Gefühl
1576 hat, dass etwas Szenisches entsteht oder:/ Ja, ich glaube es gibt auf jeden Fall,
1577 obwohl ich hab auch sehr unterschiedliche Reaktionen von Leuten gehört. Aber viele
1578 meinen, da entsteht sehr oft eine ganz große Emotionalität. Ähm, andere wiederum
1579 nicht. Das heißt, wir ham nicht gesagt, wir machen alles um zu gucken, dass wir nie
1580 eine Emotion entstehen lassen oder nie so ein ästhetisches Bild. Nie ein Kontext
1581 suggerieren. Das ham wir nicht gemacht. Sondern wir ham eben nur durch diesen
1582 Ansatz dann einfach weiter gearbeitet. Und ham geguckt, wie die Sachen zusammen
1583 gekommen sind, wie sie aneinander zusammen gekommen sind, ineinander geflossen
1584 sind. Und so ist dann dieses Stück mehr oder weniger entstanden. *NeuZeit*. Und ich
1585 glaube, das ist für uns unsere wichtigste Produktion. Die mögen wir am meisten und
1586 es war auch eine sehr sehr sorgfältige, von M.s` Seite, Beleuchtung, also ein
1587 Lichtdesign. Das er sehr sehr fein und raffiniert und aufmerksam zusammengebaut
1588 hat. Und ich hab andererseits sehr sehr viel investiert in den Sounddesign. Also in die
1589 Bearbeitung von dem Sound von der Musik und wie das Ganze funktioniert
1590 musikalisch. Das heißt, es ist wirklich ein Stück, was sehr sorgfältig und harmonisch,
1591 auch eben mit, von wegen Schwarz, ohne Zucker. (lacht) Wir ham schon sehr sehr viel
1592 Wert drauf gelegt, dass die Beleuchtung und die Musik sehr stark zusammen
1593 funktionieren mit dem, was auf der Bühne passiert. 00:09:22-5
1594
1595 I: Ja. Das verstehe ich. Auch vor dem Hintergrund was ihr eingangs gesagt habt, was
1596 euch geprägt hat. 00:09:22-5
1597
1598 A: Also ich kann sagen, die:/ (4) Soll ich ein bisschen erzählen von die anderen
1599 Produktionen? 00:09:30-9
1600
1601 I: Du kannst auch noch von nem Zweiten erzählen. (...) Oder vielleicht kannst du noch
1602 mal was zur Musik sagen. Produziert ihr immer die Musik? Verwendet ihr Musik?
1603 00:10:00-7
1604
1605 A: Ja. Also bis jetzt ham wir nie mit einem Musiker gearbeitet. Also außerhalb von uns.
1606 Ham wir jetzt vor. Also für dieses Stück. (zeigt auf Programmheft von *NeuZeit*) Ähm,
1607 wir haben im Prinzip als Ausgang Musik gesammelt, zusammen gesucht und dazu ein
1608 bisschen, also auf jeden Fall bearbeitet. Oft bearbeitet und gemischt. Und manchmal
1609 auch ergänzt. Also ich hab schon mehrmals Sachen dazu komponiert oder geschaffen.
1610 (6) Ja, die Musik ist dann:/ Also es ist sehr wichtig für uns, dass die Musik stimmig ist.
1611 Aber wir haben kein einziges Prinzip (*ein Prinzip*), wie wir damit umgehen. Also zum
1612 Beispiel manchmal wissen wir: diese Musik! Die wollen wir da haben. Und wir arbeiten
1613 von Anfang an mit der Musik. Und aber oft auch arbeiten wir nicht mit der Musik, mit
1614 der wir uns dann am Ende finden. Also es kommt doch ne andere dazu oder wir (unv.)
1615 extra gemacht oder bearbeitet dafür. Ja, also ich kann sagen, vielleicht als generelles
1616 Prinzip, obwohl ich denke schon, dass andere Stücke auch ganz anders entstehen.
1617 Aber ich glaube, dass wir, also M. und ich, ein bisschen aus Überzeugung auch,
1618 passen auf nicht zu beharren. Sag ich mal. Ja? Also ... 00:11:52-1
1619

1620 I Stehen zu bleiben? 00:11:52-8:
1621
1622
1623 A: Genau. Auf den Ausgangspunkt. Sondern wir wissen zu unterscheiden zwischen
1624 unserem Ausgangspunkt und dem, was entsteht. Und oft ist eben das, was entsteht,
1625 sehr geprägt von einem Prozess und von Sachen, die dann entstanden sind durch
1626 Instinkt und Intuition oder Zufall. Aber das ist trotzdem natürlich immer ein Spiegelbild
1627 von uns, von den Künstlern. Also von den Choreografen, aber auch von den Tänzern,
1628 die mitarbeiten. Es ist immer stark geprägt von dem, wer die Leute waren, die da
1629 mitgemacht haben und was wir zusammen erlebt haben. Und das ist immer, nach
1630 meiner Meinung, unglaublich viel mehr, als das, was der Ausgangspunkt war. Ähm, ich
1631 beobachte das halt bei anderen Kollegen. Also ich finde es ist immer gut zurückzu-
1632 gehen und zu fragen: ‚Warte mal! Eigentlich wollten wir dies und das machen.‘ Aber
1633 ich erlebe bei vielen Kollegen, die sagen: ‚Mhm. Eigentlich wollten wir das und das
1634 machen. Was wir hier machen, das ist nicht das.‘ Und dann wird s abgelehnt oder
1635 wieder raus geschmissen, weil man sagt: ‚Ja, also wir ham uns vorgenommen ein
1636 Stück zu machen, was sich mit der Chaos-Theorie beschäftigt.‘ Also das war zum
1637 Beispiel *Flugproblem*. Der Ausgangspunkt war Chaos-Theorie. Alle möglichen
1638 Verbindungen sind dann entstanden zu ähnlichen Themen, die aber nicht direkt
1639 Chaos-Theorie sind. Weil generell die Frage von Chaos und Ordnung und die Frage
1640 von dann Orientierung im Chaos und Orientierungslosigkeit. Und da kann dazu
1641 gehören das Gefühl von Dabeisein, Ausgeschlossenheit. Von der Orientierungs-
1642 losigkeit entstanden Themen wie Schwerelosigkeit, wie Schweben und so weiter. Also
1643 das sind so viele verwandte Themen, die dann durch die Arbeit entstanden sind.
1644 Hätten wir da irgendwann gesagt: ‚Also na warte, warte, warte. Wir wollten ein Stück
1645 machen, was darum ging!‘ Dann wäre nie das Stück entstanden. Also das Stück hat
1646 wirklich durch die Leute, die da mitgemacht ham und durch die, einfach durch die
1647 kreative Arbeit, ist ein Stück weiter gegangen und es ist fast ein eigenes Wesen
1648 geworden. Und ich finde es super wichtig, diesem Wesen seine Existenzberechtigung
1649 zu gönnen. Also das ist immer ne ganz andere Frage:/ Man kann von drei Phasen im
1650 Leben eines Stückes. Die Geburtsstunde ist der Ansatzpunkt. Oder die Ansatzpunkte.
1651 Dann ist die, na ja nicht die Geburtsstunde, sagen wir mal die Konzeption, die
1652 Entstehung. (lacht) Die Geburtsstunde ist das, was am Ende des kreativen Prozess
1653 entsteht. Also bei der Premiere. Und das eigentliche Leben ist das dann, was im Kopf
1654 der Zuschauer passiert. Das heißt ab dem Moment, wo die Premiere auf die Bühne
1655 gekommen ist, verwandelt sich das Stück in tausend Stücke, die dann weiterleben in
1656 den Köpfen der Zuschauer. Da haben wir, da wollen wir auch keine Kontrolle haben.
1657 Und das ist auch der Grund, warum wir in unseren Programmheften:/ Ich hoffe. Wir
1658 ham immer ein bisschen eine Diskussion mit unseren Dramaturgen oder mit
1659 Presseleuten. Die wollen immer konkrete Texte. Und wir versuchen immer so wenig
1660 wie möglich konkret anzugeben, was wir(..) denken, beeinflussen könnte, was in Kopf
1661 von Zuschauer passiert. Höchstens beschreiben wir ein bisschen visuell, was passiert.
1662 oder sogar über unsere Ansätze zu erzählen, verleitet schon. Es ist schon, es setzt ne
1663 Grenze schon. Und deswegen suchen wir immer Wege, ja irgendwie unsere Stücke
1664 anzukündigen oder etwas in die Hand zu geben, das die Leute mit nach Hause
1665 nehmen. Ohne dass wir von vornherein einen Einfluss darauf haben, was bei denen
1666 entsteht im Moment der Betrachtung. Das ist das Allerwichtigste für uns. 00:16:15-4
1667
1668 I: Ah okay. (4) Das ist auch ein schönes Bild natürlich. Dass Leben in dem Moment
1669 entsteht eigentlich. Nee? 00:16:26-1
1670
1671 A: Ja. 00:16:26-1
1672
1673 I: Das heißt, ihr integriert auch diesen Prozess. (4) Also der Zuschauer ist in dem
1674 Moment auch ne wichtige Person. 00:16:38-2
1675
1676 A: Das ist:/ Ohne Zuschauer ist das komplett sinnlos, finde ich. Ich glaube es gibt
1677 irgendwo ne Schule, die macht Kunst. ‚Ach, ich brauch keine Zuschauer! Ich mach mir
1678 die Kunst für mich!‘ Äh ja?! Aber (lacht) ich bin nicht so einer. Wenn Keiner meine
1679 Sachen sieht, dann (4) äh. Also nicht deswegen mach ich. Ich mach meine Kunst, weil

1680 sie irgendwas entstehen lassen soll bei anderen. Deswegen ist es eben auch extrem
1681 immer wichtig für uns gewesen zu sagen: ‚Wir wollen, dass unsere Zuschauer uns
1682 sehen wollen.‘ So in diesem Sinne ist für uns immer unsere Kunst ein Dialog. Es ist
1683 kein Vortrag. Irgendwie generell. Es ist nicht ein Dialog, also nicht während wir tanzen,
1684 dass wir hin und her. Nicht ne Art von Interaktion. Aber das künstlerische Prozess ist
1685 ein Dialog, weil die Voraussetzung: ‚Ein Zuschauer soll sich gefälligst hinsetzen und
1686 konzentrieren und sich nicht verwöhnen lassen. Und der hat überhaupt nichts von mir
1687 zu verlangen. Ich mach meine Kunst!‘, das find ich verkehrt. Also ich sag mal so, im
1688 *Tacheles (Kunsthöhne der Freien Szene in Berlin)*, was wir beobachten in Berlin.
1689 Dass, immer wieder kommt der Satz nach einer Aufführung: ‚Ich konnte damit nichts
1690 so richtig anfangen. Ich denke, das ist nichts für mich. Das nächste mal geh ich lieber
1691 ins Kino.‘ Und das, ich glaube ist auch nicht etwas Randmäßiges. Ich denke, das ist
1692 etwas, was leider eine Richtung ist momentan. Die Zuschauer kommen nicht mehr zu
1693 Veranstaltungen oder die kommen immer weniger. Und es wird immer mehr so ne
1694 ganz interne exklusive Diskussionsrunde von Menschen, die en ganz eigenen
1695 Geschmack haben. Und ich finde, das muss nicht so sein. Also ein Teil von dem, was
1696 ich erreichen will, ist eben, dass meine Sachen eine Auswirkung haben bei meinen
1697 Zuschauern. Da will ich auf keinen Fall anfangen nur den Leuten zu geben, was sie
1698 denken. Also das war, ich will eben nur äh:/ Keine Ahnung. Andrew-Loyd-Webber-
1699 Musicals produzieren. Aber mein Glaube und das, was ich auch erlebt hab, also ich
1700 komme wirklich aus Israel. Wo ich dann Stücke gesehen hab mit den höchsten
1701 Anspruch. Nicht nur in Israel. Das hab ich auch jetzt, also um einen zu nennen, Alain
1702 Platel (*belgischer Choreograf u. Regisseur*), ein Belgier. 00:19:55-2
1703
1704 I: Ja. Ist klar. 00:19:55-2
1705
1706 A: Wo ich auch denk jetzt rein tänzerisch ist es vielleicht gar nicht interessant, was er
1707 macht. Aber er macht geniale (*gedehnt*) Theaterstücke. Die sind so stark, so wichtig,
1708 so klangvoll (?) kann man sagen. (lacht) Und die Leute werden angesprochen. Kein
1709 Mensch geht da raus und denkt ‚Also ich weiß nicht was er da murmelmurmelt.
1710 Merkwürdig! Hat der mich verarscht? Also ich hab das nicht verstanden.‘ Jeder geht
1711 raus und ist gepackt. Und das ist große Kunst. Und eben die Stücke von Ohad
1712 Naharin und ander Sachen, Pina Bausch, keine Ahnung. Man hat ja Sache gesehen,
1713 die großartig waren. Ohne Zweifel! Also man hat nicht gefragt, man ist eben nicht raus
1714 gegangen und hat gesagt: ‚Na ja, es gab ein paar sehr interessante Momente. Und
1715 (...) ja (*gedehnt*) es war Spannung zu sehen, dass man auch so was machen kann.
1716 Aber ja (..) ich weiß nicht (..) ja.‘ (Bd. lachen) So sieht die Szene aus momentan. Und
1717 wer hält das schon aus außer Verrückte, die sich da:/ Deswegen sag ich:/ Und leider
1718 ist ne gewisse Einstellung, wenn Leute andauernd so ein Feedback bekommen:
1719 ‚Hach. Es tut mir leid. Also wenn ich jetzt was Anderes machen würde, dann wäre das
1720 gefällige volksverdummende billige Kunst. Und das wolln wir ja nicht machen!‘ Nee?
1721 ‚Das wolln wir nicht machen!‘ Aber das ist Schwachsinn. Das ist:/ Ich seh das immer
1722 als ne Art Versagen. Also ne Inkompetenz. Ich hab s nicht geschafft treu zu sein zu mir
1723 selbst und zu dem, was mich begeistert und mich interessiert und trotzdem einen
1724 Anhaltspunkt bei meinem Zuschauer, also meinen Zuschauern zu geben. Dass sie
1725 reinkommen in meine Welt, dass sie etwas mitnehmen. Bei denen etwas Wertvolles
1726 erlebt wird, wenn sie mich sehen. Und trotzdem das machen, was ich machen will.
1727 Und ich glaube, die Allerwenigsten schaffen das. Und das war immer mein, und ich
1728 glaube auch M.`s und auch R-Person (A-Person). Das war immer unser Anspruch. Wir
1729 wollten immer, dass die Leute rausgehen und nicht eben sagen: ‚Hach. Mhm. Na ja.
1730 Ich weiß nich.‘ Ähm, und wir glauben eben daran, äh, offensichtlich ist es möglich.
1731 Weil, es gibt Leute, die schaffen das. Leider wenige und leider wird oft, vor allem in der
1732 Freien Szene (*Kreativszene*) diese Art von Zugänglichkeit gleich gesetzt mit
1733 Oberflächlichkeit und mit Gefälligkeiten, Verkaufen und eben das Gegenteil. Grade
1734 Künstler, bei denen die meisten Leute aufstehen und sagen: ‚Was war denn das? Also
1735 ich guck mir nie wieder:‘ Die werden dann grade, das wird gleich gesetzt mit ner (...),
1736 Qualität darf man ja nicht sagen. Aber das wird ja gleich gesetzt mit einer
1737 Förderwürdigkeit. ‚Diese Sachen, die müssen wir helfen, dass sie überall auf
1738 Plattformen kommen! Wichtige Festivals! Das ist wichtig!‘ Grade, wenn alle aufstehen
1739 und sagen und jubeln. Ah nee! Das war scheinbar gefällig. Nee! #00:23:14-0#

1740
1741 I: Ja, das ist ähnlich meine Wahrnehmung. #00:23:53-8#
1742
1743 A: Ja, ich meine das kann man dazu sagen. Tanz ist etwas ganz (.) Intuitives,
1744 Grundsätzliches. Weil man(.) man tanzt, man hat (..) wahrscheinlich schon als
1745 Urmenschen getanzt. Und man hat:/ Man tanzt immer. Also einfach so für sich tanzen.
1746 Das machen wir als Kinder. Wir hüpfen rum und tanzen zur Musik, zum Rhythmus. (.)
1747 Äh (...) und das ist eben (...) im (..) eben die Frage. (.) Äh (...) also wenn du als Kind
1748 tanzt, willst du nichts darstellen. Du tanzt aus Freude. Aber das ist was komplett
1749 anderes. Nee. Wenn ein Schauspieler (..) irgendwie auf die Bühne kommt (..) (*steht*
1750 *auf und macht das vor*) und macht: ‚Hach.‘ (*große Geste*) (I. Hm.) Da muss der
1751 Schauspieler nicht fröhlich sein. Der kann auch total (I: Hm. Ja.) genervt sein oder
1752 gelangweilt. Aber wenn gute Schauspieler, er kann ja die Freude ausdrücken. (I: Ja.)
1753 Aber wenn ein Kind Tanz aus Fröhlichkeit, drückt er das nicht (.) in dem Sinne aus. Es
1754 es ist einfach, es ist ein Teil (I: Ja. ja.) davon. Das ist eben kein Mittel, um etwas
1755 ausdrücken. Sondern es es entsteht. (.) In in dem (.) ganz grundlegenden Sinne, das
1756 ist eben was Tanz ist. Der Körper (..) (atmet ein) versetzt dich versetzt dich in eine
1757 (gedehnt) (.) in eine Aktion, in eine Bewegung. Die natürlich mit unserem (..) seeligen
1758 Zustand zu tun hat. Oder auch mit unserem körperlichen Zu:/ (.) Zustand zu tun hat.
1759 (...) Sssind ne feine Unterscheidung zwischen dem (.) und (.) ein Ausdruck. In dem
1760 Moment wo man (.) in dem Moment wo man (.) sagt: (..) ‚Äh (..) ich will (.) tanzen. Und
1761 ich will, dass du verstehst (..) ‚worum es mir geht.‘ (..) Das ist für mich (.) der Anfang
1762 des Ende. (.) Äh des Endes (.) vom Tanz. (I: Hm. Hm.) (.) Weil (.) in dem Moment (.)
1763 hab ich (..) äh (..) missverstanden. Ich habe missverstanden, dass das (.), wenn ich
1764 bei dir (.) äh wenn du s verstehst, dass es um mich (.) äh mir um Freude geht, dann ist
1765 es, weil ich das geschauspielert hab. Nicht weil ich getanzt hab. (holt Luft) Na ja. So
1766 ganz schwarzweiß is es ja natürlich nicht. Weil (.) das Gesicht, der Gesichtsausdruck:/
1767 Es gibt in:/ (I: Ja.) Hast du Pina Pina gesehen? Pina Bausch? Den Film von Wim
1768 Wenders. (verm., weil lautes Geräusch) (I. hm. hm.) Es gibt en ganz schönen (.) Teil,
1769 wo der eine Tänzer erzählt, wie Pina ihm die Aufgabe gegeben hat, äh er soll en Tanz
1770 machen, was Freude ausdrückt. Und dann siehst du und er macht (macht freudigen
1771 Gesichtsausdruck). Weißt de? Er macht seine Bewegungen und äh (.) und dann
1772 entstand so en Gruppenstück. Und ich denke dan:/ Mensch (..), wie klar is es dir, dass
1773 wenn du genau die gleiche Bewegung machen würdest, aber mit so einem Gesicht
1774 (macht düsteren Gesichtsausdruck vor u. vorherige Körperbewegung, ca.3 sek.) (I.
1775 Hm. ja ja.) Und genau die gleiche Bewegung. (I: ja ja ja.) Dann würde der Tanz nicht
1776 mehr Freude ausdrücken. Die Freude hast du mit deinem Gesicht (I: Ja.) ausgedrückt.
1777 Weißt du das? (.) Weißt du das und denkst: ja klar. Ausdruck! Ich fühle die Freude, ich
1778 mach die Bewegung, zusammen wirkt das. Oder denkt er (.) tatsächlich dass der Tanz
1779 auf einer mythischen Art und Weise dieses Gefühl rüber bringt. (I: ja ja .) Ich weiß nich.
1780 (.) Selbstverständlich is Tanz (.) fast immer gemischt mit mit mit Gesichtsausdruck, (I:
1781 ja ja.) mit mit Elementen von Schauspiel und Darstellung und äh (.) (I: Ja.) das ist so
1782 gut wie nie, außer bei ein paar verrückten (.) (holt Luft) Akademikern. Die gibt s grade
1783 auch, vielleicht ist das kein Zufall, aber in Israel gibt s wirklich ne Schule (.) äh (.) also
1784 es gab eine Frau und sie meinte: Tanz (..) ist wenn man irgendwas hört, ist es nur ein
1785 Metronom. (schnipst mehrfach mit den Fingern) (I: Mhm?) Wenn wenn überhaupt. Die
1786 haben normale Klamotten. Es gibt kein Licht. Es gibt gar keine Bühne. Sie machen
1787 das in einem Raum (.) (I: Hm.) und (*gedehnt*) äh (.) alles wird notiert, es gibt ne
1788 Tanznotation, die sie erfunden hat. (.) Ähm (.) und (.) das is also das is wirklich ganz
1789 krass und absurd puristisch. Also die (.) kreieren (.) Werke, (I: Hm.) wo sie wo sie (.)
1790 ablehnen, dass irgendwas anderes reinkommt außer die pure Bewegung. (I: Ja.) Also
1791 das ist wirklich (.) extrem (.) äh (.) Grenzbereich.(I: Ja ja.) Also das (.) das kennt kein
1792 Mensch. Das lernen sie in der Musikakademie in Jerusalem. Kein anderer Men:/ Also
1793 ich meine (.) die, es gibt einen, der der (..) gibt auch Kurse in Berlin. Der kommt aus
1794 dieser Schule. Ein Israeli. (.) Ähm, aber das is eben, normalerweise is eben Tanz nich
1795 so. Aber (*gedehnt*) (.) es ist eben wichtig, das hab ich immer meinen Schülern auch als
1796 ich äh (..) äh (.) wir haben unter anderem manchmal Kompositionsunterricht gegeben
1797 in der Ausbildung in Berlin. Äh (.) man darf natürlich alles machen. (.) Aber man muss
1798 wissen (.) warum. Also warum (I: Hm.) wie das funktioniert. Und was du willst. Und
1799 wenn du Freude ausdrücken kannst, (.) kannst du machen. Du musst nur wissen, dass

1800 das, was die Freude ausdrückt, ist der Gesichtsausdruck. Weil (.) weil wenn der
1801 Körper (.) fröhlich tanzt mit nem anderen Gewicht:/ Gesichtsausdruck oder Musik,
1802 könnte das auch genauso Panik bedeuten (I: Ja ja.) oder oder oder oder Ärger. Nur,
1803 also (.) das Einzige, was was das wirklich im Tanz is, is eben (.) ähm es kann eine
1804 Leichtigkeit da geben, eine Schnelligkeit, eine eine (.) Lockerheit oder ne feste (I: Hm.)
1805 feste Festigkeit in den Muskeln oder. Alles mehr is is verbunden mit dem Tanz. (I: Ja.)
1806 Aber das ist eben verbunden mit dem Tanz. Es ist nicht (.) intrinsisch. Es ist nicht (.)
1807 ein Teil. (I: Ja.) es ist nicht (I: Ja ja.) im Tanz (.) drin. (I: Ja ja.) (.) Und ich glaube das
1808 is, so mein ich ich bin kein Tanzexperte. Aber man müsste eigentlich wahrscheinlich
1809 noch n bisschen rausgehen. Aber alles, das bisschen, was ich schon gesehen hab,
1810 live oder auf Video is, dass (..) außerhalb von Deutschland (.) und wahrscheinlich ähm
1811 deuts:/ im Ausland des deutschsprachigen Raums (.) (I: Hm.) versteht man das mehr
1812 oder weniger intuitiv. (I: Ah okay.) Also man versteht schon (.) worum es mit dem Tanz
1813 geht oder also vielleicht nicht ganz analytisch. Aber man lässt sich davon nich stören,
1814 wenn man einmal, wenn die Leute einfach rumtanzen und man eben gar nicht genau
1815 (gedehnt) weiß in was für einen (.) darstellerischen Zusammenhang das hängt. Weil es
1816 is okay. Das ist ja Tanz. (I: Ja ja .Ja ja.) Und nur die deutsche Kultur, aus irgendeinem
1817 Grund (.) besitzen wirklich auch komplette Laien und äh (.) ein Gasttänzer hat erzählt
1818 eben, immer wenn seine Familie kommt und da, das Erste ist: ‚Ich hab das nicht
1819 verstanden!‘ Was ich:/ Aber das ist natürlich weil man (..) in Deutschland auch ein
1820 bisschen das voraussetzt. Und man gibt dem Zuschauer das Gefühl, er sollte
1821 verstehen worum es (I: ja ja.) worum es geht. Das is eben n bisschen anders. Ja.
1822 (gedehnt) (.) Jetzt dreh ich mich n im (gedehnt) Kreise. Ah. #00:30:29-4#
1823
1824 I: Nee. Nee nee. (.) Nee (gedehnt) ich glaube, das beobachte ich immer so bei diesen
1825 ähm (...) äh (.) dieser (gedehnt) selbsternannten elitären Szene. Also da hab ich
1826 manchmal so die Vermutung, dass die sich selbst erzeugt hat genau aus diesen
1827 Gründen. Weil man immer der Meinung ist, man muss verstehen. Und dann ist es
1828 einem peinlich, etwas nicht verstanden zu haben und: ‚Um Gottes Willen!‘. Das ist
1829 schon schlimm. Ich kann s aber jetzt nicht noch sagen! (*Anm.: als Zuschauermeinung*)
1830 (A: Ja.) Also klatsch ich mit. (lacht) (.) Und ich hab immer so das Gefühl, dass sich das
1831 so dadurch so n bisschen ähm hoch gebauscht hat und erzeugt hat auch so vieles.
1832 Nee? #00:31:01-8#
1833
1834 A: Ich erzähl dir gerne (.) ähm äh (...) eine Geschichte, die
1835 uns äh G. (*Person*) erzählt hat, unsere Vorgängerin (*am Theater*), nee? Sie hat eben
1836 erzählt von einem Stück aus Berlin, was sie gesehen hat. Und (.) mhm ganz ganz kurz
1837 äh beschrieben, war das ungefähr so, hat sie gesagt: einer ist rein gekommen äh (..) (*steht auf u. macht die Handlungen des Darstellers vor*) und ich glaube, entweder hat
1838 ers ausgezogen oder hatte nur ne Unterhose, hat dann seine Eier aus beiden Seiten
1839 der Unterhose raushängen lassen, hat das hoch gezogen (I: Hm.) und ist einfach
1840 stehen geblieben. Da kam noch jemand, (.) hat ne Yogamatte auf auf die (gedehnt) auf
1841 den Boden gelegt und hat angefangen zu rollen. (*macht das am Boden vor*). Und der
1842 Dritte mit ner Blockflöte und hat gepfiffen. Aber so unmusikalisch. Und das ging
1843 (gedehnt) (..) zwanzig Minuten lang und dazwischen Gab s Texte. (I: Hm.) (...) Äh,
1844 (*klatscht in die Hände wie um etwas/ Sachverhalt abzuschließen*) G. war nich so
1845 begeistert davon (I: lacht.), aber war neugierig, um beim Publikumsgespräch
1846 nachzufragen, worum (gedehnt) es dem (I: Was :/) Erschaffer, Regisseur, Choreograf
1847 ging. (I: hm.) Äh, was wollte er? Und er hat dann auch (unv.) neu und eigentlich
1848 genauso wie wir. Er hat gesagt: "Mich interessiert vielmehr zu wissen as bei Dir
1849 entstanden ist!" (*künstlich gehobene leise meditative Stimme*) (I: lacht, Okay.) Und ich
1850 meine, versteh ich ja. Auch unser Ansatz! Da hat G. gesagt: ‚Ja, bei mir is nichts
1851 entstanden und ich bin einfach nur interessant, warum? Also ich will einfach nur
1852 wissen:‘ Er hat sich gew:/ ‚Ja ja, das könn wir nachher machen! Das können wir
1853 nachher privat machen.‘ Hat sie auch gemacht! Ist dann zur äh äh (..) wie äh (.) zur
1854 Kantine oder wo immer das war. Und einfach: ‚Jetzt sag mir!‘ (.) Er hat sich geweigert.
1855 Er hat sich geweigert (gedehnt) ihr zu sagen. Und während des Gesprächs, des Hin
1856 und her (..), ich meine ja (.) äh (..) "Ich kann verstehen, dass du wissen willst. Aber
1857 abgesehen davon, bin ich einfach so als Kollegin (.) interessiert zu wissen, wo kommt
1858 das her? Was sind was sind was sind Deine Ziele? Nee? Und warum warum die Eier?
1859

1860 Also. Und sei es, Du kannst mir auch sagen : ‚Das war kompletter Zufall. Ich fand das
1861 einfach grass, absurd und fand es geil zu gucken was die Zuschauer damit machen.
1862 Ich ich hat überhaupt keine Gedanken. Das war einfach so. Aber sag es. Steh
1863 dazu!‘ (lacht) (I: hm.) Er hat sich geweigert und irgendwann kam eine andere Frau (.)
1864 äh (*gedehnt*) (.) so von hinter seinem Rücken und hat gesagt: ‚Na Du willst, dass dir
1865 alles erzählt wird. Ja, dass Du ganz genau beschrieben bekommst, was Du zu
1866 verstehen hast. Nee? Du hättest gern die Nazis wieder auch.‘ (atmet tief) (..) Und dann
1867 verstehst du wieder den Zusammenhang. Es gibt die Schule (..) äh:/ (..) Also ich glaube
1868 diese Leute, die (*diese*) Art von Theater machen, glauben ganz ehrlich, dass sie die
1869 großen Retter sind von unsere Gesellschaft. Weil sie uns zum Selbst denken bewegen
1870 oder so. (I: ja.) Und od.. Und sie denken dadurch dass ie Sachen machen (.), die sie
1871 machen (I:ja.) (..). Ja, sie sie sie äh sind eben die Antiinstitutionell und hinterfragen die
1872 Grund- äh -fragen oder -begriffe von unsere Gesellschaft. Aber es passiert:/ Wir
1873 wissen, dass es nicht passiert ist. Was passiert ist, die Leute gucken sich (das) an und
1874 gehen nächstes Mal ins Kino. Das wollen sie sich nich:/ (.) Die wollen das nicht hören.
1875 Und es wird immer ä tausend tausend Themen werden immer (.) ver vermischt. Also
1876 nee? (.) Die:/ (..) das ist nich so dass G. nicht akzeptiert hat, dass jeder Zuschauer
1877 seine Interpretation habe (unv.). Die wollte nicht wissen, was der (.) was dieser
1878 Theatermacher (.) wollte, um für sich ne Meinung zu bilden. Sie war einfach nur
1879 neugierig! Also weißte, ich kann mir, ich kann ein Stück sehen und kann mein Erlebnis
1880 haben. Und trotzdem kanns für mich interessant sein (lacht), eben, was steckt
1881 dahinter. (I. Hm. Ja ja.) Und das kann man bitteschön auch dann sagen. (.) Wenn ich
1882 Dir alles erzähle, was was dahinter stand hinter XXX (*UniSono*) oder XXX
1883 (*Flugproblem*). Um Himmels Willen! Das erwart ich überhaupt nich, dass du darauf
1884 kommst. (I: Ja ja.) Ich will es auch nicht, dass es dich beeinflusst, wenn du das Stück
1885 siehst. (I:Ja ja.) Aber trotzdem ist es ne interessante Frage, ne legitime Diskussion.
1886 Und er hat es komplett angelehnt. Und ich finde das eben ne ne gewisse (..) ohm (...)
1887 Heuchlerei. Also es ist nich so integer. Weil (..) enn Du wirklich dir gar nichts gedacht
1888 hat, wenn das einfach nur eine Art (.) äh Teenager Provokative: ‚Ich scheiß auf die
1889 Bühne und mir ist scheißegal. Ich weiß es wird gefördert. Und die Leute sollen
1890 sowieso einfach aus ihrem (.) äh bequemen äh Sesseln.‘ Dann sag das! (I: Ja ja.) Ist in
1891 Ordnung. Ist auch ein Ansatz. Aber:/ (..) #00:35:45-3#
1892
1893 I: Ja. Aber s ist jetzt die Frage, ob das n Ansatz ist, der dem Tanz wieder so dienlich ist.
1894 Nee? #00:35:50-6#
1895
1896 A: Obs überhaupt ein Ansatz, der irgendw:/ ich glaube nich. (.) Ich kann da auch ein
1897 Gegenbeispiel geben. Äh (..) eine (4). Also ganz kurz, nee. Auch ne Kollegin in Berlin
1898 hat mal ein kleines Stückchen gemacht (.) ähm (..). ich erzähl das ganz kurz. Also im
1899 Prinzip is nix passiert. Es standen vier äh drei Leute und haben gar nix gemacht
1900 zwanzig Minuten lang. (..) Dabei ist eine Sache passiert: der Musiker (.) ist
1901 eingeschlafen. (I lacht) Eingenickt. (.) Ähm (..) Und ich hab kurz mit ihr gesprochen
1902 danach (.) und äh sie meinte (..), es war ein Prozess. Sie hat sie am Anfang stehen
1903 lassen und ganz kleine Sachen gemacht und dann hat sie gesagt: ‚Weniger. Weniger.
1904 Weniger. Weni.. wenig.‘ (*Stimme wird immer leiser*) Irgendwann war es gar nichts
1905 mehr Sichtbares (I:Ja.) so. Und das fand sie total spannend. Und sie meinte: Ich
1906 könnte da ne ganze Stunde lang davor sitzen und fänd das spannend. Ist ein Beispiel
1907 vielleicht, wo du: okay. Jetzt kannst du nachvollziehen, wo das her kam. Und kannst (.)
1908 würdigen, dass es der Choreografin (..) für die Choreografin ene spannende Sache ist.
1909 Aber du musst da sagen ähm (..) irgendw.. (...) als.. (..) (verzweifelter Seufzer, holt tief
1910 Luft). Du musst irgendwie auch (..) pff äh pff (.) also man muss schon sehr weltfremd
1911 sein, um wirklich zu glauben, dass es f es für die Leute interessant ist. Leider ist es so,
1912 es gibt immer die paar Kollegen, die dann (klatscht). Dich bejubeln (.) und und äh (I:Ja
1913 ja.) Stand ups (*Standing Ovation*) machen, weil weil sie auch ähnliche Sachen
1914 faszinierend finden. Und das reicht. Das ist genug Unterstützung. Und äh dann dann
1915 kommen auch noch die Kuratoren und denken: ‚Wow! Das ist jetztig. Wenn ich das in
1916 mein Festival bringe, dann beeindrucke ich meine Kollegen.‘ (..) Und das reicht! Das
1917 reicht, um die diese Maschine kräczend vorwärts bewegen zu lassen. (I:Ja ja.) Aber
1918 die traurige Wahrheit ist, dass:/ Also aus Berlin momentan (.) k kennt die Welt vielleicht
1919 Sascha Waltz (.) und ansonsten (..). Es gibt niemand, der wirklich irgendwie

1920 namenhaft in der Welt ist in der Freien, in der Tanzszene. Es is immer sehr lokale,
1921 sehr spezifische Sachen. Die werden immer eingeladen in (.) als quasi (..) äh Beispiele
1922 für: Wow! Wie grass Berlin ist. (I:Ja ja.) Das sind immer sehr willige Leute. (I: Ja ja.)
1923 (...) da ist etwas grundsätzlich konzeptionell faul. (I: Ja ja.) Also das ist eben, das hat
1924 mit (.) äh Grunderwartungen von Tanz und dieser komischen Vorstellung, dass wenn
1925 wir andere Sachen machen, die nicht Tanz sind, dass das ne Erweiterung von dem
1926 Begriff Tanz is. (I:Ja ja.) Und wie Du wie Du sagst. Des Kaisers neue Kleider. Ganz oft
1927 sitzen Leute darin: Wenn ich jetzt zugebe, dass ich das total belanglos fand:/
1928 #00:38:41-7#
1929
1930 I: Ja. Das
1931 Empfinden hab ich so. Dass sich das dadurch so, dass dem Ganzen eigentlich oder
1932 mit Sicherheit ein Fundament fehlt, ein Solides. Dass sich das so hoch gebauscht hat.
1933 Nee? #00:38:50-0#
1934
1935 A: Ja. S ist ein Luftschloss. Luftfundamente. #00:38:53-1#
1936
1937 I: Ja ja. Ja ja. So und dann greift natürlich in so nem Moment natürlich auch unser
1938 Gesellschaftssystem mit diesem permanenten, mit dieser Schnelllebigkeit. Mit diesen
1939 vielen Wechseln (A:Ja ja.) auf institutioneller oder Kuratoren-, Fördermittelgeberebene.
1940 Und (.) und dadurch kann sich das so lange immer noch ernähren. Denke ich mal.
1941 Nee? (.) Die nächste Runde sitzt jemand anders wieder oben (A: Auch ja.) so nee?
1942 #00:39:15-3#
1943
1944 A: Es ist auch so, dass äh (.) un das is (..) äh ei.. äh du kannst von unserer Website von
1945 der XXX Company (I:Hm.), wir ham da als PDF die (.) äh (..) äh unser Programmheft.
1946 Da ist ein kleinen alten Artikel von einen bildenden Künstler. (I: Ah okay.) Und er
1947 beschreibt eben die Galeristenwelt. (I:mhm.) Und das ist komplett eins zu eins das
1948 Gleiche. (I: Ah okay.) Das ist ähm (..) heute muss alles neu sein. Also für ein Kurator
1949 oder ein Galerist. Um (.) um namenhaft zu bleiben und sein (.) und sein, ja seine
1950 Kollegen zu beeindrucken. (lacht) Der muss immer das Neueste vom Neuesten, das
1951 Jetzige. (..) In so einer Welt (.) ähm (..) na (.) du machst eine Produktion. Im nächsten
1952 Jahr machst du nich die Gleiche, weil das macht man heute nich mehr. Das war von
1953 letztem Jahr. Jetzt ist eine Neue. Es is so eigentlich genauso oberflächlich wie die
1954 neueste Mode von von Paris. (I: Ja ja.) (.) Du kannst doch nich mit dieser Farbe
1955 Schuhe auf Hacken gehen. Das ist vom letzten Jahr. Nee? (I: Ja ja.) Es is so oberfl:/
1956 Aber leider is es so. (.) Äh und wir, also als wir in N-Stadt zum ersten Mal äh ne
1957 Wiederaufnahme von XXX (Flugproblem) machen ham, ham wir uns in die Hose
1958 geschissen. Weil es hat keiner gemacht. Kein Mensch in N-Stadt hat im nächsten Jahr
1959 geschweige denn nach zwei drei Jahren noch mal ne Produktion hoch geholt. Es war
1960 immer (.) (schnipst) zehnmal. Und dann, wenn man Glück hat, wird man irgendwo hin
1961 geschickt. Und das war s! Das ist nicht mehr neu. Und dann ham wir das gemacht. (.)
1962 Und (.) guck mal an! Äh (.) die F-Zeitschrift (TIP????) glaub ich, oder ei eine Zeitschrift
1963 geschrieben hat, dass die O-Company sich entschieden hat äh XXX (Flugproblem)
1964 noch mal wieder aufzunehmen, ist das das Beste, was N-Stadt passieren konnte.
1965 Wow! (leise) Die freuen sich! Und dann waren wir total gut verkauft. Und dann ham wir
1966 das Gleiche gemacht mit RRR (This Time). Mehrmals. (.) Und äh (.) die Leute kamen.
1967 Die Leute wollten das. Es es (.) es heisst (.) äh (..) rein (.) also wenn man die
1968 Kuratoren ausschaltet, kannst du natürlich etwas machen, was ne
1969 Existenzberechtigung, ne Relevanz behält über Jahre. Aber die Kuratoren wollen das
1970 nicht. Die wollen immer (.) das Nächste. Das Neue. Und leider (.), also dies.. dieses
1971 System von Kuratieren und Fördern, (.) das ist sehr oft sehr: eine Hand schüttelt die
1972 Andere. (I:Ja ja.) Äh (...) #00:41:35-0#
1973
1974 I: Ja ja. Nee, ich glaube da gehört viel Mut dazu ähm (.) so wie ihr dann auch zu
1975 arbeiten. So nee. Und zu sagen: Wir ham ähm (.) ne Vorstellung (.), wir ham (.) also
1976 ihr habt ja ganz klar en Verständnis, ne Idee, ne Philosophie. Und zu der stehen wir.
1977 Und das machen wir so. Nee? Also ich denke mal schon, da gehört einfach Mut dazu.
1978 Aber am Ende ist es auch wichtig, dass aus irgend ner Richtung auch wieder neue
1979 Tendenzen losgehen. Also was heisst Neue? Eigentlich ja auch wieder (.) sich äh der

1980 ursprünglichen Wurzeln auch bewusst werden. So nee? (...) Bloß sag mal, dann fühlt
1981 ihr Euch ja sicher in g-Stadt ganz wohl nee? #00:42:11-9#

1982

1983 A: Also (.) wir fühlen uns (lacht) #00:42:11-9#

1984

1985 I:

1986 Also dahingehend (.), weil hier ne gewisse Ruhe ist. Ihr seid raus von diesem
1987 Präsentierteller und permanent so dieser:/ Nee? #00:42:19-4#

1988

1989 A: Also ich muss sagen ähm (..) erstens is es schön nach (.) sechzehn Jahre
1990 Freischaffend zu sein, (.) ist es schön mal für ne Weile einfach nur die Gage (I: Ja ja.)
1991 monatlich (.) aufs Konto zu bekommen. (lacht) #00:42:36-0#

1992

1993 I: Das glaub ich. Und na ich glaube das gibt auch ne Ruhe. #00:42:37-7#

1994

1995 A: Ich glaube auch. Und ähm (.) andererseits ähm (.) arbeiten wir hier (.) so hart, dass
1996 man so gut wie überhaupt keine Zeit hat (gedehnt), um überhaupt nachzufragen, gehts
1997 mir hier gut oder nicht. (lacht) Wir arbeiten wirklich super super viel. (.) Äh (..) in der
1998 Freien Szene ham wir intensiv so gegen Ende einer Produktion, vor der Premiere war
1999 das ganz intensiv. Äh (.) aber das hatten wir vielleicht einmal im Jahr. (.) Höchstens!
2000 Und ansonsten war das so ein Plätschern von so n bisschen unterrichten und hier und
2001 da en Job. (.) Und hier ist es immer diese Intensität von Arbeit. Man hat einfach, man
2002 kommt einfach lang nich mehr hinterher. Also die Aufgaben, die noch nich gemacht
2003 werden, für die die (unv.) (lacht) (I: Ja ja.) (..) Ähm (..) aber es is natürlich (.) vor allem
2004 (..), das ist eigentlich das Wichtigste, glaube ich, dass man hier (.) eine (.) äh einfach
2005 anständige Arbeitsbedingungen einfach hat. Also wir ham, in N-Stadt müssen wir
2006 immer wandern und um Erlaubnis bitten, wann können wir und ob wir vielleicht doch
2007 ohne Geld. (I: Ja ja.) (.) Können nie die Trainingsklamotten einfach hängen lassen,
2008 weil wir müssen dann weg. Äh und normalerweise sind das Räume, die sind zu klein
2009 (.) und (.) nich so geeignet. Ah (.) ein Tänzer in der Freien Szene muss immer zahlen
2010 für sein Training. äh (.) und wir mussten natürlich alles selbst machen. Wir müssen
2011 selbst um Kostüme, (.) äh um Öffentlichkeitsarbeit, Webseite, (..) Plakate (I: Ja ja.).
2012 Alles! Hier hat man (gedehnt) wenigstens die Werkstätten, (lacht) (..) die Schneiderei.
2013 Also wenn ein Kostüm kaputt geht, dann dann wird s repariert. Nicht von uns selbst!
2014 Nee? (I: Ja ja.) Das wird gewaschen für uns! Das sind einfach Bedingungen, in denen
2015 man einfach (.) viele angenehmer arbeitet. In der Freien Szene musst du alles alleine
2016 machen! Und das ist schön. (..) Und (gedehnt) also die Kehrseite hier (..) ähm (..) ist
2017 vor allem (..) ich glaube wir sind alle Großstadtmenschen. (I: Ah okay.) Das heisst, wir
2018 vermissen die Großstadt. Wir vermissen schon (.) diese Lebendigkeit und die
2019 Menschenmenge, die da draussen ist. Dieses (.) diese Energie von (.) von ständiger
2020 Frische. Und äh (.) und das (..) also das, ich pers.. (..) persönlich erlebe das sehr im
2021 Hintergrund, eben weil ich so wenig Zeit hab überhaupt was zu unternehmen. Das
2022 heisst. Und das nicht so (gedehnt) schlimm in L-Stadt. Aber es ist schon natürlich n
2023 bisschen ruhiger. Viel ruhiger. (I: Ja ja.) Und alle Läden machen um achtzehn Uhr
2024 schon zu und so weiter. (I: ja ja.) (.) Das is (.) das is en bisschen (.) da vermissen wir
2025 schon, glaub ich alle, auch die Tänzer, die Großstadt. (.) Und ähm (.) künstlerisch
2026 gesehen (4) ähm (.) es ist ein bisschen noch zu früh zu sagen. Ähm (..) wir sind
2027 konfrontiert mit ner ungünstigen Situation, (.) da:/ (..) Also unsere Vorgängerin, G., die,
2028 also wir sind gut befreundet und äh wir schulden ihr, dass wir überhaupt hier sind.
2029 Nee? Sie hat uns ja vorgeschlagen als Nachkommen. (..) Ähm (.) sie war (.) der böse
2030 Junge, der das Ballett aufgelöst hat hier. (I: Ah okay.) Da hat sie sich große Feinde
2031 gemacht in der Theatergemeinschaft. (I: ja ja.) Und bis heute ham die meisten ihr nicht
2032 verziehen. (.) Äh, dafür müssen wir ihr dankbar sein. Weil die hat diesen Schritt (unv.)
2033 #00:46:12-2#

2034

2035 I: Euch euch quasi den Weg auch n Stück geebnet, dass Ihr so arbeiten könnt. Nee?
2036 #00:46:14-8#

2037

2038 A: Genau. (5 sec.: holt was aus dem Schrank u. zieht sich Jacke an = bereitet Aufbruch
2039 vor) Es gibt jetzt die Ballettschule. (leise, Erklärung für Personen nebenan im

2040 Ballettsaal) #00:46:22-8#
2041
2042 I: Okay. #00:46:26-2#
2043
2044 A: Und ähm (..) genau. (.) und ähm (..) andererseits ist es auch die, die hat eben ihre Art
2045 von Tanztheater (.) fünf Jahre lang gemacht und (.) ähm:/ Ich würde nicht sagen, also
2046 sie ist schon talentiert und macht schöne Stücke. Ich hab sehr lang nichts gesehen.
2047 Aber eher frühere Stücke hab ich gesehen. Und die hab ich gemocht. (.) Und ähm vor
2048 allem glaub ich aber in einer größeren Stadt hätte sie überhaupt kein Problem. Da
2049 hätten sie hätten sie (.) Zuschauer gefunden, die damit was anfangen könnten. Und
2050 hier war eben, hat ihre Art von Arbeit zu wenig einfach zu wenige, zu wenig Leute
2051 angesprochen. Und das hat sich eben rumgesprochen. Es ist so, dass die Zuschauer
2052 (.) äh (.) die Besucheranzahl ist immer gesunken. Mussten immer in kleineren
2053 Formaten (I: Ja ja.) und immer weniger Vorstellungen im Jahr machen. Und wir kamen
2054 da eben an. Und es gibt generell ein Vorurteil in der Gegend. Tanztheater, das:/ (I: Ja
2055 ja.) (..) es is nich zu vergleichen mit dem dem, ich sag immer Schrott, was in Berlin
2056 sieht. Weil sie hat sich wenigstens schon (lacht) Mühe gegeben. Ihre Stücke haben
2057 schon Witz. (.) Und äh (..) also sie ist nich nur (.), aber trotzdem:/ #00:47:43-8#
2058
2059 I: Tretet Ihr ein schweres Erbe an. Im Grunde. #00:47:44-8#
2060
2061 A: Ja. Genau. Und äh (.) es sieht aus, als ob es sich langsam ändert. Also unsere Stücke
2062 funktioniert:/ (Gesprächsabbruch für 15 sec., da M. noch mal in den Raum kommt u.
2063 Gespräch zw. bd. Choreografen) #00:48:11-7#
2064
2065 I: Seid wann seid Ihr hier? #00:48:11-7#
2066
2067 A: Seid (..) #00:48:13-7#
2068
2069 I: Zwei Jahren, oder? #00:48:13-7#
2070
2071 A: Nee. Also das is unser zweites Jahr. #00:48:17-1#
2072
2073 I: Genau. #00:48:19-3#
2074
2075 A: Grade angefangen. Im September 2011. #00:48:57-0#
2076
2077
2078 **Gespräch beendet.**
2079
2080

2081
2082
2083
2084
2085
2086
2087
2088
2089
2090
2091
2092
2093
2094
2095

1 I.Teil

2 1. Tänzerische Entwicklung

3

- 4 I: Zum Einstieg würd ich Sie bitten, dass Sie mir erstmal erzählen, wie Sie überhaupt
5 zum Tanzen gekommen sind. #00:00:16-1#
- 6 K: Ähm, war glaub ich en Herzenswunsch oder irgendwas, was sooo (...) :/ Ja, wie soll
7 ich das sagen? Es gab eigentlich gar keine andere Möglichkeit. (lacht) (..) Ähm (..) Was
8 heißt keine andere Möglichkeit? Aber es war mir (..) meine meine Oma sagte immer zu
9 mir: Kind, hüpf nicht so viel! Du bist eh schon so dünn. (..) Weil ich dann immer so an
10 der Hand, nee, meiner Mutter oder meiner Oma so rumhüpfte. Und ich kann mich
11 erinnern, dass ich ganz früh zu Musik das Gefühl hatte, ich sehe bewegte Bilder. Ich
12 seh irgendwie Farben. Oder ich sehe Leute, die sich bewegen oder so:/ Ja, so
13 bewegte Szenen irgendwie hatt ich vor Augen. Das war immer n ganz tolles:/ Hatte
14 immer so was sehr Entspannendes irgendwie. Und was Ergreifendes. Und ich kann
15 mich erinnern, dass ich irgendwie Popmusik hörte und völlig, das war die blödesten
16 Titel. Aber ich da irgendwie so hinein phantasiert und interpretiert habe. Und dann
17 irgendwie, keine Ahnung, mit elf zwölf dreizehn (*Jahren*), mit so nem Welt
18 verbesserischem Ideal durch die Küche mich bewegt habe oder so was. Also so sehr,
19 voller Inbrunst. Aber das fühlte sich toll an. S war irgendwie n schönes, Bewegen war
20 einfach ein schönes Gefühl. So da hatt ich sofort so n, ja, es musste irgendwie sein!
21 Was willst du werden? Sängerin und Tänzerin! Bums! Das war irgendwie so von dem
22 an, wo man Kinder fragt: Was möchtest du denn später mal werden? Ne so
23 Grundschulalter, war das irgendwie klar. Ähm. (..) Das Singen ist dann irgendwie so
24 weggefallen und war, glaub ich, en bisschen auch besetzt durch meine Mutter, die ne
25 ganz tolle Stimme hatte. Aber deren Eltern ne Ausbildung nicht erlaubt haben. (..) Ähm
26 (...) also man hörte sie so, wenn ich mich daran erinner, in der Kirche, und es wurde
27 gesungen, dann hörte ich meine Mutter sofort. Also es war ne ganz tolle Stimme. Das
28 war dann irgendwie, ja so auch besetzt. Ne? Der Bereich war besetzt. Da musste
29 dann irgendwas anderes passieren. Und dann weiß ich, dass ich damals in der
30 Grundschule:/ Nun gibt s ja in Deutschland diese Organisation *Musikschule*. Nicht
31 Musikhochschule. Sondern Musikschule. Und dann konnte man da relativ günstig, was
32 weiß ich, Elementarunterricht und Flöten. Und dann gab s, weiß ich, in E-Stadt damals
33 eine ehemalige Tänzerin, die dann so etwas wie Rhythmik anbot. Das hieß irgendwie,
34 heute würde man sagen Musikalische Früherziehung. Wo man mit so Orffschen
35 Instrumenten und dann gab s irgendwie manchmal so Szene irgendwie so Pantomime
36 ähnlich. Oder so Tänzerisches. Wurden so Diagonalen gemacht. Wie ich das dann
37 später im Tanz kennen gelernt hab. Und diese Frau hat mich total fasziniert. Weil es
38 war eben eine ehemalige Tänzerin. Und die hatte so ganz weiße Hände mit so blauen
39 Adern. Und da drin war eine Qualität in ihren Händen, wo ich immer schon so
40 ‚Ahhhh!‘ Ne? Völlig fasziniert drauf starrte. Und die ähm, ich weiß, dass die meinen
41 Eltern auch ganz klar gesagt hat "Ihr Kind ist begabt. Sie sollten irgendwie
42 Ballettunterricht anbieten." Und ich weiß, dass die Flötenlehrerin auch meinen Eltern
43 empfohlen hat:/ Weil ich weiß, dass ich immer alle Noten wusste. Das war mir auch
44 völlig schleierhaft, wieso die anderen das nicht raus finden konnten. Also das fand ich
45 total:/ "Häh? Wieso verstehen die das nicht?" Ich wusste nur nie, wo der Strich
46 hinkam! Rechts links oben unten? Da dacht ich irgendwie immer, das ist mir jetzt:/ Ne?
47 Hm. (imitiert Überlegen) Mal gucken! (Bd. lachen) Aber sonst dacht ich immer, das ist
48 doch ganz klar. Versteh ich irgendwie nicht. Das erschien mir irgendwie total leicht.
49 Aber natürlich war das in der Schule damals, also heute würde man sagen, okay
50 musikalisch begabt. Gibt s auch heute en Bereich in der Schule. Damals war eben
51 Naturwissenschaften, Sprache und das war s. Die musische Begabung wurde da
52 irgendwie nicht so gefördert. Und war auch irgendwie nicht so wertvoll. Und dann ist

53 das so en bisschen unter den Tisch gefallen. Bzw. meine Eltern warn ganz klar. Es gab
54 nicht so viel Geld, ähm ich hatte noch en Bruder. Der musste nachher auch gleich
55 behandelt werden. Also ich hab meine Eltern lange beknien müssen, dass ich jetzt
56 Unterricht bekam oder irgendwas zusätzlich zur Musikschule noch machen durfte.
57 Darüber hinaus war ich, glaub ich, diese Musikschule, das war nur für die
58 Grundschüler. Also nach dem (unv.) Schuljahr musst ich dann da raus. Und es war
59 ganz klar- nach dem Flötenunterricht sollt ich Geige oder Klavier lernen – war s ganz
60 klar: entweder Geige und Klavier oder Ballett. Beides ist nicht finanzierbar. Und dann
61 hab ich mich fürs Ballett entschieden. Wo ich dann heute denke, Mensch blöd, ne?
62 Das is irgendwie dass du heute nich noch en Instrument spielen kannst. (...) Na ja,
63 aber das war eben so. Und dann bin ich, glaub ich, ganz tapfer ins Ballett gegangen.
64 Und fand das ganz toll. Bis ich in die Pubertät kam. Und in der Pubertät fand ich das
65 dann nicht mehr so cool. Bzw. fand ich dann diese immer gleichen Übungen im
66 Klassischen Ballett langweilig. Und hab mich dann aber in der Bude e.V., heute
67 Theaterfabrik, aus einem besetzten Haus hervorgegangen. Die so was ganz anderes
68 machten. Mit Kursen und Modernem Tanz. Und da hatt ich dann total Feuer gefangen.
69 Und bin dann da in verschiedene Kurse gegangen. Bis ich dann irgendwann
70 festgestellt hab, mit nem relativ späten Alter von sechzehn, wenn ich was mit Tanz
71 machen will, dann muss ich Klassisches Ballett machen. Weil dann macht ich alles
72 Mögliche. Aber kein Klassisches Ballett. Pantomime und Modernen Tanz und Jazz
73 und. Und so ne? Ähm, und hab dann mit Siebzehn entschlossen, noch mal jetzt ganz
74 intensiv auch Ballett dazu zu machen. Und hab mir eine Ballettschule ausgesucht, von
75 der ich gehört hatte, dass die gut. Und bin da auch wirklich so hingegangen und hab
76 gesagt: "Okay. Ich möchte Tänzerin werden. Ich will jetzt alle Kurse mit machen. Was
77 kostet das?" So buff! Und hab mich dann da auf verschiedene Aufnahmeprüfungen
78 vorbereitet. Ich wollte aber auch unbedingt gleichzeitig Abi machen noch. Weil ich das
79 Gefühl hatte, das ist dann doch irgendwie blöd. Wenn ich jetzt sofort an so ne Schule
80 gehe und dann:/ Also das war mir ganz wichtig, weil ich das Gefühl hatt, okay dann
81 kann ich später einfach was studieren. Ich muss dann nich noch mal Abi machen, um
82 dann was zu studieren. Das war mir irgendwie total wichtig, weil ich das Gefühl hatt,
83 dazu hab ich später keine Lust mehr zu. Das schaff ich jetzt. Das schaff ich später,
84 glaub ich, nicht mehr. Und dann waren auch meine ganzen Freunde und es war cool in
85 der Oberstufe zu sein. Und so also. Ähm, das wollt ich auf gar keinen Fall missen. (.)
86 Ähm. (...) Ja, und so bin ich an eine Hochschule, nach verschiedensten
87 Aufnahmeprüfungen, die ich nicht bestanden habe, bin ich dann irgendwann an der
88 Hochschule für Musik und Theater in Hannover gelandet. Um fest zu stellen, dass viel
89 zu wenig Modern stattfand. Weil ich einfach, keine Ahnung, ich wohnt ja in E-Stadt. Es
90 war ja nicht weit. Ich hab damals Pina Bausch schon angeguckt. Und hatte einen
91 etwas älteren Bekannten, der ein Germanist war und in Bochum und Reinhild
92 Hoffmann. Also lauter spannende Sachen sich anguckte. Und mich da so en bisschen
93 gezogen hatte. Und das fand ich alles so wahnsinnig interessant. Und war auch völlig
94 entsetzt nach der ersten Aufnahmeprüfung, dass die mich nicht genommen haben.
95 Total schockiert. Geradezu paralyisiert. Weil ich, das kann ich doch gar nicht verstehen.
96 ‚Was sie verpassen! Mensch!‘ (lacht) Aber auch ganz verletzt darüber, dass die das
97 nicht erkannt haben, wie inbrünstig ich da dran war. Und fleißig sein wollte. Und alles
98 geben. Und ne? (..) Ähm ja, hatte mir dann aber vorgenommen, okay in einem Jahr
99 nach dem Abi mach ich alle Aufnahmeprüfungen, die es gibt! und wenn s dann nicht
100 klappt, mach ich was anderes. Dann wollt ich Modedesign studieren. Ähm. (...) Aber
101 das wollt ich auf jeden Fall. Also nicht wie meine Mutter: ja, hat nicht geklappt und
102 frustriert letzten endlich. Also ich will das einmal alles probieren. Und wenn s dann
103 nicht ist, okay. Dann hab ich aber alles versucht und muss nicht hinterher sagen ‚Ja,
104 ich wäre ja auch gerne. Aber meine Eltern. Und das war damals so.‘ Ne? Wo ich

105 dachte, das mach ich auf gar keinem Fall. Dann ist das irgendwie kaputt. Und dann
106 hat es bei einer Schule geklappt. Mit der war ich dann nicht so sehr zufrieden. Ich
107 musste mich für Tanzpädagogik einschreiben, weil es schon ganz klar war, dass ich
108 als Tänzerin mit Neunzehn, halt zu spät. Da hab ich gedacht, okay. Ich geh mal über
109 die Tanzpädagogikschiene. Wo mir ganz klar sein würde, ich wollte das auf gar keinen
110 Fall machen! (lacht) Wo ich jetzt heute gelandet bin, ist total seltsam. (lacht) Dann hab
111 da die Aufnahmeprüfung gemacht, hat auch geklappt. Und bin dann da irgendwie, ne
112 das hat mir schon auch ne gute Grundlage gegeben. Aber ich hab dann ein
113 Auslandssemester in London gemacht. Im fünften Semester. Und hatte damals auch
114 nicht vor zurückzukommen. Es war aber dann in London einfach so: ich war an einer
115 sehr sehr sehr sehr guten Schule in London. Und dieses halbe Jahr hat mich gerettet,
116 glaub ich, für meinen Abschluss in Hannover. Äh aber es war so teuer für mich
117 damals. Absolut nicht finanzierbar. Ähm, also es gibt drei Semester damals in England.
118 Und die Schule kostete damals 4000,- D-Mark. Und ich habe, glaub ich, 3600,- D-Mark
119 bezahlt. Weil ich das zusammen gespart hatte. Und dann da noch Modell gestanden.
120 Und mich echt noch durch gehungert. Also was heißt durch gehungert. Aber so. Ich
121 war damals mit nem Engländer zusammen auch. Und der hat mich finanziell
122 unterstützt letztendlich. Sonst hätt ich das überhaupt nicht, hätt ich da gar nicht
123 studieren können. Sie haben mich ein Semester eingeladen. Oder ein halbes
124 eingeladen und eins hab ich dann bezahlt. Aber dann war klar, wenn ich jetzt hier noch
125 en Jahr bin oder es vielleicht noch ein oder zwei Semester schaffe, dann hab ich aber
126 totale Schulden. Und in Hannover wusst ich, ich hab noch anderthalb Jahre. Und hier
127 schaff ich höchstens en halbes Jahr. Oder noch zwei Semester zu bezahlen. Und dann
128 muss ich fertig sein. Da hatt ich das Gefühl, das pack ich nicht. (..) (seufzt)
129

130 2. Körperkonzept und tänzerische Auffassung: #00:09:49#

131 K: Im Nachhinein hab ich das Gefühl es ist auch gaaaanz gut. Also ich meine Leben wär,
132 glaub ich, total anders verlaufen. Hier in Deutschland is natürlich gut, wenn man so
133 nen Hochschulabschluss hat. Also für meine Tätigkeit jetzt ist das gut. Und das hab ich
134 mir mit so viel Tränen und Blut erkämpft (lacht), diesen Abschluss, dass ich heut
135 darauf bestehe Diplom-Tanzpädagogin zu sein. Weil Tanzpädagoge natürlich auch
136 kein geschützter Begriff ist. [I:Ja.] Jetzt dieses Hochschulzeugnis gold wert ist auf ne
137 gewisse Art und Weise. So. Ich mach heut überhaupt ni:/ also das, was so Folklore
138 und dann nur mit so Ballett ausgebildet vorausgebildeten Kindern und nur Mädchen
139 und so. Also das, was ich heut in der Schule mach, ist komplett anders. Ich hätte nie
140 gedacht, dass ich in dieser Pädagogik landen würde. Aber letztendlich hab ich das
141 Gefühl, hab ich heute eine ganz, sehr viel tänzerische und künstlerische
142 Herangehensweise an die Kinder. Das macht mir auch Spaß. So pur Tanz unterrichten
143 und zu gucken, dass sie die Füße strecken, die Knie beugen. Da hab ich null
144 Interesse. Das interessiert mich überhaupt nicht. Macht mir überhaupt keinen Spaß.
145 Also wenn ich merke, ich komm da in so ne Schiene, die Schule will von mir so ne
146 Richtung haben, ähm da hab ich immer keine Lust zu. Die solln das lernen während
147 sie mit mir an Dingen arbeiten. Dann macht das Sinn. Oder bestimmte Sachen
148 machen Sinn. Und bestimmte Sachen machen aber überhaupt gar keinen Sinn. Da
149 hab ich dann auch:/ Da leg ich überhaupt keinen Wert drauf. Das interessiert mich
150 irgendwie nicht so. (*leise + nachdenklich*) Das Ergebnis muss stimmen und dann
151 müssen die anhand dieser:/ diesen Anspruchs müssen sie sich dann irgendwie, muss
152 ich ihnen bestimmte Dinge beibringen. Dann ist es okay. Aber, also Ballettschule wäre
153 für mich ein Alptraum. (lacht) So. (...) Genau. Ja. (..) Frage beantwortet. (lacht) Oder
154 ich denke dass es so:/ #00:11:32-3#
155 I: Wie ging s nach der Ausbildung weiter? #00:11:35-9#
156 K: Hmh nach der Ausbildung, da hab ich meinen Mann kennen gelernt. Der jetzt nebenan

157 arbeitet. (*räumlich*) Äh, das ist irgendwie spannend irgendwie für mich. Oder wir haben
158 damals:/ (.) Also als ich ihn kennen gelernt, das hat mich auch gerettet für meine
159 Prüfungen letztendlich. Ich wusste gar nicht so richtig was ich machen sollt. Ich war
160 auch nicht Vortanzen. Dann wollte mich die Schule (*Tanz-HS*) an Schulen vermitteln.
161 Das wollte ich ja nich. Also es war irgendwie schwierig. Und dann bin ich Vortanzen
162 gegangen, im Grunde genommen, und bin bei verschiedenen Freien Companien
163 Vortanzen gegangen. Weil ich letztendlich immer das Gefühl hatte, ja so an nem
164 Stadttheater, das schaff ich nich. (*leise*) (..) Da hat ich irgendwann so totalen Respekt
165 vor. (*leise*) Obwohl ich ne Bühnenreifepprüfung in Modern und Folklore abgeschlossen
166 hatte. Und bin dann bei ner Freien Gruppe gelandet, die in X-Stadt gearbeitet hatte
167 und en Studio hatte und Tourneen machte. Damals. Also da hab ich vorgetanzt. Das
168 war mein erstes Vortanzen und überhaupt und das hat auch sofort funktioniert. Und
169 eigentlich hatt ich auch aus London gar nicht so schlechte, also in London hätte mich
170 auch jede Schule genommen. Was für mich damals so: „Orrr!“ Und die tollste Schule
171 eben, wo ich so dachte, boah, die ist so toll, die nehmen mich nie. Da hatt ich dann
172 irgendwie so nen Lehrer in so nem freien Unterricht. Ja, was es heute irgendwie
173 überall gibt im Grunde. So offene Klassen. Genau. Wie so ein Profi-Training. Ähm, ich
174 hatte mich bei verschiedenen Schulen vorgestellt und hatte immer das Gefühl, orr, die
175 sind mir zu viel Schauspiel. Und die sind mir zu viel Musical. Das will ich irgendwie
176 auch nicht. Und die sind so klassisch. Das will ich eigentlich auch nicht. Und (*seufzt*)
177 ja, und diese Schule, die so toll war, die hatten auch alle so ne Schuluniform. Alle
178 Schüler hatten da nur blaue Sachen an. Und in allen offenen Trainings sah man immer
179 diese blauen Leute, die so ne Haltung hatten! Die irgendwie extrem diszipliniert. Aber
180 auch so was Selbstbewusstes. Egal, ob ich was kann oder nicht, ich mach die
181 Diagonale bis zu Ende. Und ich gebe immer mein Bestes. Auch wenn ich das nicht:/
182 Ne? Das hat mich immer wahnsinnig beeindruckt. Ähm und dann hab ich mir diese
183 Schule angeguckt und dachte so: Toll toll toll! Und dieser eine Lehrer sagte dann zu
184 mir: "Was willst du eigentlich? Willst du dahin? Oder willst du nicht da hin? Was
185 können sie dir sagen? Sie nehmen dich nicht! Ja und? Dann gehst du auf ne andere.
186 Entweder du wagst es oder:/" Und da hab ich gedacht: okay. Und sie ham mich
187 genommen. Und das war so: Orrrrr!!! Und eigentlich dacht ich immer: Mein Gott,
188 Kordula, jetzt geh Vortanzen! Du bist noch nie abgelehnt worden. So. Ja und da hab
189 ich auf jeden Fall bei dieser Freien Gruppe mein erstes Vortanzen gemacht. Die ham
190 mich dann auch genommen. War natürlich, Freie Gruppe, schlecht bezahlt, wenig
191 Geld. Aber ich bin sieben Jahre bei dieser Gruppe geblieben und hab extrem viel
192 Erfahrung gesammelt. Weil Tourneetheater ist das Härteste, was man natürlich
193 machen kann. Das gleiche Stück und unterschiedlichste Bühnen. Man kommt
194 morgens an, abends ist Vorstellung. (.) Ähm, mit kleinem Ensemble. D.h. wir haben
195 wechselseitig proben wieder, also Wiederaufnahmen gemacht, Training geleitet. Diese
196 Companie hat angefangen Schulprojekte Ende der 80iger Jahre. Was extrem
197 ungewöhnlich war und mir heute diesen reichen Erfahrungsschatz:/ Damals hab ichs
198 gehasst wie die Pest. Aber alle Companiemitglieder gingen in Schulen unterrichten! Es
199 gab auch so was von Solidarität und gemeinsamer (...) gemeinsamen Unterricht. Ja,
200 so, wo man heute sagen würde wie Supervision. Dass man noch mal guckt: Was hat
201 geklappt? Was hat nicht geklappt? Da hatten wir damals keinen Begriff für. Aber das
202 hat uns natürlich gegenseitig sehr motiviert und unterstützt. Wo gibt s:/ Weil es gab
203 nichts! Es gab keine Vorbilder. Es gab keine Literatur. Also heute gibt es ja so en
204 bisschen was. Aber auch noch wenig. Aber damals gab s null. Ähm und das war
205 irgendwie auch gut. Weil man konnte was ausprobieren und hat gegenseitig geguckt:
206 Wo kann man was machen? Was bietet sich an? Und diese Choreografin hat damals
207 auch in England ihre Ausbildung gemacht. Und da ist es eben üblich, viel in
208 Altersheime, in Schulen, in Stadtteil:/ Also überall musste gearbeitet werden als

209 Companie. Wenn man Geld kriegen wollte, musste man nicht nur Kunst machen,
210 sondern sich irgendeine Spezialität raus suchen. Ähm, das hatte ich kennen gelernt
211 während meines Studiums und sie offensichtlich auch. Und da war schon so, dass ich
212 das Gefühl hatte, orrr, das hat uns sehr geprägt. Dass einmal die Profis so in diese
213 Schulen kamen und noch mal was ganz anderes vermittelten. Ja, dann, keine Ahnung,
214 also egal ob es jetzt Akquise war oder mit Sponsoren verhandeln oder Kostüme
215 machen, weil ich konnte gut nähen. Ich hab ja dann Kostüme gemacht oder Requisite
216 verwaltet oder. Das war einfach eine unglaublich intensive Zeit, mit wenig Geld. Ich
217 musste mir meine Wintermäntel selber nähen, weil ich kein Geld hatte zu kaufen.
218 (lacht) Schuhe haben mir meine Eltern gekauft. Also alles was teuer war, ne, war
219 irgendwie schwierig. Und als ich das Gefühl hatte, so, ich hab jetzt alles gelernt, bin
220 ich auch weggegangen. Im Nachhinein weiß ich, ich wollte das fressen. Also ich kam
221 aus der Hochschule und hatte das Gefühl, ich will was über Tanztheater lernen, ich
222 hab aber jetzt hier nur tanzen gelernt. Und stellte in dieser Tanztheatercompanie fest,
223 obwohl ich mir das wahnsinnig gewünscht hat: ich konnt überhaupt nicht spielen. Null!
224 Ich war völlig überfordert irgendwelche Dinge zu spielen. Ich konnte das irgendwie toll
225 dramatisch ausdrücken. Aber ich konnte überhaupt nicht (lacht) (...) echt (...) was auch
226 immer sein. Wütend, vorsichtig, traurig, hilflos. Keine Ahnung was man da alles
227 irgendwie, nee? Da war ich irgendwie komplett mit: Chhchhch. Hilfe! Das wird mir alles
228 zu persönlich und kommt mir zu nah. Ich hab dann ne Therapie angefangen, weil es
229 mich so (macht Geste vor) (..) so in meinem Innersten gearbeitet hat, dass ich (unv.)
230 das mal kurz sortieren muss jetzt hier beruflich und was:/ Ganz allein für mich (..) ist.
231 Und wo ich auch ganz in Ruhe in meine Kiste gucken kann und es auch nirgendwo
232 auftaucht (lacht). Ne so? (.) Ähm (4) aber hatte das Gefühl, ich habe in dieser Zeit
233 einfach unheimlich viel gelernt. Das waren so sehr intensive Lehrjahre. Und als ich
234 das Gefühl hatt:/ In diesem Zeitraum war das okay, so wenig Geld zu verdienen, weil
235 ich das Gefühl hatt, ich krieche noch was anderes. Ich krieche nen riesigen Erfahrungs-
236 schatz durch dieses ständig unterwegs sein, neue Stücke entwickeln, eigene Stücke
237 entwickeln. Ich hab fast alle, weil ich mit eine der ersten in der Companie war, hab ich
238 unheimlich viele große, was heißt große Rollen, aber ich hab einfach immer
239 unheimlich viel zu tun gehabt. Es gab nicht Schwanensee hinterletzte Reihe. Wie ich
240 das als Elevin während der Ausbildung an der Staatsoper in I-Stadt gemacht hab. Wo
241 man dann ganz hinten: tata tatata ta (*immitiert Musik*). Nee so? Mit hüpf. Sondern brrr,
242 ich musste, nee, irgendwie. Das war auch toll. Und dann irgendwann auch wusst ich,
243 ich kann das jetzt. Ich bin erfolgreich. Ich hab da ne Qualität auf der Bühne. Dann hab
244 ich noch ne ganze Weile gebraucht, um diese ganze Schularbeit dann zu entwickeln.
245 Also um auch da so das Gefühl zu haben, so, ich mach s jetzt nicht so gern. Aber ich
246 kann das. Ich kann unterrichten. Und ich weiß, was ich da tue. Ich hab dann ne
247 Lehrerweiterbildung angefangen zu geben in Soost, Lehrerfortbildungsinstitut. Und war
248 total (unv.) ne ganze Woche lang. Dacht ich: Oh Gott. Was mach ich mit denen ne
249 ganze Woche, acht Stunden am Tag? Hilfe. Aber das hat irgendwie, war ne tolle
250 Erfahrung. Hat mich irgendwie, hab ich das Gefühl als hab ich so en Paket. Jetzt mach
251 ich was anderes! Jetzt tanz ich auch mal wieder vor! So und dann bin ich Vortanzen
252 gegangen. Auch erste Vortanzen hat geklappt. Und unsicher wie ich war, so: Huh! Gut!
253 Nehmen wir! (lacht) Und dann war ich in N-Stadt am Theater und hab mich aber
254 entgegen meiner Erwartungen total gelangweilt. Ich musste keine Kinder betreuen und
255 selbst mein Ehering wurde mir hinterher getragen. Äh, ich wurde geschminkt, ich
256 konnte meine Unterhose nach der Vorstellung fallen lassen und:/ Das fand ich
257 grauenhaft. Ich war unheimlich viel einkaufen in N-Stadt, weil ich das (lacht) meine
258 Zeit irgendwie rumkriegen musste. Ich fand s entsetzlich! Ich fand s total entsetzlich!
259 Mir fehlten die Kinder auf einmal. Die mir vorher nie gefehlt hatten! Ich hatte das
260 Gefühl, das war so en Draht zu irgendwas ganz Unverbrauchtem äh zu was ganz

261 Pulsierendem. Was mich auch befüttert hatte in dieser jugendlichen
262 Widersprüchlichkeit von: ich will mich zeigen - ich will mich nicht zeigen. Von diesen
263 ganzen Problemen ah (...). da war man an irgendwas dran. So. Das fand ich
264 irgendwie:/ Da dacht ich auf einmal: Hup! Ja soll ich jetzt alles aus mir selber, also in
265 diesem Elfenbeinturm hier. Und dann denkt man über was nach und entwickelt so ne
266 Szene. Und ich dachte: Och Leute! Ihr habt doch alle irgendwie nen Knall. Also das
267 fand ich ähm (..):/ Die andere Sache war, dass ich mit der künstlerischen Leiterin
268 damals weder menschlich noch künstlerisch was anfangen konnte. Und eines von
269 beiden hat ich das Gefühl muss einfach stimmen. Also wenn ich das Gefühl hab, okay,
270 ihre künstlerische Arbeit interessiert mich jetzt nicht so sehr, aber es ist ne tolle Person
271 und sie hat irgendwas. Oder umgekehrt. Und im Idealfall eben Beides. Aber sie hatte
272 so weder das Eine noch das Andere. Alle Companiemitglieder waren unglücklich.
273 Trauten sich aber aus Sicherheitsgründen nicht abzugehen. Alles waren insgesamt
274 tolle Leute. Aber zusammen war immer so en krächz krächz. Orrr, dass ich das Gefühl
275 hatt, das macht mich krank. Das will ich nicht. Ich will hier nicht bleiben einfach weil ich
276 hier mein Geld verdiene. Und immer schön shoppen gehen kann. Ne? Das war für
277 mich natürlich: Boah, ich bin als Solistin verpflichtet! Ich kann hier einkaufen gehen.
278 Yeah! (lacht) Aber, keine Ahnung, ich hab total gemerkt, das füllt mich überhaupt nicht
279 aus. Das macht mich tot unglücklich. Ich muss weg hier. (..) Und dann hab ich
280 gekündigt. Mein Mann war zu dem Zeitpunkt als Schauspieler in D-Stadt engagiert.
281 Und hab gesagt "Pass auf, Schatz. Ich komm jetzt erst mal zu Dir. Und dann guck ich
282 von D-Stadt aus, was ich eigentlich will. Welche Companien mich wirklich
283 interessieren. Ich bin jetzt sieben Jahre lang bei ner Companie gearbeitet. Ich hab das
284 Gefühl, ich würd mich jetzt auch wirklich trauen, irgendwo Vortanzen zu gehen. Und
285 muss jetzt einfach gucken." So. (...) Und dann war ich schwanger. (lacht) Ungewollt.
286 Aber ne? Und es war auch ganz klar, ich hatte so das Gefühl, okay, innerhalb der
287 nächsten drei vier Jahre möcht ich dann vielleicht wirklich auch gerne mal en Kind
288 haben. Und dann war das ganz klar, jetzt abtreiben und dann in drei Jahren sagen
289 "Ja.". Das geht nicht. Das geht überhaupt gar nicht. Und auf diese Art und Weise bin
290 ich nach D-Stadt gekommen. (lacht) Das war dann irgendwie klar, hier fing en neuer
291 Intendant an. Und mein Mann sagte "Na ja, Du, es gibt auch en neuen Theaterchef.
292 Guck doch irgendwie." Ach ne. Das stimmt gar nicht. Der war schon hier. Als mein
293 Mann anfang, hat s auch en neuen Theaterchef hier gegeben. Also Tanzchoreografen.
294 Ricardo Fernando. Der inzwischen in Hagen ist. Und ich hab in dem Jahr, als ich in N-
295 Stadt gearbeitet hab:/ Das war ja auch so: Da machte man Tanztheater! Da machte
296 man ja kein Musical. Und keine Operette. Und machte kein:/ So. Dass ich dann,
297 teilweise hatte ich Probenfrei. Dann gab s en Training. Und wenn das so war, dann bin
298 ich nach D-Stadt zu meinem Schatz gefahren und kriegte aus N-Stadt offiziell frei. Weil
299 ich gesagt hab "Ich trainier in D-Stadt mit." Und das war okay. Es gibt hier en
300 Ballettensemble. Da kann ich hier trainieren. Von daher kannt ich das Ensemble ganz
301 gut. Und dann hätt ich hier anfangen können. Der hatte mich sozusagen schon
302 eingeladen. Weil ich hab gesagt "Ich hab gekündigt." "Orr, willst du hier anfangen?
303 Super super super." Und dann wusst ich aber grade zwei Tage, dass ich schwanger
304 war. War auch total früh. Und dann hab ich gedacht, okay, ich kann jetzt hier
305 unterschreiben. Und dann hab ichs mir mit ihm für immer verdorben. Weil ich das
306 Gefühl hab, ich hab einfach immer dieses schlechte Gewissen, weil ichs wusste. Oder,
307 ich sag s ihm, und dann kann man mal anders gucken wie man zusammen arbeitet.
308 Und das ham wir gemacht. Oder hab ich gemacht. Und das war auch gut. Ich hab
309 dann hier ganz oft als Gast gearbeitet. Ähm. Er hat mich zu den *Jungen Choreografen*
310 eingeladen. Ich hab auch große Rollen zu tanzen gekriegt. Das war einfach ne schöne
311 Zusammenarbeit. Und so ham wir hier Beide dann im Grunde genommen am Theater
312 ne Zeitlang immer als Gast gearbeitet. Mein Mann hat dann auch sein festes

313 Engagement gekündigt und wir ham gesagt, okay, wir gucken, ob wir das Gast (unv.)
314 uns so immer abwechseln mit dem Kind. Und in harten Zeiten kommt die Oma. Ja,
315 und so sind wir, im Grunde genommen hab ich hier getanzt an der Bühne. Dann hab
316 ich nen eigenen Abend entwickelt. Dann hab ich angefangen zu unterrichten. Als ich
317 hochschwanger war, hab ich mich hier überall vorgestellt. Hab gesagt, das und das
318 mache ich. "Hätten Sie nicht Lust?" Dann hab ich hier in D-Stadt en Workshop
319 gegeben. Da war mein Sohn glaub ich neun Monate alt. Und da sind alle Leute, die
320 irgendwas mit Kultur zu tun hatten, in diesem Workshop gewesen. Was ich gar nicht
321 wusste. Was aber dann auch irgendwie toll war. Also hier von der XY-Schule, alle
322 möglichen Leute aus Stadtteilbüro, so en Bildungszentrum. Alle Leute, ne Journalistin,
323 die irgendwie:/ (lacht) Ich hab dann da gearbeitet und hab das gemacht, was ich
324 irgendwie immer mache. Und die warn alle so: "Super!" Und die ham mich dann im
325 Grunde genommen mich schnell, dann hab ich ne Schul interne Fortbildung geleitet.
326 Dann hab ich en Projekt in der Schule gemacht. Also so Tanz oder Tanztheater
327 interessierte Lehrer. Die waren alle in diesem einen Kurs im Grunde genommen. Dann
328 hab ich ne Sommerwerkstatt geleitet. Ne so ging das hier im Grunde genommen ganz
329 schnell, dass ich hier viele Standbeine hatte. Solistisch gearbeitet hab, im Stadttheater
330 engagiert war. Das gemacht hab. Aber letztendlich für mich war das total
331 unbefriedigend. Ich war offiziell arbeitslos und hab dann immer hier und da und das.
332 Und die beim Arbeitsamt genervt. Weil die sagten "Oh Mann, sie als Honorarkraft. Mal
333 sind sie angestellt. Und ihre Akte ist wie immer unterwegs, Frau Bürgele. Ich kann
334 ihnen jetzt gar nichts sagen." Orrrr. Ständig musste man diese Nachweise bringen.
335 Oder ne? Dann verdiente ich zu viel Geld. Dann verdiente ich zu wenig Geld. Dann
336 musst ich was zurück bezahlen. Orr es war irgendwie. Und allein das kostete mich
337 immer einen Tag in der Woche so ungefähr. Und ich war irgendwie so unzufrieden.
338 Weil ich das Gefühl hatt, das ist en Gießkannenprinzip. Hü und hot. Und dann hab ich
339 der Stadt irgendwann so en Konzept geschrieben und habe gesagt "Ich möchte
340 gerne an Schulen arbeiten. Und ich möchte gerne meine Kunst weiter machen. Ich
341 biete an, ich mache zehn Monate Schularbeit. Und ungefähr zwei Monate brauche ich
342 für ne Produktion." Und da ham die gesagt "Ach, Frau Bürgele, das hört sich ja alles
343 ganz nett an. Aber da gibt s keine Mittel für. Warten wir mal ab." Und dann war ich en
344 Jahr arbeitslos. Und dann wurde ne ABM-Stelle geschaffen. Und das is dann mit
345 FUTURE angefangen. Ich glaube 97 98. Also schon sehr lange. Ne. Stimmt gar nicht.
346 2000. Ich glaub 97 98 hab ich diese ganzen Gießkannen, hier was da was da was. Bis
347 ich irgendwann das Gefühl hatt, ich bin total wirr im Kopf von diesem ganzen hin und
348 her. Und zweitausend hab ich angefangen mit dem Projekt. Mit FUTURE. Und 2002
349 hat sich noch mal der Träger geändert. Weil vorher war s ne ABM-Stelle. Keine
350 Ahnung. Ich denke, so bis 2000 bis 2005 war das so jährliche Zitterpartie. Kriegen die
351 irgendwie ne Finanzierung zusammen? Kann die ABM-Stelle verlängert werden? Dann
352 bin ich wieder en halbes Jahr arbeitslos. Dann ham se ne
353 Strukturanpassungsmaßnahme. Dann ham se wieder verlängert. Dann war ich wieder
354 arbeitslos. Dann gab s mal Impulsmittel. Dann war ich wieder arbeitslos. (seufzt) Orrr.
355 Also so. Eine stressige Zeit. Jedes Jahr am Ende des Jahres wusste ich, okay, am
356 Anfang des Jahres bin ich wieder en paar Monate arbeitslos. Muss ich wieder gucken.
357 Und ich hab mal gesagt, ich mach dann diese Projekte und das ist irgendwie schwierig
358 genug. So für en halbes Jahr dann schnell was auf die Beine zu stellen. Um Gelder
359 kümmer ich mich nicht. Und da hatt ich das Gefühl in D-Stadt, weil das so ne arme
360 Stadt ist, und auch so ne Stadt, die so nen ganz schlechten Ruf hat, und es hier
361 unheimlich viel:/ Wie soll ich das sagen? Also es ist ne schwierige Stadt insofern, weil
362 hier gibt es ganz viele Arbeiter. Werftarbeiter. Hafenarbeiter. Die sind dann alle
363 arbeitslos geworden sind. (unv.) weg gegangen. Die Werften sind zusammen
364 gebrochen. Es wird in der dritten Welt produziert. Ist aber hier so, in D-Stadt ist so ne

365 Atmosphäre, wenn hier jemand ne gute Idee hat, egal, über Parteigrenzen hinweg.
366 Über Feindschaften hinweg. Dann sagt man "Okay. Das muss die Stadt machen."
367 (klatscht auf den Tisch) Und da hatt ich immer das Gefühl, da ist so ne
368 unausgesprochene Entscheidung "Frau Bürgele wolln wir gern hier behalten für diese
369 Arbeit." Und da ham die sich echt auch auf ne gewisse Art und Weise angestrengt. Sie
370 ham mich auch mal wieder hängen lassen. Dann wusst ich en paar Monate wieder nix.
371 Aber ich hatte grundsätzlich das Gefühl. Weil das auch so gut eingeschlagen ist bei
372 den Schulen. Alle wollten dann Projekte machen und so. Also heute denk ich, boah.
373 Ich hab mich nie ums Geld gekümmert. Das ham die dann immer irgendwie versucht
374 so hin zu kriegen. Und dann hab ich 2005, in der Zeit, in der ich arbeitslos war, "Kinder
375 zum Olymp", die Bewerbung los geschickt. Von diesem großen überregionalen
376 Wettbewerb. Einer der Ersten. Ich glaub 2004 ham die angefangen. Und dann hab ich
377 "Kinder zum Olymp" gewonnen. Und das war hier für alle so "Ahhhh! So, das ist
378 wirklich gut. Jetzt ham wir s auch offiziell bestätigt." Und das war für mich hier wie so
379 en Sechser im Lotto. Weil dann war s irgendwie klar. Das hat mir auch mal jemand
380 gesagt aus der Wirtschaft, die gesagt ham: "Bei uns im Sport mit dem Sponsoring ist
381 das ganz einfach, Frau Bürgele. Die ersten Plätze werden finanziert. Und in der Kultur
382 kennt sich keiner aus. Da wissen wir nicht was gut ist. Und mit diesem Preis ist das
383 wie so ne Bestätigung: Das ist pädagogisch wertvoll. Oder künstlerisch wertvoll. Oder
384 wie auch immer. Unterstützenswürdig." Und danach war irgendwie, war das so klarer.
385 Und jetzt, in den letzten Jahren, im letzten Jahr eigentlich, in den letzten zwei Jahren
386 ist es so, ich hatte ein Theater. Es gibt hier so ein ganz Kleines. Mit EU-Mitteln
387 finanziertes Theater. Das Kiez-Theater. Da gab es ganz lange eine Leitung, die ein
388 totales Faible für Tanz hatte. Und einfach super Tanzcompanien hierhin eingeladen
389 hat. Und sich in D-Stadt so unheimliche Tanzkenner heran gezogen hat. Also
390 Folkwang Tanzstudio war hier. Het Hans Hof. So schräge Dinge auch. Die ham immer
391 mit dem Tanzfestival in C-Stadt kooperiert. Ungewöhnliche Produktionen einfach. Und
392 in diesem Rahmen meine Arbeit zu zeigen, war einfach toll. Und ich wusst es in dem
393 Zeitraum gar nicht zu schätzen. Weil irgendwann is sie weg gegangen. Und leitet jetzt
394 en anderes Theater. Und der neue Leiter macht viele tolle Sachen. Aber keinen Tanz
395 mehr. Gar keinen Tanz mehr. Und dann hab ich noch mal eine Produktion gemacht.
396 Und hatte aber das Gefühl so, weil sie schon ein Jahr weg war, das Programm hatte
397 sich dermaßen verändert. Die Leute gucken auch gar nicht mehr rein. "Hach! Du hast
398 was gemacht? Och, das hab ich gar nicht mit gekriegt." Und wenn man dann so drei
399 vier fünf Vorstellungen hat, wo das Haus einfach nur halb voll ist. Das war dann
400 irgendwie total frustrierend.

401

3. Schwerpunkt: Ich als Tänzerin und Choreografin. Zu alt? Bilanzierung. #00:30:22#

402 K: Und weiß ich, im Moment weiß ich noch nicht so genau. Dann bin ich jetzt 51 und hab
403 das Gefühl, och es ist auch so kraftzehrend und so kräfteraubend, Stücke zu machen,
404 Stücke zu erarbeiten. Und noch ist es so, dass ich das Gefühl habe, ich bin auf so ner
405 Schwelle, altersmäßig auf so ner Schwelle von: Ich bin noch zu nah an dem dran, was
406 ich alles mal konnte, rein physisch, kräftemäßig, von der Beweglichkeit. Was die
407 Knochen einfach hergeben. (lacht) Und noch nicht so weit davon weg, dass ich mich
408 freue über das, was ich noch kann. Das is echt schwierig. Wobei ich eben merke,
409 Stücke wieder aufzunehmen, ich war im März eingeladen zu nem Tanzfestival und hab
410 vierzig Minuten, zwei Stücke gezeigt, die insgesamt vierzig Minuten dauern, und es ist
411 mir überhaupt nicht schwer gefallen. Ich hab das entsprechend vorbereitet Physis
412 mäßig, Stücke wieder aufgenommen. Nee? Und hab das so physiologisch für mich in
413 Ordnung aufgebaut. Das war überhaupt kein Thema. Aber Stücke neu erarbeiten
414 heißt, eine Bewegung hundert Mal am Tag machen und dann zu gucken und dann zu
415 feilen. Und das ist genau das, was der Körper manchmal einfach nicht mehr hergibt.

416

417 Das find ich, ähm, das frustriert mich im Moment ungemein. (lacht) Mal davon
418 abgesehen, dass ich eine ganz große Produktion gemacht hab mit vier Choreografen
419 aus vier Bundesländern mit einer Schule und dreihundert Teilnehmern, Kinder und
420 Senioren. Und das hat mich auch künstlerisch so gefordert, dass ich das Gefühl hatte,
421 in dem Jahr hab ich das auch wirklich überhaupt gar nicht vermisst, nichts zu machen.
422 Dann hab ich noch eine Produktion gemacht. Und jetzt bin ich grad in so ener
423 Kooperation mit Tanzfond Partner und der Kulturstiftung des Bundes. Wo es auch so
424 en großes Projekt ist, wo ich so viel neben meiner anderen Arbeit an Koordination und
425 auch (...) ja, was auch noch mal hier im Zusammenhang mit dem Ballettensemble
426 noch mal so ne andere, künstlerische Arbeit erfordert. Wo ich im Moment das Gefühl
427 hab, da wird s mir vielleicht auch nicht so fehlen. Und dann hoff ich, dass ich dann
428 vielleicht noch mal wieder tanze, wenn ich grau bin (lacht) und mich freue über das,
429 was ich noch kann. Ja, ich weiß dass ich zu meinem vierzigsten Geburtstag, oder zu
430 meinem, also als ich vierzig wurde, da hat ich dann, ich hab hier immer mit dem Ballett
431 trainiert. Jahrelang. Mit S-Person. Mit K-Person, der an der Staatsoper I-Stadt ist. Jetzt
432 mit T-Person. Und in diesem Jahr mit dieser großen Produktion hab ich das
433 aufgegeben, weil ich gemerkt hab, ich kann nicht mehr eine Woche kommen, eine
434 Woche nicht kommen. Da hab ich solche Knie. (zeigt dicke Kniegelenke) Aber ich
435 weiß, dass ich irgendwie mit Vierzig Fünfundvierzig nicht mehr alles machen konnte
436 beim Training und auch, also die Tänzer morgens: knack knack ruchchtsch. Nee?
437 Sofort fünfundzwanzig releves. Wo man so schön über die Füße so hoch geht. Nee,
438 da hatt ich dann solche Gelenke. Das ging schon mal gar nicht. Ich musste immer
439 ganz langsam anfangen. Bisschen einwärtser anfangen. Aber das war mir egal und ich
440 hatte da so en: "Ach Kinder! Kommt mal in mein Alter." (lacht) Also das entlockte mir
441 ein Lächeln. Nee? Also denen wahrscheinlich auch, weil sie dachten: Hmh. Was will
442 die denn hier? Aber ich wusste, spätestens wenn wir in die Mitte kommen, dann hab
443 ich ne Qualität, dann hab ich:/ Nee? Dann ist das egal, ob mein Bein nicht mehr hier
444 ist oder ich nur zwei Pirouetten dreh. Dann is das:/ Nee? Da war so, da fühlt ich mich
445 wohl. Das war irgendwie okay für mich. Aber da weiß ich jetzt nicht wie das wäre und
446 so gegen Ende weiß ich auch, dass ich dann irgendwie dachte: Orr, wieso tut denn auf
447 einmal das Knie so weh oder wieso:/ So nee? Also wo man merkt: da muss ich sehr
448 sehr diszipliniert arbeiten und kann nicht mehr wie früher, erste zweite Stunde
449 unterrichten, kurz das Training im Ballett machen, Fünfte Sechste unterrichten. No
450 Way! (*langsam*) (lacht) Das ging dann einfach nicht mehr. Ähm (4) ja, müsst ich mal
451 gucken, wie ich da, keine Ahnung. Im Moment vorr:/ Also ich mach selber auch ein
452 Training, hab selber ein Training für mich entwickelt, was ich dann so frei in die Woche
453 schieben kann. Aber muss ich, also merk ich auch, dass ich es machen muss. Weil ich
454 sonst nicht gut genug vormachen kann. Weil ich das Gefühl hab, wenn ich dann - ich
455 zeige nicht viel - aber wenn ich was zeige, dann will ich präzise sein. Dann bin ich
456 sowieso nicht warm und nicht, dann hab ich da ne halbe Stunde auf dem Boden
457 gesessen oder auf der Bank oder gestanden, also setzen sitzen (unv.) wir im Kreis und
458 besprechen. Und dann sag ich: Passt mal auf, macht mal das und dann merk ich so:
459 Oh ich kann so schnell gar nicht hochkommen (lacht) (aufstehen vom Boden) wie ich
460 möchte. In so kalten Turnhallen, ne. Mit so kaltem Boden. (stöhnt) (...) Das heißt, ich
461 muss Training machen, damit ich das überhaupt überlebe. Oder mal so ne
462 Projektwoche, wo ich ganz viel physisch (klatscht mehrfach schnell hintereinander in
463 die Hände) machen muss. Da muss ich einfach so en gewisses Level halten. Ähm. (..)
464 Und versuch das mit so nem Training, so ne Mischung aus Laufen, Yoga, Pilates (I: Ja
465 ja ja.) Nee so? Raumarbeit so en bisschen ne so. Aber is schwer. Is echt schwer.
466 (*nachdenklich*) (...) #00:35:24-5#
467 I: Schwer von der Motivation? Oder :/? #00:35:26-3#
468 K: Ach, von der Motivation eigentlich geht das. Ich glaub Tänzer sind einfach diszipliniert,

469 nee? Man sagt: Komm! (klatscht in die Hände) Jetzt nicht nachdenken! Zack! Los! [I
470 lacht] Nee? So. Und dann ist man hinterher natürlich auch so anders im Körper, dass
471 man sich besser fühlt und sich besser fühlt. (lacht) So. Und das ist einfach schön. Aber
472 so, ich geh glaub ich, wenn man mit anderen trainiert, geht ma nochmal anders an
473 Grenzen ran. Das mach ich, glaub ich, heute nicht mehr so. Ich halt dann einfach so n
474 Level. Weiß, ich lauf da entlang und die Runde und dann gibt s kein Pardon. Und ne
475 so. Und dann hab ich auch nicht so viel Zeit, da muss ich da in ner halben Stunde
476 zurück sein. Und dann hab ich so ne eingeschliffene Folge von Übungen, wo ich auch
477 weiß: so, das machen wir jetzt einfach durch. Ende. Aus. Da gibt s überhaupt kein, da
478 heißt der Weg durch. Punkt. S ist wie tendu = Anfang und ne so und mit grand
479 battement aufhören. Aber ehm (4) n ja aber ich versuche ne so dreimal in der Woche
480 das mindestens zu schaffen. Dann klappt das mal eine Woche, dann klappt s auch mal
481 eine Woche nicht. Dann hab ich eine Projektwoche, da klappt s dann gar nicht. (atmet
482 schwer aus) (...) Sooo. Das ist schon schwierig. Und dann würd ich mir wünschen, es
483 würde hier ein schönes Moderntraining geben in B-Stadt. Aber das ist dann einfach,
484 hier gibt s einfach nix ne. (..) #00:38:50-3#
485

486 39:02: Ach, im Moment häng ich da sowohl räumlich als auch unterstützungsmäßig so n
487 bisschen in der Luft. Ähm, weiß ich nicht so genau wie das im Moment da weiter geht.
488 Keine Ahnung. Also es fehlt mir schon so n bisschen. Weil dieses also nicht immer so
489 ganz richtig, aber zehn Monate kreisen um andere Leute und dann paar Monate um
490 mich kreisen und merken wie diese Prozesse so laufen, wann ich unsicher werde, wo
491 ich jetzt einfach dann auch raus will mit dem Stück. Und ne so. Das ist auch immer gut
492 das noch mal am eigenen Leib zu erfahren. Wenn man so mit Schülern arbeitet. Und
493 für die war das auch immer: "Och, Frau H., ich hab en Plakat gesehen." (Bd. lachen)
494 Das hatte irgendwie ne andere Echtheit. Ähm, und ich möchte dann eigentlich nicht so
495 zu nem weiteren Lehrer werden an der Schule. Das find ich irgendwie auch doof. Und
496 wenn man dann immer nur an Schule ist oder ausschließlich an Schule ist, das ist so
497 en System, was einen auch so frisst. Das frisst einen so auf. Dann denkt man
498 irgendwann in diesen Strukturen und nicht mehr so: Äh nee! Last mich jetzt. (lacht)
499 Dann muss man das irgendwie auch noch mal selber durchlaufen. Von daher ist es
500 schon so, dass ich denke: Ganz aufgeben will ich das nicht, kann ich das nicht, brauch
501 ich das irgendwie auch nicht. Aber wie da jetzt der Weg is, da bin ich noch so n
502 bisschen, muss ich mal n bisschen gucken. Im Moment tut sich in B-Stadt viel, das so
503 mit dem ganzen Umbau hier, mit den neuen Sachen hab ich auch das Gefühl es
504 würden sich auch neue Räume auftun. Muss ich vielleicht einfach nur mal so n
505 bisschen anders gucken. Auch künstlerisch denke ich, würde sich wahrscheinlich was
506 anderes entwickeln, wenn ich jetzt arbeiten würde. Aber manchmal denk ich: Na ja, ich
507 kann mir ja auch mal n Jahr Zeit geben. Ist jetzt auch nicht so dramatisch vielleicht. Ne
508 s is nicht so: Du musst jetzt dieses Jahr auch ne Produktion machen! (*schnell +*
509 *gehetzt*) (..) Ähm. (7) Mal sehn. Aber da bin ich immer eher so n bisschen, muss ich
510 mir selber in den Hintern treten. (lacht) Oder so: Jetzt komm! Mach das! Nee. So? Mir
511 so n Schups geben. Und dann genieße, wenn ich dann so zwei oder drei Monate Zeit
512 hab, dann genieß ich die ersten Wochen und den ersten Monat genieße ich, weil ich mir
513 dann sag: Keine Schere im Kopf erlauben! Einfach nur sagen, orr da hab ich ne Idee
514 und da, dann fang ich an (schnipst mit Fingern). Irgendwann wird das so, vier Wochen
515 vorher: Uuuuu! (zeigt Gebärde: sich würgen) (Bd. lachen) Ich kann gar nichts! Ich
516 hab gar nichts! Was hab ich denn? Orrr! Ja so, nee? (Bd. lachen) (..) Und da ich dann
517 oft so ganze Abende gemacht habe, hat man dann auch so n, na einfach mal so n
518 Stück machen, "na ja obs zehn Minuten wird (..), ob s ne Stunde wird, weiß ich noch
519 gar nicht. Gucken wir mal. Macht ja auch nix." Nee? Is was anderes, als wenn man
520 das Gefühl hat: Okay, ich hab ne Premiere im Theater im Kiezviertel. Das ist en

521 Abendprogramm. Da muss ich auf jeden Fall ne Stunde (*gedehnt*) (..) , nee? Mit
522 Bogen, mit allem drum und dran. Obs jetzt ein Stück oder zwei Stücke sind. So, da
523 muss auf jeden Fall so, muss ich da ne Stunde (..) irgendwie was Spannendes
524 machen. Punkt! Hoach! (atmet tief ein) (...) Das ist dann echt auch so n (4) so n Brett,
525 ne. So. (6) Aber, keine Ahnung! Also, das Tanzfestival in Bremen, die laden mich auch
526 ganz oft noch ein und ähm (..)/ Das ist auch irgendwie schön. Da könnt ich
527 wahrscheinlich auch sagen: Mensch, ich fang mal an mit nem Stück und dann kann
528 ich das einfach erstmal beim Tanzfestival in B-Stadt zeigen und dann muss es nicht
529 gleich abendfüllend werden und nee. So hab ich auch immer angefangen. Hab ich hier
530 n Stück gemacht und dafür n Stück und dann hab ich gedacht: Okay. Jetzt mach ich
531 nochmal ein Stück. Das dauert ne halbe Stunde. Und dann hab ich die Beiden und
532 dann ham wir so ne Stunde Programm. So ist eigentlich der erste Abend entstanden.
533 [I:Ah okay.] Ähm aber (...) ich weiß es im Moment noch nicht so genau. (lacht)
534 #00:43:11-8
535

536 I: Ich stell mal gleich oder schieb mal noch so ne nächste Frage hinterher. Also es ging
537 ja jetzt immer eigentlich noch so um diesen Weg: Zum Tanzen gekommen. #00:43:17-
538 0#

539 K: Hm. #00:43:17-0#

540 I: Gab s da, vielleicht wurde es auch schon n bisschen benannt, aber gab s da so
541 entscheidende Persönlichkeiten, Schlüsselmomente oder Stationen, die Sie
542 geprägt ham so im Tanz? #00:43:37-8#

543 K: (10) Hm, also muss ich schon sagen, dass ähm Pina Bausch und diese ganzen
544 Arbeiten von Pina Bausch so als, noch Schülerin, mich total geflasht irgendwie, kann
545 ich gar nicht anders beschreiben (lacht), aber ham mich, brachten so was von so was
546 auf n Punkt. Warn so groß und gleichzeitig so schlicht und einfach im Grunde
547 genommen. Ähm (..) (atmet tief ein), das hat mich schon sehr beeindruckt. Glaub ich.
548 Sehr sehr beeindruckt am Anfang. (..) Ähm, dann gab s diese Begegnung mit diesem,
549 ich weiß gar nicht mehr, ich meine William, aber ich weiß noch nicht mal genau den
550 Namen von dem Lehrer in London von dem freien Training. Ich weiß, dass es n
551 dunkelhäutiger, total bekannter Typ war, der bei Martha Graham gearbeitet hat und
552 eben Graham-Technik unterrichtete. Ein absoluter Alkoholiker war. Jemand anders
553 hatte, der für ihn vormachte (*Tanzbewegungen demonstrierte*). Und dann manchmal,
554 wenn er so ‚Aeh‘, irgendetwas machte. (macht unmögliche Laute vor). Nee? So. Und
555 man dachte: Oh Gott! Aber der war einfach ähm (..), da hat ich immer das Gefühl, der
556 muss tanzen auch. Und da war irgendwas an, immer noch, in seiner Person, an
557 Dringlichkeit, was unbedingt bewegt werden wollte. So! Das hat mich auch
558 beeindruckt. Letztendlich. Natürlich auch ab und zu einfach abgestoßen. Aber äh,
559 diese Klarheit ne: Kordula, was willst du? (klatscht in die Hände) Willst du auf die
560 Schule oder nicht? Dann tanz doch vor! Was können sie dir sagen? Nein. Ja und? Ja?
561 Also so. (lacht) Ähm, dann beeindruckt hat mich in der Schule, also in dieser Central
562 School of Ballet in London dann, dass sie mich physisch untersucht haben. #00:45:33-
563 4#

564 I: Mhm? #00:45:33-4#

565 K: Auch sehr entscheidend. Weil ich machte: Orr ich bin so schlecht, ich bin gar nicht so
566 auswärts und meine Füße sind gar nicht gut und (atmet tief ein). Nee so? Also in I-
567 Stadt immer nur: Äh, das wird heut eh nie, weil ich immer nur hörte, was alles bei mir
568 nicht funktionierte. Und dann jemand sagte: Ja hm, du hast nen guten Rücken, du hast
569 keine besonders guten Füße und dein Auswärts ist komplett ausgereizt. Und in I-Stadt
570 war immer nur: Orr mehr mehr bäh boah noch weiter. Und die sagten: Nee. Daran
571 arbeiten wir nicht. Wir arbeiten mit dir an Atem. An Durchlässigkeit. Wo ich so: Orr, so
572 was gibt s? (*naiver Tonfall*) (Bd. lachen) Nee? Das kam in Deutschland überhaupt

573 nicht vor in der Ausbildung. Bewegungsfluss! Atem! Durchlässigkeit! Das waren mir
574 völlig neue Begriffe. Es war aber sofort klar, dass es das ist, was ich wollte. Also zum
575 ersten Mal tauchte das Wort ‚Bewegungsqualität‘, noch nicht als Begriff, aber für mich,
576 dass ich wusste: Genau das da, da will ich doch eigentlich hin. Was interessieren mich
577 hier die fünfundzwanzig Piouretten oder nee? Das ist nich mein Ding. Und auch, dass
578 ich dann so im Kontakt mit meinem Mann, der eben Schauspiel studierte in I-Stadt,
579 und ich das Gefühl hat und sagte: Du, das ist ne ganz andere Welt auch. Und nich so
580 bewusst hätt ich das sagen können, aber mit diesen Eindrücken von meiner Schulzeit
581 noch und Pina Bausch, so dieses: Warum bewege ich mich? Was macht mich
582 bewegend? Was bewegt mich? Und damit zu arbeiten, fand ich auch viel viel
583 interessanter und spannend war das, wo ich dann hin wollte, glaub ich. Und diese
584 erste Choreografin von mir, Mareen Winter, die lebt inzwischen glaub ich in England
585 und macht ihren Doktor, hat mich sehr beeinflusst auch. Weil sie einfach ja damals
586 schon irgendwie so ne theatrale Sprache oder ne Tanztheatersprache suchte und eher
587 vom Theater kam und weniger von der Bewegung kam wie ich und mir immer genau
588 sagen konnte (schnipst mit dem Finger): Das ist von innen gefüllt. Das ist nicht von
589 innen gefüllt. Das ist ne hohle Form. Oahhhh! (*schreit*) (lacht) Als Tänzer! Nee? Die
590 ersten zwei Jahre war ich einfach immer nur hohle Form. Ich hab, ich hätte sie würgen
591 können (unv.) (lacht). Oder die so Sachen sagte: ‚Okay, du hast schlechte Füße! Ich
592 sehe schon, dass du deine Füße nicht liebst. Ich sehe dich jeden morgen hier im
593 Ballettsaal mit diesem Weledaöl deine Füße massieren. Wenn du deine Füße nicht
594 liebst, wie soll ich sie lieben?‘ (lacht) Wo ich so dachte: Okay. (*leise*) (..) Also diese
595 Klarheit, nee, die da auch so drin lag, zu sagen: ‚Du musst dich erstmal mögen. Wer
596 soll das sonst sehen wollen, was du machst?‘ (lacht) Nee so. Die mich dann aber auch
597 sehr, also wie gesagt, dann hab ich zum Schluss, irgendwie am Ende dieser sieben
598 Jahre oder irgendwann im Laufe dieser ersten zwei drei vier Jahre hab ich einfach
599 unheimlich viel, wenn s irgendwas gab was größer, was vorgemacht werden musste,
600 was irgendwie, wer zuerst auf die Bühne kam, wer als Letzter von der Bühne ging, wer
601 irgendeine größere Rolle übernahm, das war immer Ich! Und das hat mir total gut
602 getan auch. Weil ich das Gefühl hatte: Boah, das traut sie mir jetzt einfach zu! Und ich
603 weiß, dass sie sehr streng ist. Dann hat sie en Solo für mich gemacht. Fand ich auch
604 einfach total: Haaah! Ohhh, super. Nee. Das war einfach, ich darf hier ganz allein auf
605 der Bühne was erzählen! Das macht sie für mich! Das war irgendwie total (*leise*) (..) total toll. (3) Von der Zusammenarbeit weiß ich, dass ich, oder ich muss mal
606 überlegen, ob s da jetzt vorher noch:/ Dann gab s da, als ich dann irgendwie in X-Stadt
607 aufgehört hab und nach N-Stadt gegangen bin, da gab s dann so, das weiß ich aber
608 gar nicht mehr, wer das alles war. Also da gab s dann, da muss ich jetzt nochmal echt
609 mal ffff wühlen und graben hier. Ähm, da gab s dann schon so n paar Choreografen,
610 die mich interessierten. Hm wo ich dachte, or da würd ich jetzt gerne mal gucken. Also
611 S.O.A.P. natürlich. Rui Horta. Fand ich total spannend. Ähm (4) Het Hans Hof
612 (*Ensemble, NL*) fand ich auch total spannend. Ähm aus Holland. (*langsam + leise:*
613 *überlegend*) (4) Ähm, Kazuo Ohno. Hab ich ne Vorstellung in Wuppertal gesehen
614 auch, im Schauspielhaus, wo ich gedacht hab: Boah! Nee der (.) der macht fünf
615 Minuten, geht der von hier nach da (zeigt kleinen Raumweg) und der ganze Saal, das
616 riesige Schauspielhaus klebt mit den Augen und mit der kompletten Aufmerksamkeit
617 an diesem Mann, der wirklich nur das macht (zeigt noch mal Raumweg) innerhalb von
618 fünf Minuten. Wo man denkt, eigentlich passiert nichts! (lacht) Aber (.) unglaublich. (..) Wo man sofort denkt: Das will ich auch! (lacht) Das will ich können! Das will ich
619 irgendwie:/ Wie macht der das? Sankai Juku. Und viele Sachen, die ich dann in
620 London gesehen hab. Sankai Juku hab ich London gesehen. Na und dann hab ich mir,
621 ich weiß noch, dass ich immer mit dieser riesigen Tasche rumlief, weil man natürlich
622 morgens dann irgendwie, ich hatte auch nicht so viele blaue Trikots und dann musste
623
624

625 man sich (unv.) (Bd. lachen) abends gewaschen, morgens wieder angezogen. Und
626 dann war man immer mit dieser riesigen Trainingstasche unterwegs, weil es sich nicht
627 lohnte, dann von der Schule noch mal nach Hause zu fahren nachmittags um fünf, um
628 sich abends wieder irgendwas anzugucken, lief man den ganzen Tag mit dieser
629 riesigen Tasche rum. Aber da hab ich unheimlich viel angeguckt. Und dann hat ich n:/
630 genau. Judi Dench in *Mutter Courage* gesehen und ganz viele andere Leute noch.
631 Weil n Freund von mir hatte einen Job in einem (.) orr wi hieß das noch mal? In so
632 nem ganz bekannten Londoner Theater ergattert. Und dann schleuste er mich immer
633 mit rein. Also er machte da irgendwie Kartenabriss oder keine Ahnung, irgendwie so
634 was. Und dann konnt ich diese ganzen irren Schauspieler sehen. Faye Dunaway. Judi
635 Dench. Orr, das war grandios! (lacht) (..) Äh, das hat mich auch beeinflusst. Also
636 (...)#00:51:42#

637 I: Inwiefern? #00:51:44#

638 K: Ja (.) diese (.) dddd das war ja damals alles noch heute so, also das war damals alles
639 so in den Kinderschuhen. Was bewegt mich innerlich so, dass ich es in eine
640 Bewegung bringe und welche Bewegungssprache finde ich dafür? Also diese Grenze
641 von Tanz und Theater, die heute so, Tanztheater ist so normal geworden. Und äh (..)
642 auf youtube, überall, also diese ganzen Bilder, man ist heute so voll von diesem
643 Ganzen. Damals konnte man nirgends was angucken. Es gab kein Internet, es gab
644 irgendwie nicht so viele Bilder, die man im Kopf hat:/ #00:52:14#

645 I: Das war um die Achtziger wahrscheinlich, nee? #00:52:15#

646 K: Jaa. S war Ende der Achtziger, Anfang der Neunziger ähm (..), ja genau. Denn die
647 Ausbildung war Anfang Mitte der Achtziger. Anfang Mitte der Achtziger. #00:52:25#

648 I: Hm hm. #00:52:26#

649 K: Da musste man dahin gehen und sich das angucken! Und dann diese Kombination
650 von, oder das, im Theater eben das ganz klar war, es waren andere Dinge wichtig.
651 Das fand ich aber so spannend. zu sehen, wie die im Schauspiel jetzt Sachen:/ Weil
652 so viel Theater hatt ich als Kind Jugendliche, meine Eltern hatten so n Theaterabo. Da
653 ging ich dann mal mit. Aber so viel Theater hatt ich jetzt nicht gesehen. Also Roberto
654 Julie war in Düsseldorf. Da hab ich, das fand ich auch total spannend. Ähm, der hat
655 mich auch sehr beeinflusst. Mit, genau, so ne Inszenierung von so nem verrückten
656 Dichter. Alexander Merz. Ja aber die die die ne andere Art von Theater machten, die
657 irgendwie bewegter war. Und die Tänzer, die was mehr mit Theater zu tun hatten. So.
658 Das war aber alles noch so in den Kinderschuhen und so frisch und so jung, dass man
659 immer noch so ne Faszination dafür hatte. Oder ich auf jeden Fall. Wie ich das, was
660 ich da sah, was ich toll fand, aber dann in Bewegung (.) haben (zögerlich) konnte (.)
661 oder umsetzen (.) konnte. (.) Das war irgendwie ähm, die hatten so ne andere, die
662 Schauspieler hatten so ne andere Physis. Die waren einfach ähm (..), da gab s
663 irgendwas Spannendes drin eben. Die kümmerten sich nicht um diese äußere
664 Erscheinung von Bewegung. Trotzdem hatte das so ne ganz schöne Direktheit. Und
665 wenn ich mir überlege, ist s glaub ich genau das, was mich heute an der Arbeit mit den
666 Laien interessiert. Weil ich hab ab und zu mit Tänzern gearbeitet. Hab ich ja schon
667 erzählt, dass das gar nicht so oft vorgekommen ist. Und da fand ich auch immer total
668 spannend zu gucken, also eben was zu entwickeln, was jetzt nicht auf den ersten Blick
669 so schön is. Und da dann trotzdem so ne Schönheit zu entwickeln. Aber wo ich immer
670 das Gefühl hab, Tänzer können immer alles gut aussehen lassen. Aber darum geht s
671 mir überhaupt nicht. Ich will da irgendwas anderes. Und dann kann das ne Schönheit
672 entwickeln. Aber des muss irgendwie so n bisschen über so en Umweg gehen. Und
673 die Arbeit mit Laien find ich eigentlich interessanter. Weil die ham eben dieses (..) ähm
674 (4):/ Wenn die bewusst in ihrem Körper sind und dann so ne innere Motivation haben,
675 was zu tun, dann kriecht das oft was, was Tänzer gar nicht herstellen können mehr.
676 Das fand ich irgendwie immer, dann geht s eher darum, dass ich das schaffe, dass die

677 sich so da reinfallen lassen und dem so vertrauen, dass sie das auch schaffen, wenn
678 sie in ner Aufführung sind. Dass sie dann auch diese Qualität entwickeln, weil das hat
679 mit nem inneren Grund zu tun, warum ich mich bewege. Und nicht so sehr: ich muss
680 jetzt von da nach da gehen und diesen Arm machen. So nee. Also deshalb arbeite ich
681 dann immer lieber mit inneren Beweggründen oder mit mit mit so ner Haltung oder
682 warum Dinge auf der Bühne passieren. Ähm (5) als dass dann die Kinder hinterher
683 wissen, so jetzt müssen wir das und das machen. Oder (.), weil das (..) das sind nur
684 Schritte. So. Und da bin ich dann manchmal auch, das ist mir dann nicht so wichtig.
685 (lacht) Das ist mir einfach nicht so wichtig Und ich weiß zum Beispiel auch, dass es
686 mich total irritiert hat in (.) ähm (..) das hab ich (.) äh (.) da hatt ich eben schon sieben
687 Jahre Tanztheatererfahrung hinter mir, als hier dann als Gast gearbeitet hab und es
688 dann irgend so ne Gruppenszene war, gab, und mich eine Tänzerin so kurz, so drei
689 Minuten bevor s jetzt auf die Bühne geht, fragte: Fängst du mit rechts oder mit links
690 an? Und ich so: Oh, keine Ahnung. Und völlig entsetzt war, dass ich das überhaupt
691 nicht wusste. Ich wusste aber nur das Gefühl für die Bewegung. Und dann hab ich
692 gedacht: oh Gott, dann bin ich da noch mal rein (in Bewegungsablauf), dachte: Ah nee
693 klar, fängt mit links an. Aber ich konnte das in rechts und links überhaupt nicht denken.
694 Das war mir total:/ S hat mich aber maßlos verunsichert, weil ich so (dachte): Hhhhh,
695 ich bin ne ganz schlechte Tänzerin. Ich weiß gar nicht, ob s mit rechts oder links
696 anfängt! (Bd. lachen) Aber ich dachte einfach ganz anders. Und es ist mir da erst
697 aufgefallen. Und natürlich hab ich im ersten Mal gedacht, ich bin verkehrt. Man muss
698 wissen als Tänzerin, ob s mit rechts oder links anfängt! (schnipst mit Finger) Das ist
699 doch klar, Mensch! (Lauter Ausruf) Mit Links! Natürlich! Nee. Alle wussten das. Nur ich
700 nich. Ich wusste nur, ich komm aus diesem Gefühl und dann geh ich damit so raus.
701 Und dann passiert das. (.) (lacht) (...) das fand ich, ja keine Ahnung. ich fand das
702 verwirrend. Ich wusste das nicht oder hätt das jetzt nicht so (schnipst mit Finger) (..) na
703 nich so sagen können. Nee. Irgendwie. (4) Wie schön. Diese Szenen hab ich, also das
704 is mir, genau, das hat mich ne ganze Zeit lang total irritiert. Das hab ich wieder völlig
705 vergessen gehabt. Aber s is schön, dass mir das jetzt noch einfällt. (lacht) #00:57:19-
706 3#

707 I: Und die, nur noch mal kurz nachgefragt. Die Choreografen, die Sie gerade benannt
708 hatten in N-Stadt, das war im Grunde, das is immer so der gleiche Duktus gewesen?
709 Ähm für diese Prägung oder Begeisterung. #00:57:33-3#

710

711 K: Jaaa (gedehnt). In N-Stadt fand ich das ja nicht so spannend. In N-Stadt hat Christiane
712 Tauber und Virgin Mayring gearbeitet. Virgin Mayring fand ich auf jeden Fall
713 spannender. Aber sie arbeitete im Grunde genommen sehr wie Pina Bausch im
714 Grunde genommen. Dass man so Sachen entwickeln musste und sie einem Aufgaben
715 gab und da hatt ich dann oft das Gefühl: Oh Gott (.). Ich hab mich selber unter so nen
716 Leistungsdruck gesetzt. Ich muss da jetzt was erfinden und keine Ahnung. Und ähm
717 das ist frustrierend, wenn sie dann deine Szene auch ganz oft nicht nimmt und nee so.
718 Äh da gab s so n paar Sachen, wo ich dann das Gefühl hatte: Orr das ist mir gut
719 gelungen. Da ist was Schönes bei entstanden. Aber diese Arbeitsweise, da hatt ich so
720 das Gefühl, da hätt ich mich n bisschen, da hätt ich och n paar Jahre gebraucht, um
721 mich daran zu gewöhnen. Aber sie war immer nur einmal als Gast da im Jahr oder,
722 also Christiane Tauber machte eine Produktion. Und für die nächste Produktion lud sie
723 immer en Gast ein. Und da hatt ich so das Gefühl: Orr nee, das (..) da hab ich dann
724 eben gekündigt. Und hier bei S-Person, mit dem hab ich *Romeo und Julia* gemacht.
725 Und der hat, da hab ich so ne Art Amme getanzt. Aber nicht die Amme von Romeo und
726 Julia, sondern mehr so ne (.) ähm (...) ja so ne weise Frau, die irgendwie so über allem
727 steht und so n bisschen die Fäden in der Hand hält und eigentlich so ne enge
728 Beziehung zu:/ Also der hat das Ende von Romeo und Julia ganz anders gemacht.

729 Romeo hat, glaub ich, Julia umgebracht. Weil die Frau sich so dazwischen gestellt hat,
730 sie so eifersüchtig auf den Romeo war, dass sie den Kontakt verhindert hat und
731 darüber is Julia verrückt geworden, ist ins Irrenhaus gekommen und dann bringt er sie
732 um. Weil er nicht möchte, dass sie da so vor sich hin vegetiert. Und diese Frau siegt
733 dann am Ende, aber zerbricht innerlich, weil sie eben auch sieht, was sie dann damit
734 angerichtet hat. Und das war ne sehr sehr schöne Arbeit für mich, weil ich auch das
735 Gefühl hatte, ich kam hier hin, so von außen und war eben dann so als Gast in den
736 Produktionen und das war für S-Person auch spannend, weil ich viele Dinge selber
737 erarbeitet hab. Ich hab immer gesagt: Pass auf, ich mach Dir mal nen Vorschlag. Ich
738 hab irgendwie:/ Nee so. Wir ham diese Rolle so (.), er hatte so ne Idee davon. Aber
739 was da passiert ist, das hab ich mit ihm zusammen entwickelt. Und das war ne ganz
740 tolle Arbeit. Das hat mir total Spaß gemacht. Das war irgendwie sehr schön. War ne
741 sehr schöne Arbeit. Und dann hat er auch so n paar andere Stücke gemacht, wo ich
742 so (unv.) : Mhm, müssen wir mal gucken wie das weiter geht. Und dann ist er weg
743 gegangen, weil das irgendwie:/ Und es war auch klar, ich würd auf jeden Fall hier
744 bleiben. Und war auch immer nur als Gast so da. Aber das hat mir schon Spaß
745 gemacht. Das fand ich dann schon sehr interessant. Auf jeden Fall letztendlich, obwohl
746 es (.) viel viel konventioneller war, spannender als jetzt mit Christiane Tauber zu
747 arbeiten. (unv.) Da hat ich so das Gefühl, Christiane Tauber hat mal was Spannendes
748 gemacht und (.) keine Ahnung, irgendwie gabs da so en Tanzzz, (.) weiß gar nicht wie
749 das hieß. (.) In München war die ganz lange gewesen. Und da gabs so ne bestimmte
750 Vereinigung. Die ist auch heute noch sehr bekannt. Und dadurch ist sie, also da ist sie
751 so, da hat sie so fünf oder sechs sieben total spannende Produktionen gemacht, ist n
752 bisschen hochgejubelt worden auch. Und dann ist sie nach N-Stadt gegangen. Aber
753 da war sie im Grunde genommen, hat ich so das Gefühl, mit ihrer künstlerischen
754 Aussage durch. Da kam irgendwie, so n bisschen verstaubt auch grade zu, so n
755 bisschen altmodisch dann. Sehr eigentlich so ganz unsicher von der Person so, hat ich
756 so das Gefühl. Also ich mein, ich bin auch unsicher. Wahrscheinlich wär ich genauso
757 katastrophal (unv.) mit anderen Tänzern. (lacht) Keine Ahnung. weiß ich nicht genau.
758 (5) #01:01:24-4#

759 I: Vielleicht noch abschließend so für diesen ersten, einen Fragenkomplex. Ähm (..) ich
760 hab s ja eigentlich immer schon so n bisschen mit durch gehört, aber vielleicht noch
761 mal, auch so bilanzierend, **was Tanz für Sie bedeutet**. oder welche Funktion hat.
762 Vielleicht gibt s auch ein Bild oder ne Metapher oder:/ (...) #01:01:45-5#

763 K: Mhm (5) jaa mal so n bisschen: Was ist Tanz? was is:/ Also ich brauche
764 eindeutig (...) ähm #01:01:56-8#

765 I: Also für Sie? #01:01:58-7#

766 K: Ja. Ich brauche Bewegung. (..) Ich brauche auch Tanz. Und mein (..) äh (4) meine
767 erste Sprache ist ähm (..) ist Körper. (.) So. (.) Und inzwischen, auch durch viel Arbeit
768 hier mit FUTURE und Unterstützung meines Mannes, bin ich inzwischen auch ganz
769 gut im Formulieren, im Texte schreiben, auch so Sprechen macht mir eigentlich kein
770 Problem. Aber Texte schreiben früher, orr Gott!. Lasst mich bloß in Ruhe. Ist überhaupt
771 nich mein Ding. Ähm, bin ich irgendwie ein Beweger bin ich, ein praktisch Umsetzer.
772 Also so en und auch so kann ich gar nich beschreiben. Es gibt eben so en paar
773 schöne Dinge, die man, wo ich das Gefühl hätte oder wo ich das Gefühl im
774 Nachhinein habe, da wusst ich noch, also das hätt ich, damals als ich die Stücke
775 gemacht hab, nicht sagen können, was da passiert. Aber ich hatte was zu sagen! So.
776 Und das hab ich im Nachhinein oft erst, also grade dieses Stück mit dem Mantel, ich
777 glaub das ist da auch [I: Hm hm. Hab ich reingeguckt.] hat ich auch das Gefühl, ich
778 (..) :/ Wir hatten das Thema *Alter*. Ich hätte gar nicht so viel zu sagen können damals.
779 Aber s war irgendwie, das war en viel ehrlicheres Statement als alles, was ich hätte
780 dazu sagen können. So. Und ich finde, Tanz und Bewegung, ja es ist ehrlicher. Worten

781 können alles sein. Die können gaaanz viel sagen. (lacht) Was wir schreiben, ist alles
782 nur Papier, ist alles nur Luft. Aber wie jemand sitzt, steht, in sich sitzt, steht, in sich is,
783 Gestik, Mimik – da hab ich auch das Gefühl, das spricht zu mir, immer. Also wenn ich
784 unterrichte, weiß ich immer ganz schnell was von der Gruppe, von den Menschen.
785 Könnt ich auch nicht immer sofort in Worte fassen. Aber ich weiß, ich hab das Gefühl,
786 ich hab dann schon so n (.), ich weiß dann eigentlich schon:/ Was heißt, wie die Leute
787 ticken? Das hört sich jetzt auch so berechnend an. Das mein ich gar nicht berechnend.
788 Sondern ich kann so nen anderen Kontakt mit denen aufnehmen. Oder die Beziehung
789 zu meinem Sohn war jahrelang einfach total physisch. Ich fasste das Kind an und
790 wusste was los war. Und als das nicht mehr ging mit Dreizehn, Zwölf Dreizehn, (.)
791 aaach (seufzt). Das war ne Katastrophe, weil ich das Gefühl hatte, ich ich weiß gar
792 nichts mehr über ihn. (lacht) Das teilt sich irgendwie:/ Auch zum Beispiel bei diesem
793 Projekt *XXX-Tanz* mit diesen alten Leuten, ich musste die immer anfassen. Also ich
794 musste mit denen (.) äh (.) ich musste (unv.), wir ham dann so, also das waren richtig
795 richtig richtig alte Leute. Wir saßen in so nem kleinen Kaminzimmer in Sesseln. Und
796 dann wurde mal so n bisschen auf den Stuhl und mit den Füßen und dann war so:
797 Okay, wir tauschen Plätze! Mhm. Das ging aber für einige Leute schon so schwer,
798 dass ich von meinem Platz immer zu jemandem hin tanzte, half beim Aufstehen, diese
799 Person ganz vorsichtig, tanzenderweise auf meinen Platz brachte und dann zu jemand
800 anders ging. So. Aber dieses Anfassen war, ich brauchte das, damit ich einschätzen
801 konnte, wie ist die auf der Bühne. Wie sicher ist die? Mit wem muss ich die verbinden,
802 damit die sich dann einmal über die Bühne traut, ohne Rollator, ohne Stock, ohne.
803 Nee. Das hätt ich nur vom Gucken, nur vom, hätt ich mir nicht erschlossen. Das ist
804 ähm (..) keine Ahnung. Vermittelt sich anders. Vermittelt sich durch Körper. Und von
805 daher ist das soo, glaub ich ist Tanz und Bewegung und Körper für mich ein ein Mittel,
806 die Welt, mich und andere Menschen auch zu verstehen, glaub ich. Oder ähm (...)
807 mich mit denen zu verbinden ähm (..) was hinter allen Fassaden und Worten auch zu
808 erkennen oder zu sehen oder damit zu arbeiten, das zu beschützen, das
809 rauszukitzeln. Ähm (7) glaub ich ist irgendwie ähm (...) und ist auch, keine Ahng:/ Ist
810 auch so n bisschen Lebenselixier. Ist irgendwie notwendig. Wenn ich mich nicht
811 bewege, dann bin ich tot, glaube ich. Oder wenn ich mich nicht mehr bewegen kann,
812 hab ich das Gefühl ich bin tot. Ähm dann ist eine riesengroße Welt zu. So. Also wie
813 eben so ne riesengroße Welt am Anfang zu war, als ich ihn nicht mehr berühren durfte.
814 "Orr Mama!" (lacht) Nee. So. Dann durfte ich noch mal Füße massieren. So ganz weit
815 weg am Sofa. (lacht) Ich dacht: Gott sei Dank! Da kriegt man so n bisschen, kann ich
816 so n bisschen gucken, wies ihm geht. (lacht) (unv.) (8) Und da kann man sich
817 irgendwie umgewöhnen und klar, jetzt ist das auch anders. Nee. Der ist jetzt groß und
818 jetzt drückt der mich auch wieder und jetzt hab ich natürlich auch n paar andere Wege
819 gefunden. So. Das ist jetzt nicht so dramatisch. Aber ich glaube, wenn für mich jetzt
820 irgendwie Bewegung (atmet tief ein) (.) ganz weg wäre oder dieser Film hier, *Ziemlich*
821 *beste Freunde*, ne und ich jetzt hier im Rollstuhl säß, der ist ja im Moment so in aller
822 Munde (*der Kinofilm*). Nee. [I: Ja ja. ja ja.] Und ich müsste jetzt nur mit den Augen oder
823 mit dem Kopf oder so was:/ Klar hat der wahrscheinlich auch gesagt: ich sterbe dann
824 lieber oder so was. Aber das wär ähm (..) weiß ich nich. (..) Hab ich schon das Gefühl,
825 dass ich anders mit meinem Körper oder in meinem Körper bin als jetzt so (.) ähm (..)
826 Normalos, sag ich jetzt mal. Das hat gute Seiten. Aber das hat natürlich auch
827 schlechte Seiten. Ich muss mich bewegen. Ich kann nicht aufhören. Weil ich sonst,
828 meine Gelenke sofort, die sind so ausgeleiert, dann, wenn ich kein Muskelkorsett mehr
829 habe, dann hab ich sofort totale Probleme. Das merk ich auch ganz schnell. Aber s is
830 auch, der ist auch größer, der Ball. Oder die Münze mit beiden Seiten, die ist auch
831 größer. So. Da hab ich das Gefühl, ich kann auch bestimmte Dinge mehr genießen. S
832 is nicht nur, dass ich irgendwie Schmerzen intensiver wahrnehme, weil ich einfach ein

833 fff feineres Instrument vielleicht manchmal habe. Aber ich hab auch en größeren
834 Genuss (.) Manchmal dadurch. So. Und es ist auch Heilmittel. Wenn s mir nicht gut
835 geht, dann (.) nee. Muss ich mich bewegen. (5) Und ich weiß, wenn ich zum Beispiel
836 irgendwelche Vorträge halten muss, ich muss irgendwo stehen. Das hasse ich! Also
837 wenn s schon irgendwelche Konferenzen oder Tagungen gibt, und man wechselt mal
838 die Plätze und geht mal. Schon in der Klasse fand ich das immer besser: (lacht) kurz
839 aufstehen, (unv.), das irgendwie bewegter war. Also das andere war mir unnatürlich (.)
840 total unnatürlich. Und das versteht man natürlich erst viel später. Am Anfang denkt
841 man immer: Ich bin verkehrt. Und ich fühl mich verkrampft und ich werde immer
842 verkrampfter. Wieso geht das den anderen nicht so? Heute weiß ich, es geht den
843 Anderen genauso. Die ähm (..)orr ich hab das immer so ganz stark schon empfunden.
844 Das fand ich immer total (..) das blockierte mich immer mehr irgendwie so dann. (5)
845 Bewegen. Oder mal ein Platzwechsel oder:/ Keine Ahnung. Irgendwie, das war immer
846 so: Orr. Gott sei Dank! So n bisschen (atmet aus). (4) Brachte bei mir sofort ganz
847 andere Sachen in Fluss. Ich war irgendwie wacher, lebendiger. Ich wusste mehr. Ich (.)
848 ähm (6) ja. (*leise*) (9) #01:09:53-4#

849 I: Jetzt fänd ich s ganz schön, wenn sie mir mal von einer für sie **wichtigen Produktion**
850 **erzählen** würden. Oder nem Tanzstück. Und wie das so abgelaufen ist. (..) Also zu
851 welchem Thema und wie so der gesamte **Erarbeitungsprozess** so abgelaufen oder
852 wie das bei ihnen so abläuft. (...) Also für mich wär s schön, wenn s an nem Beispiel
853 wär. Dann kann ich so:/ #01:10:15-2#

854

855 K: Hm. (...) In Zusammenarbeit mit nem anderen Choreografen? Oder in
856 Zusammenarbeit mit mir als Choreograf? #01:10:23-2#

857

858 I: (...) So, wies:/ #01:10:23-2#

859

860 K: Ach, s is egal. #01:10:25-0#

861

862 I: Hm. Also wenn Beides für sie ne Wichtigkeit hat, dann auch Beides. #01:10:30-1#

863

864 K: Hm. (...) Also ich glaube das Arbeiten mit mir selber (..) ähm (..) is auch schon en sehr
865 einschneidendes Erlebnis gewesen. Also ich hab in N-Stadt meine erste Choreografie
866 für jemand anders gemacht. Ähm und fand das aber total schwierig. Weil ich eben das
867 Gefühl hatte, ich finde eben keine Worte (..), um zu vermitteln. Ich finde aber
868 manchmal auch nicht richtig Bewegungen. Oder trau mich dann nicht ähm (...):/ Ich
869 hab mich nicht getraut, dem so nachzugehen bzw. (..) ähm. (..) Wie soll ich das
870 sagen? Die Tänzer so zu fordern. Und wie man improvisatorisch arbeitet, das war mir
871 irgendwie noch nicht so ganz klar. Von daher war ich über das Stück hinterher total
872 frustriert und hatte das Gefühl, das ist ein Kackstück geworden. Viel heiße Luft um
873 wabernde Bewegungen.(lacht) So ungefähr. Also wenn ich s mal ganz drastisch
874 ausdrücken darf. Mit einem unheimlichen:/ Orr, was ich alles wollte und ne so? (...)
875 Ähm und dann hatte ich eben hier die Einladung von S-Person bei den *Jungen*
876 *Choreografen (Aufführungsformat am Theater)* mitzumachen. Da war mein Sohn ein
877 halbes Jahr alt. Und ich stillte. (.) Und ich wollte en Stück für zwei Männer machen.
878 Und merkte dann, als es irgendwie daran ging, so zwei Monate vorher, ich muss jetzt
879 irgendwie gucken und mich mit den Tänzern absprechen. Dass ich das mit Stillen und
880 Probenzeiten und Schlafen und :/ Ahhhhh. (..) Das kriecht ich nicht hin! (*leise*) Das war
881 völlig:/ Also es war auch, was weiß ich, mein Sohn war ja so drei vier Monate alt und
882 dann einfach so. Also das ging irgendwie überhaupt nicht. Und dann hab ich gedacht:
883 Okay. ich mach en Stück für mich! Und das war geradezu Rauschhaft. (..) Weil ich hab
884 so gemerkt, (..) in N-Stadt, als ich das alles so frei machen konnte und mit meiner Zeit

885 so nee? Kein Ballettensemble, also keine Oper, kein Musical. Das Ballett hatte ganz
886 viel Zeit für die *Jungen Choreografen*. Musste sich en bisschen mit Studios
887 absprechen, aber es war alles irgendwie so:/ Dass ich irgendwie so viele
888 Möglichkeiten hatte, dass ich immer schon sofort dachte, ah vielleicht könnte man das
889 auch so arrang:/ Oder so. Und jetzt so mit Kind (...) hatt ich das Gefühl: Okay. In zwei
890 Stunden ist mein Mann wieder da (lacht), da muss ich wieder stillen. Ähm, ich erlaube
891 mir jetzt nicht so viel: Ach man könnte auch, könnte auch da. Man verzettelt sich. Ich
892 probier jetzt eine Sache aus! Baff! Und wenn das nicht klappt, muss ich mir was
893 anderes überlegen. Und das war sehr heilsam für mich. Zu merken, du hast jetzt hier
894 zwei Stunden. Und in diesen zwei Stunden kriegst (*kriegst*) jetzt mal den Arsch hoch.
895 Danach ist das Studio hier nich mehr frei. Dein Sohn will äh nee? Und dein Mann will
896 auch noch, der hat auch noch ne Probe. Du hast jetzt grad diese zwei Stunden. Nee?
897 (...) Das war total gut. Weil ich konnte mich nicht so auslassen in irgendwelchen
898 Hirngespinsten und überlegen. Sondern musste so schnell zum Zug kommen. Und
899 das war total Rauschhaft. Und ich habe mit Kamera gearbeitet. Und bis heute mach
900 ich das so. Dass ich die Kamera, wenn ich anfang, anmache. (..) Und merke
901 hinterher, alles was in dem Moment, in diesem Rahmen passiert, gehört dazu. Egal ob
902 ich ein Butterbrot esse, ob ich die Musik noch mal anmache, weil ich vergessen hab
903 den richtigen Knopf zu drücken und da läuft ne ganz andere Musik. Das gehört alles:/
904 Also hinterher denke ich: Ah. Ah. Ah. Ah. Also so. [I: Okay.] Das fügt sich anders
905 zusammen. (4) Da kann ich ja mal so en Beispiel geben. Also zum Beispiel das Stück
906 mit dem Mantel. Da hab ich mit dem Ensemble des Stadttheaters zusammen
907 gearbeitet. Hab ein Stück für zwei Männer gemacht. Was ich dann unbedingt einmal
908 machen wollte. Zwei Männer im Altersheim, im Grunde genommen. Weil unser Thema
909 war ja *Alter*. Und hatte eben - wir hatten so en Programm gestaltet. Und die machten
910 en Stück. Die beiden Männer. Waren jeweils Choreografen und machten en Stück mit
911 dem Ensemble des Stadttheaters. Ich machte ein Stück mit den beiden Männern. Und
912 machte ein Stück für mich. Und das war das erste Mal, dass ich mit dem Ensemble
913 des Stadttheaters zusammen arbeite. K-Person. Konnte man auch damals schon
914 sehen. Jetzt Staatsoper Hannover. Das hatte ne Klasse und en gutes Niveau. Die
915 beiden Jungs warn fantastisch. Ich war also ordentlich unter Druck so. (...) Und hab
916 dann mit einer alten Frau angefangen zu arbeiten. Und hatt aber irgendwie immer das
917 Gefühl so, das ist alles ganz nett. Aber (...) das ist es noch nicht. Dann konnte die alte
918 Dame auch nicht immer. Und dann hab ich mal alleine geprobt. Und irgendwie wusst
919 ich nicht so richtig wohin. Dann war es kalt in dem Raum. Und ich hatte durch ne
920 Schülerarbeit noch ganz viele Mäntel in diesem Raum hängen. Und weil mir so kalt
921 war, hab ich irgendwann mich in diesen Mantel verkrochen und was getrunken,
922 gegessen. Und bin so nach vorne übergekippt und hab so gedacht: Orrr, ist das kalt!
923 (*flüstert*) Und hab dann mit der einen Hand irgendwas, weil ich geheult habe,
924 irgendwas herausge:/ Und hab dann hinterher dieses gesamte Videomaterial gesehen.
925 Und das ist eben ganz oft so. Ich guck mir das Material an. Weg! Weg! Weg! Weg!
926 Weg! Ah! Die Sequenz find ich spannend! Die nehm ich auf. Weg! Weg! Weg! Weg!
927 Ah! Noch ne Sequenz spannend. Nehm ich auch. Und da hab ich gesehen und hab
928 gedacht: Das is es! Das find ich wirklich spannend. Das ist die einzig spannende
929 Bewegung, die ich vor mir sehe. Dass da jemand aus lauter Verzweiflung mit der Hand
930 aus diesem Mantel rauskommt und irgendwo tastet, wo jetzt der Kaffee, der Tee, die
931 Brotdose, Taschentuch, irgendwas ist. Und da hab ich dann angefangen, da muss ich
932 mal irgendwas mit dem Mantel ausprobieren. Lass mich da mal gucken. Und dann
933 sehe ich, was irgendwie wirkt. Und irgendwann hatt ich dann das Gefühl, ich sehe
934 auch so, ich kann auch dann irgendwann spüren, wenn ich so drin bin in bestimmten
935 Improvisationen, dass ich eben dieses Von-außen-gucken so en bisschen vergessen
936 kann. Weil ich hab es dann aufgezeichnet. Und muss mir nicht merken: hab ich jetzt

937 mit links:/? Was hab ich en jetzt für ne Bewegung gemacht? Das hat mich am Anfang,
938 in N-Stadt zum Beispiel total blockiert. Dass ich das Gefühl hatt, ich mach etwas und
939 dann weiß ich das nicht mehr. Und die Tänzer ham das so schnell auch nicht mit
940 gekriegt. Ne so? Dann hab ich hier später mit ner Tänzerin vom ähm ähm, die jetzt bei
941 der Staatsoper tanzt, zusammen gearbeitet. Die war einfach total clever. Da hab ich
942 was ausprobiert. Und die machte das sofort nach. Das war für mich fantastisch. ,Or
943 genau! Ich möchte Tänzer haben, die so geil darauf sind, mit mir zu arbeiten, dass die
944 sofort:/ (lacht) Und dann dacht ich: Orr super! Mach noch mal. Dann mach mal so und
945 so. Das war auch! Dann machte das so bibibibib und da war das Stück fertig. Aber
946 das konnt ich mit mir alleine nicht. Entweder ich war emotional und inhaltlich so drin.
947 Dann konnt ich nicht mir Sachen merken. Und dann war s weg. Das war natürlich zum
948 Kotzen. (..) Oder ich konnte mich da rein und dann wusste ich immer schon, jetzt biste
949 im Fluss und das ist spannend, das ist spannend, das ist:/ Und dann konnte ich
950 hinterher auch schon so sehen wann da was drin ist. Nicht wahr? Oder zum Beispiel,
951 ich hab mal in einem Studio gearbeitet, da war mir irgendwann so kalt, weil da so en
952 Untergeschoss war, dass ich in total vielen Klamotten dann durchs Bild gelaufen bin,
953 und mich vorbereitet hab, bevor ich anziehe. Und wie ich in der Ecke stehe und diese
954 riesigen Schalen von Klamotten, hin und her laufe, und was ablege, wieder was
955 ausziehe. Das fand ich letztendlich das wirklich spannende daran. (lacht) Daraus hat
956 sich dann was entwickelt letztendlich. Aber nicht mit dem Bewegungsmaterial, mit dem
957 ich eigentlich angefangen habe. Also das fand ich sehr sehr spannend von außen
958 dann noch mal zu gucken. Und ich hab immer noch Kisten mit Bewegungsmaterial, wo
959 ich immer das Gefühl hatte. Ah ja, hmh, Frau Bürgele fängt an. Hmh. Könn wir schon
960 vergessen. Mein Mann sagt immer, also wenn wir dann abends. "Lass mich doch mal
961 gucken was de gemacht hast." Und macht sich die Kasette rein. "Und ah ähm, Martin.
962 H ja, das ist schrecklich. Das musst du nicht angucken. Und das ist auch. Ah das is ja
963 schon wieder das Gleiche. Aber da kommt gleich was. Gleich kommt was, was ich
964 ganz schön find." Und er sagt: Kannst Du einfach mal die Fresse halten! Ich find das
965 auch schon ganz schön." (lacht) Wo ich dann erst gemerkt habe, äh wie bekloppt man
966 dann manchmal ist. Wenn man das en halbes Jahr später sieht, würde man schon
967 nicht mehr so urteilen. Nee, aber dann is man an irgendwas dran und äh:/ (...) Ja und
968 viel hatt ich das Gefühl, jetzt ist wieder schmückendes Beiwerk und hier ne schöne
969 Armbewegung und da. Das will ich aber alles nicht. Aber daraus dann die einzelnen
970 Teile so zu ziehen, die mich interessieren, daraus dann das aufzunehmen. Heute ist
971 das mit dem Digitalding ja viel einfacher, weil man diese Schnipsel viel einfacher
972 zusammen schneiden kann. Damals musste man immer spulen, zurück spulen, hin
973 und her spulen. (lacht) Da hatte man dann die Bänder schön ausgeleiert. Die hingen
974 dann immer schon. Aber so hab ich dann angefangen, keine Ahnung, Sachen raus zu
975 ziehen, die mich interessiert haben. Dann gab s Passagen, wo ich - bis heute ist das
976 so - wo Sachen improvisatorisch so dermaßen auf den Punkt sind, dass ich sag,
977 genau so will ich das wieder (klopft auf den Tisch) aufnehmen. Das ist absolut:/ (.)
978 Weil dann ist man so im Fluss. Da ist irgendwas, was ich nicht wieder herstellen kann
979 und Sachen, die so mühsam aneinander gesetzt werden müssen. Und früher hab ich
980 auch oft an diesen mühsamen Sachen zuerst lange gearbeitet. Und später hab ich
981 dann gemerkt, fange dann da an, wo s leicht ist für mich. So. Und das fand ich auch,
982 weil nach diesem ersten Stück, was ich gemacht hab, war ich so: Hhhhochch! Stücke
983 machen ist so toll! Super! Super super. Alles so toll! Und dann hatt ich en Stück
984 gemacht irgendwie. Und hab mit Susanne Linke, die so en Workshop in Bremen
985 gemacht hat, zusammen gearbeitet. Und es hat nichts (*gedehnt*) funktioniert. Es hat
986 nichts von dem sich eingelöst, was ich damals so, was so Rauschhaft entstanden war.
987 Ich kam überhaupt nicht weiter. Ich fand alles zum Kotzen. War ne absolute
988 Katastrophe. Und sie hat gesagt: Och, das können wir so nicht zeigen! Und dann ham

989 wir in so ner Nachtaktion, hab ich mit ihr geprobt bis ich solche Handgelenke hatte,
990 weil sie hat so en Stück mit nem Stuhl gemacht, wo ich mich dann immer abstützen
991 musste. Oh Gott. Katastrophe! Es war aber auf jeden Fall gut, (lacht) da auch mal zu
992 sehen: Okay, das war einfach Käse, was du da gemacht hast. Und nur einfach mal
993 laufen lassen funktioniert auch so irgendwie nicht. Ähm (..) aber (...) hab ich den
994 Faden verloren. (9) Ja, anyway. Aber es war irgendwie so diese Art so Sachen noch
995 mal so anzugucken. Zusammen zu:/ Ach ja, genau. Und dann zu gucken, wo ist was
996 so stimmig? Und daran arbeit ich jetzt weiter. Wo auch so en leichter Prozess ist. Und
997 die Dinge, wo ich das Gefühl hab, so das funktioniert gar nicht, die verschieb ich en
998 bisschen und stelle dann fest, an nem anderen Tag fällt mir das ganz (schnipst mit
999 Finger) einfach. Oder ich bin dann irgendwo anders raus gekommen, wo s einfach
1000 auch gar nicht mehr dazu gehört oder ähm, also sich nicht immer so die schwersten
1001 Sachen vorzunehmen. Aber das war so, genau, mit dieser schrecklichen Erfahrung,
1002 dass es auch mal gar nicht funktioniert mit dem Stücke machen. Das dritte Stück war
1003 dann wieder so en bisschen einfacher. Äh hab ich dann eben so im Lauf des Arbeitens
1004 festgestellt, okay, das Aussortieren ist gut. Und dann da mitgehen, was auch jetzt
1005 grade dran ist. Und nicht so Fleißig: da ist jetzt was schwierig. Da müssen wir jetzt
1006 durch! Und das is irgendwie auch totaler Quatsch. Äh! (...) Und auch faszinierend finde
1007 ich dann im Nachhinein, oder fand ich oft, wenn ich dann mein Material zum Schluss
1008 angeguckt habe, dass ich dann:/ Hab ich hier geprobt zwei drei Stunden. (..) Oder vier
1009 Stunden! Dann ist aber auch, wenn man alleine probt das Limit. Dann ist man absolut
1010 ausgelutscht. Ähm. Dann bin ich nach Hause gegangen, hab das Material gesichtet.
1011 Was dann ja manchmal noch mal vier Stunden dauert im Grunde genommen. Bis man
1012 das alles raus geschnitten und häh. Und dann hab ich mir das nicht mehr angeguckt,
1013 weil ich einfach schon total platt war. Und dass ich aber im Grunde genommen an
1014 bestimmten Dingen interessiert bin. Die hab ich dann beim Aufnehmen da weiß ich
1015 schon: ah das war irgendwie so, war irgendwie so. Und dann arbeite ich, ohne dass
1016 ich mir das so konkret vornehme, im Nachhinein nachvollziehbar ganz logisch an
1017 bestimmten Dingen weiter. Und das fand ich in den letzten Jahren hab ich dem mehr
1018 und mehr vertraut und nicht so: ich muss mir jetzt en Plan machen! Und dann muss
1019 ich das Abarbeiten. Und das und das. Nee so? Wo sind wir jetzt? Sondern wo ich das
1020 Gefühl hatt, das hat für mich ne ganz innere Logik und ich kann mich darauf verlassen.
1021 Das kommt irgendwie aus. Ähm und dann konnt ich s auch wieder en bisschen mehr
1022 genießen auch. So dieses Arbeiten daran. Weil oft hat mein Mann auch gesagt: Du
1023 bist so unerträglich, wenn du produzierst. Die ersten vier Wochen sind okay. Und dann
1024 ist es so ne Katastrophe. Und dann ist es ein Alptraum mit Dir zusammen zu wohnen.
1025 Du bist nur am Meckern, am Schimpfen. Dir tut immer alles weh. Und warum machst
1026 Du das eigentlich?" Und ich dachte: Ja. Warum mach ich das eigentlich? Das ist ja
1027 wirklich bekloppt. Ich muss das irgendwie mehr genießen! So dass das:/ Und dann
1028 entwickelte sich das so daraus, dass ich das Gefühl hatte: Okay, ich hab da en inneren
1029 Bezug und en Faden. Da gibt s irgendwas. Das muss ich jetzt gar nicht so übern Kopf
1030 laufen lassen. Und auch nicht immer so reflektieren. Sondern einfach wie so en Hund
1031 so ne Fährte aufnehmen und dann:/ (..) Wenn de en bisschen falsch gegangen bist,
1032 dann gehste wieder zurück. Und gehst dann da weiter. Und so nee? Da so en
1033 bisschen so en anderen (..) also nich so sehr so nem gedanklichen Konstrukt zu
1034 folgen. Was dann auch oft so konstruiert und auch künstlich und aufgesetzt und
1035 langweilig ist. Sondern mehr so dem Körper zu folgen. Dem Instinkt zu folgen. Der
1036 inneren Auseinandersetzung mit diesen Prozessen von Themen, von (.) ähm (...):/ Das
1037 war einfach dann spannender so. Aber auch ein größeres Wagnis. So der Kopf ist ja
1038 auch immer so en bisschen: Ja, es macht dramaturgisch Sinn! (*spricht wichtig*) (lacht)
1039 Ne, kann man sich dann immer so en bisschen mit raus reden. (..) Genau! Das heißt,
1040 ich arbeite mit Videokamera und alles (..), was passiert, gehört dazu. Und ich sortiere

1041 aus. Und daraus entsteht irgendwie so (...), merk ich auch, was mich so interessiert.
1042 (...) Ja, und irgendwann sind alle Teile dann so zusammen gefügt. (...) Genau. (4)
1043 #01:24:12-2#
1044
1045 I: Und ähm es gibt Themen, die am Anfang stehen? Oder entwickelt sich das auch? Also
1046 gibt es einfach nur ein Bewegungsgefühl, womit sie in den Saal gehen oder gibts auch
1047 schon so en:/ Genau. Also jetzt zum Beispiel ähm (..) die (4) also ich hatte mir die
1048 Sachen ja so angesehen. Quer gesehen. (C: Hm.) Also was ich jetzt noch so ganz
1049 präsent hab, weil ich mich da auch einfach sehr amüsiert hab drüber, ist die Sache mit
1050 dem roten Sessel. [K: Ja. (lacht)] Ähm genau. Wie kommt s zu der Idee? Oder wie
1051 läuft dann so was ab? #01:24:48-6#
1052
1053 K: Das war auch so ein Auftrag von außen im Grunde genommen. Also ich hab ne
1054 Einladung gekriecht von ner Company. Von ner freien Company aus I-Stadt. Die
1055 immer Produktionen seit - ich glaub das war das erste oder zweite Jahr, wo sie
1056 Choreografen eingeladen haben, um zu nem bestimmten Thema zu arbeiten. Und
1057 dann so en Mix. Was ich damals auch toll fand. Weil ich das Gefühl hatte: Oh Gott, ich
1058 muss nicht so en ganzen Abend machen. Sondern ich mach ein Stück und (unv.). Ja,
1059 das ist doch irgendwie gut. Und da war das Thema *Walzer*. So. Und die ham eben
1060 gesagt „Wir wollen zum Thema *Walzer* arbeiten.“. Dann gab s kurz mal die
1061 Überlegung, ob man immer die gleiche Musik verwendet. Dann ham wir aber hinterher
1062 gesagt, na das ist für die Zuschauer langweilig, wenn da immer das Gleiche kommt.
1063 Und die ham dann, glaub ich, den Walzer von Maurice Ravèl, da gibt s auch so en
1064 Walzerstück [I: Hm hm.]. Genau. Das ist dieses Walzerstück gewesen, was die
1065 Choreografin in X-Stadt für mein erstes Solo verwendet hat. Das hab ich kaum
1066 ausgehalten, das Stück! Das zu hören. (lacht) Das war immer so: "Huchchch! Ich bin
1067 dran! Nein! Ich bin doch nicht dran!" Huch! Das war so en Flash. Und das ist aber
1068 dann oft so, wenn ich so en Thema habe, wie zum Beispiel Walzer. Da war s ganz klar.
1069 Okay. Zum einen arbeit ich ganz gerne mit Requisiten oder irgendwas auf der Bühne.
1070 Weil ich eigentlich totale Panik habe alleine auf der Bühne zu sein. (lacht) Weil ich
1071 immer das Gefühl hab, wenn da irgendwas ist. (lacht) Also ich hab mal en Stück zum
1072 Thema Erinnerung gemacht. Hab mit nem Kühlschrank gearbeitet. Ich hab schon mit
1073 dreißig Tellern gearbeitet. Ich hab mit Lampen, mit Licht, ähm nee. Eben diesem
1074 Sessel. Also ich hab gerne was auf der Bühne, weil ich dann das Gefühl hab, ich hab
1075 nen Partner. Ich bin da eigentlich gar nicht alleine. Da ist irgendwie jemand dabei. So,
1076 dann dacht ich: Okay. was ist:/ Oder es ist mir auch gar nicht so bewusst. Aber es ist
1077 ganz klar, dass ich eigentlich davon ausgehe, dass ich da jetzt nicht alleine auf der
1078 Bühne Walzer tanzen soll. Sondern erstmal gucke: was interessiert mich denn am
1079 Walzer? Was ist denn am Walzer überhaupt spannend? Und dann das Erste, was mit
1080 einfiel, war eben, dass Walzer eigentlich so was Geschlungenes, Verschnörkeltes,
1081 Schwingendes, Leichtes. Ähm. "Ja gääää. Nee so der Wiener. Nee so mit Schmäh
1082 und Plüsch." (*imitiert Wiener Dialekt*) Ne. Das war schon mal okay. Sofa. Sessel. War
1083 irgendwie so das, was ich dachte, was Walzer jetzt so rein (...) was so die
1084 Manifestation von Walzer sein könnte. Ähm. (..) Und die andere Sache ist, dass
1085 Walzer ja so was Ungehöriges hatte. Also Walzer tanzen, bevor man Walzer tanzte,
1086 ging man aufeinander zu und umeinander rum. Aber so nah die ganze Zeit
1087 beieinander zu sein, das war ja meist ein verbotener Tanz. Ne? So. Das hat ich auch
1088 rausgefunden. Und dacht irgendwie: und das find ich spannend. Also immer in Kontakt
1089 mit diesem Sessel. Der Sessel kann ja auch irgendwie anders. Aber dann wars
1090 irgendwie klar, ich muss irgendwie nah an diesen Sessel ran. Äh der ist irgendwas.
1091 Der hat fast so ne (...), na Liebhaberfunktion nicht. Aber der hat so was, wo man sich
1092 so rein fläzt, also weil das der erste enge, wirklich eng verbundene Tanz in Europa

1093 war, der Walzer. So. [I:Hm hm.] Ähm, und dann hab ich ganz viel mit dem Sessel
1094 gearbeitet und das machte flup flup flup flup flup und ich hatte die Position und die.
1095 Und da ist Improvisation und da ist ganz schnell und ganz viel entstanden. Und ich
1096 dachte: Orr schön. Super. Nee, und ich hatte dann irgendwie Musikstücke. Und das
1097 flutschte total super und ich guckte mir das an und dachte: Irgendwie ist es aber noch
1098 langweilig. Warum mache ich denn das eigentlich alles? Also äh. Das war mir dann so
1099 en bisschen (...), ja noch so hohl. Aus em hohlen Bauch einfach. "Ja, ich mach jetzt
1100 was Schönes mit nem Walzer!" Aber das war mir irgendwie nicht genug. Und das ist,
1101 glaub ich, auch ne Besonderheit, die ich, glaub ich, erst im Nachhinein verstehe: Ich
1102 will dann irgendwie noch ne andere Ebene drin haben. Oder irgendwie:/ Also mit dem
1103 *Alter*, mit dem *Schuppen*. Also das ist auch, ich will da keine alte Person jetzt tanzen.
1104 Also dieser Abstand oder diese Idee von: ich tanz jetzt nicht mit dieser alten Frau hier.
1105 Was ich spannend fand. Die war nett. Das war total toll und intensiv. Und so alte
1106 Menschen auf der Bühne, das hat ne ganz besondere Qualität. Trotzdem hat ich das
1107 Gefühl, das ist mir zu 1 zu 1. Ich will noch ne andere Ebene drin haben. Irgendwas.
1108 Und das hat ich bei dem Stück irgendwie auch. Das ist so: Orrrr! Ja! (ausatmen) Und
1109 dann dacht ich zuerst an Putzfrau. Und dann dacht, orr das ist so abgedroschen.
1110 Irgendwie als Putzfrau da auf die Bühne zu kommen. Das will ich auf gar keinem Fall
1111 machen. Und ich bin eben wirklich in diesem Arbeitskreis "Kultur Wirtschaft" damals
1112 gewesen. Und dachte: Super! Das ist ja überhaupt:/ Und das war die andere Sache,
1113 nämlich dass mich hier in D-Stadt alle Leute kennen. Oder ganz viele Leute kennen.
1114 Und sofort klar wär, dass ich das nicht sein kann. Aber: mit dieser Einladung nach I-
1115 Stadt (.), also an einen Ort und in einen Raum, wo ich zwar mal studiert hatte, was
1116 aber fünfzehn Jahre her. Da dacht ich: Super! Da kennt mich keiner. Das heißt, ich
1117 kann einfach als jemand ganz Anders auftauchen. (.) Das fand ich dann total
1118 faszinierend. Da dacht ich, dass ist der, das Witzige überhaupt. Und dann mit diesen
1119 theatralen Mitteln. Wie sitz ich? Und daraus kann man ja schon so nen schönen Tanz
1120 machen. Also das dann dieses: Ah, wie könnte man? Und das ist dann ja auch:/ (*Bd.*
1121 *lachen*) Und das fand ich sooo spannend und so toll damit zu spielen. Ähm (.) ja, das
1122 war irgendwie total (.) ähm (.) ja mit diesen Fehlern. Ne? Dass die Musik dann schon
1123 anfängt und so. Das war dann, keine Ahnung, das war dann irgendwie auch so en
1124 ganz leichter Weg. Also das Walzerstück ist auch eins, was wupp (schnipst mit
1125 Finger), in drei Wochen fertig war. Im Grunde so total easy sich dann, mit dieser Idee
1126 dann einmal, ne total easy sich zusammen bauen ließ. Irgendwie. Und da war zum
1127 Beispiel auch, am Anfang, weiß ich, dass ich gedacht hatte, ich könnte unter dem
1128 Sessel noch durch und könnte den Sessel wie so ne Schnecke oder wie so ne
1129 Schildkröte auf dem Rücken. Und das ging eben nicht. Und dann hab ich noch
1130 überlegt: mach ich das lä:/ Und das war alles so kompliziert. Ich dachte "Ne! (.)
1131 Irgendwas is:/ Lass es Kordula!" Ne? Nicht noch unten durch noch und heben und. Da
1132 sind so viele spannende Sachen. Es gibt irgendwie noch was drum herum. So. Keine
1133 Ahnung. Und daraus, ja mit dieser Konstellation hatte sich das irgendwie entwickelt.
1134 Und es war für mich total toll, in Hannover ähm (.), weil die Leute (.), also das so
1135 auszureizen mit diesem:/ Weil die ersten Leute lagen schon fast auf dem Boden vor
1136 lachen. Weil sie irgendwie schon merkten, dass es irgendwie nicht ganz stimmen
1137 kann. Während sich die anderen noch aufregten, dass ich da jetzt so ne
1138 Werbeveranstaltung mach. Und damit zu spielen. Also mit meiner eigentlich so bin ich
1139 eher, hab ich Panik vor Auftritten und könnte vorher:/ Keine Ahnung. Ne bin immer
1140 sehr nervös und von Lampenfieber geprägt. Und dann auch noch sprechend
1141 anzufangen und ich saß im Zuschauerraum. Das heißt, ich musste da die ganze Zeit
1142 sitzen. Konnt mich nicht warm machen. Und ne! Orr. Katastrophe. Und dann musst ich
1143 mit reden anfangen! Meine ersten Stücke haben alle mit dem Rücken zum Publikum
1144 angefangen! Mein erster Abend hieß "Rückwärts". (lacht) Weil ich immer das Gefühl

1145 hatte, ich muss erst mal fühlen, wie die so drauf sind. Und mich auf der Bühne mal
 1146 kurz so (*zeigt umdrehen*) und dann kann ich mich erst rumdrehen. Und dann da so
 1147 rauszugehen und "Guten Abend meine Damen und Herren!" Mit meinem Mann, der
 1148 Schauspieler ist und sagt "Kordula, du sprichst zu schnell!" (.) "Komm erst mal. Sag
 1149 dann en Satz!" Orrrr! (..) Das war eine tierische Herausforderung! Aber, (..) und das
 1150 dann so auszureizen, also den Mut dann inzwischen zu besitzen, die Zuschauer so
 1151 langsam gegen sich auf zu bringen. Also zu merken eigentlich: Orr da ist ja am Anfang
 1152 eigentlich Wohlwollen! Und dann kippt das immer mehr. (*lacht*) Das fand ich, das war
 1153 toll an diesem Stück, das so zu merken. Und dann auch wieder zu merken, Einige so:
 1154 Qhm qhm qhm (*imitiert unterbundenen Lachen*). Das fand ich irgendwie (...), das fand
 1155 ich total schräg. Und ähm ja war total schön. Das war auch so en zuckerleichtes
 1156 Stück, was man irgendwie:/ Also da gibt s so en paar Sachen, die Rückenmäßig total
 1157 anstrengend sind. Da muss ich dann immer en bisschen aufpassen. Weil ich
 1158 Rückenmäßig sehr beweglich bin. Da muss ich irgendwie vorher viel Kraft haben. Also
 1159 grade dieses Schweben auf dieser Lehne, orrr da hab ich dann immer, also das hab
 1160 ich einmal getanzt, da hatte ich echt en halbes Jahr Probleme mit dem Rücken. Weil
 1161 da war ich überhaupt nicht so gut vorbereitet. Ähm, da hab ich das in L-Stadt getanzt
 1162 bei nem Festival. (..) Aber das ist so en Stück, das könnt ich immer irgendwie machen.
 1163 Das flutscht einfach so. (..) #01:33:06-2#
 1164
 1165 I: Nee, dieser Wandel der Person, der ist auch so herrlich. Also das, was dazu gehört,
 1166 aber es wird so vergrößert. Man sieht das so. Also dieses innerliche Denken, das
 1167 Empfinden hatte ich so. Und als das dann mit diesen Schritten auf:/ (Lachen)
 1168 #01:33:23-0#
 1169
 1170 K: Genau. (*lacht*) Ich hab heute, also mein Mann liebt Facebook. Und ich hab dann
 1171 irgendwann, weil ich ne Freundin hab, die nach Stockholm gegangen ist für ein halbes
 1172 Jahr, hab ich gedacht: Ja das wär vielleicht nicht schlecht, um in Kontakt zu bleiben.
 1173 Aber weil ich schon so präsent bin im Internet, hab ich das Gefühl, mit Bürgele und
 1174 FUTURE - das reicht. Ich will da Keine weiteren Spuren hinterlassen. Aber diese
 1175 Name Bärbel Bäcker, ich bin Bärbel Bäcker und nee, findet man mich unter Bärbel
 1176 Bäcker mit drei Freunden. (*lacht*) Bärbel Bäcker. Also benutz ich total selten. Und
 1177 eigentlich nie nee Bärbel Bäcker. Weil ständig: Orr, die arme Bärbel und tun mir alle
 1178 Freunde. Und möchtest du Freund von Bär:/ Ne? Und da tauchte dieser Name noch
 1179 mal so auf. (*lacht*) Ne, weil ich den auch so toll fand irgendwie. Aber genau. (..) Die
 1180 Verwandlung von der Person. Das war irgendwie auch ne große Freude. Und ich hab
 1181 das Stück dann noch mal hier getanzt und hatte mir, was ich einfach total schwer fand
 1182 und was auch nicht so, also hier ist es en bisschen anders glaub ich. (*in ihrem*
 1183 *Wohnort*) Ich hab mir dann ne Perücke besorgt vom Theater und bin mit Perücke
 1184 aufgetreten. Das fand ich aber sehr schwierig. Weil die Leute mich trotzdem sofort
 1185 erkannt ham, weil (unv.). Ach, diese Verkleidung ist dann doch nicht so, dass man
 1186 sofort das merkt. Da gab s dann mehr so andere Gags irgendwie. Also weil eben klar
 1187 war, dass ich das Haus dann - es war im Kiez-Theater - und das ich eigentlich gut
 1188 kenne. Und wenn ich dann sag: "Ich kenn mich mit dieser Räumlichkeiten hier nicht
 1189 aus!", dann hatte das so ne andere "ha ha ha ha ha". Ne? Da gab s dann so en paar
 1190 andere Witze im Grunde genommen. So. Aber das funktionierte immer besser das
 1191 Stück, wenn man wenn ich an nem Ort war, wo mich einfach keiner kannte. #01:34:59-
 1192 4#
 1193
 1194 I: Hm. Hm. Na da war wahrscheinlich der Überraschungsmoment auch größer. Oder
 1195 dieser Wandel. Ne? Dass man merkt: Nee! Das braucht ja ne Weile. Dass sind ja en
 1196 paar Schleifen, die man selber als Zuschauer auch erstmal mit schaut und geht. Bis

1197 man irgendwann merkt: Nee! Da is irgendwas! #01:35:16-6#

1198

1199 K: Ja ja. "Da stimmt irgendwas nicht!" (.) Hm. Und das ist das, muss ich sagen, das fällt

1200 mir auch schwer zu behaupten. Also die Vorstellung hier (*im Wohnort*) warn richtig

1201 hart. Da musst ich ganz anders arbeiten. Und hatte auch immer das Gefühl, ich muss

1202 jetzt ne Rolle spielen und darf nicht Kordula Bürgele sein. Irgendwie, das fand ich total

1203 kompliziert. Also das war sehr anstrengend und weniger befriedigend so. Weil ich auch

1204 merk, ich kann das schlechter aufrechterhalten. Aber so zu merken: Leute! Es ist so

1205 ganz klar: Ich bin Bärbel Bäcker!!! Und stell dir jetzt mal eben Kordula Bürgele vor. Die

1206 blöde Kuh! Die kommt nich! Also immer diese freien Künstler!!!" Also, da hab ich

1207 irgendwie so:/ (seufzt) Das kann ich einfach anders behaupten, wenn ich merk, die

1208 Leute wissen nich, wer ich bin. Es macht irgendwie mehr Spaß. So. #01:36:13-2#

1209

1210 I: Hm. Hm. (...) Mhm, welche Stücke hab ich jetzt? (.) Also wie gesagt, das war mir ganz

1211 präsent. Dann hatten Sie mir ja noch ne DVD geschickt. Da waren vier Stücke. Einmal

1212 die Sache mit m Kühlschranks. Der Mantel. Dann muss ich überlegen. Was war n

1213 noch?

1214

1215 K: Ich glaube, da is noch eins bei. *Flattern Sammeln*. Ne. Mit so ner Lampe und so ner

1216 Projektion. #01:36:26-9#

1217

1218 I: Ja ja. #01:36:28-3#

1219

1220 K: Genau. #01:36:28-3#

1221

1222 I: Und wie is da die Herangehensweise? Auch Thema von außen? Oder es gibt ne

1223 eigene Motivation? Oder? #01:36:37-0#

1224

1225 K: Ähm (...). Da wollte ich en Stück übers Stückemachen machen. #01:36:43-2#

1226

1227 I: Über? #01:36:43-2#

1228

1229 K: Also ein Stück darüber, wie man, wie ich Stücke mache. [I: Ah okay.] Also, wenn ich so

1230 *Flattern Sammeln* ist der Begriff. Wie so ne Biene, die irgendwie so rum summt und

1231 hier was findet und da einsammelt. Und so. Ähm (4) und ich wollte, ähm, mein Mann

1232 hat angefangen damals also so Filme zu schneiden und hat mit Bühnenbildnern

1233 zusammen gearbeitet und Videoinstallationen für Theaterstücke zu machen. Also er

1234 hat zum Beispiel in L-Stadt - Faust 1 und Faust 2 - die Videoprojektion gemacht. Und

1235 da ist er sehr sehr sehr sehr gut. Weil er vom Schauspiel kommend, Jahre als

1236 Schauspieler gearbeitet haben, wissen, wie man so nen Bogen spannt. Und wie man

1237 trotzdem Installationen so aufbaut, dass es dem Schauspieler nicht was wegnimmt.

1238 Weil das oft so, die Bilder so gewaltig sind, dass die Schauspieler überhaupt keine

1239 Chancen mehr haben. Ähm (.) Und dann wollten wir zusammen arbeiten mit

1240 Videoinstallation. Das war das erste Stück, (..) noch (..) vor dem *Kühlschrank*, nach

1241 dem *Kühlschrank*? Das weiß ich jetzt nicht mehr so ganz genau. Aber ich glaube, wir

1242 hatten das bei dem Kühlschrank als Mittel das schon verwendet. Da bin ich jetzt nicht

1243 so ganz sicher. Ich weiß nur, dass es so en Stück war – *Flattern Sammeln* - hab ich

1244 auch in drei Wochen gemacht. Weil da hatt ich drei Wochen irgendwie keine

1245 Produktion. Nix. Und dacht, orr super. Und dann war eben Dörte Lieber, die Leiterin

1246 des Kiez-Theaters. Und die sagte: "Orr, mach doch mal was! Ich hab hier ne

1247 Gelegenheit. Und so bbbbbb." So ne. Und dann war ich viel eher auch in so nem

1248 (klatscht voll Tatendrang in die Hände) "Na gut! Ich hab drei Wochen keine Projekte.

1249 Mach ich mal n Stück. Schaff ich." Ne so? (..) Ähm (..) Und dachte dann, ich will in
1250 diesem Stück immer Dinge beleuchten von mir. So wie man, auch wenn man so en
1251 Stück macht, auch bestimmte Anteile von sich irgendwie beleuchtet. Und raus findet.
1252 (..) Und hatte irgendwie ne Musik, die ich total spannend fand ähm (4) für diesen
1253 Anfang. Also der so entwickelnd. (..) Da hingen ja noch Bilder von, ne? Seh ich grade.
1254 (zeigt auf Stückfotos an ihrer Bürowand) Hier von dieser Sequenz. Also dass sich so
1255 eins nach dem anderen entwickelt und dass man das vorwärts und rückwärts machen
1256 kann. So, das war so Bewegungsmäßig fand ich das dann irgendwie interessant. Das
1257 Bild ganz oben fällt mir nämlich ein, das ist wie so ne Raupe, dass man so vorkriecht
1258 in so bestimmte Prozesse so. Also weißte, dass ich da Bewegungsmäßig mich en
1259 bisschen an dieser (...), an dieser Idee von Entwicklung, von Bewegung und von
1260 Stücken. So, man muss dann so vor robben und dann geht man wieder zurück. Und
1261 dann kann man das ganze hoch machen. Und dann macht man das wieder runter.
1262 Und geht wieder drei Schritte weiter. Also dass das, also da hab ich dann dem Theater
1263 gesagt, ich möchte so Lichtstreifen haben, wo Teile beleuchtet werden und Teile nicht.
1264 Das war Lichttechnisch gar nicht so einfach umzusetzen. Klar abzugrenzen
1265 voneinander. [l:Ja.] (..) Aber das man eben nur so en schmalen Streifen beleuchtet
1266 und sich da entlang hangelt und dann merkt so, ich muss auf dieser Linie bleiben. Also
1267 vorwärts rückwärts gehen. Und dieses stückweise Herantasten und Vortasten von
1268 bestimmten Schritten, die man eben machen muss, um das zu durchleuchten. Also es
1269 ging im Grunde genommen immer um, (..) also bewegungsmäßig, und dann war s
1270 dunkel. Und dann fing ich wieder vorn vorne an, weil zwischendurch:/ Also so ne Idee
1271 hatt ich irgendwie davon. Das mit Licht zu erzählen. Dann mich selber als Tänzer in
1272 Trainingsklamotten aufzunehmen und das sozusagen noch mal zu sehen. "So das ist
1273 jetzt das: ich in Kostüm! Und das ist, wie es in der Probe ausgesehen hat." Dass sich
1274 das so doppelt. Weiß ich, fand ich irgendwie damals spannend. Und war damals auch
1275 relativ neu. Irgendwie so. Und dann gab s dieses sich-selber-mit-der-Lampe
1276 angucken. Und so in-sich-gehen. Also so Persönlichstes raus ziehen auch. Und dann
1277 dieser Moment, wo es die Projektion von dem Gesicht gibt. So. Wo man auf einmal so
1278 groß wird, in so nem Stück. Und das auch Angst machen kann. Da gab s dann auch
1279 so ne Sequenz, wo ich mich so drehe, wo man auch so, wie so ner Spule folgt und es
1280 in so ne bestimmte Richtung weiter geht. Das fand ich dann tänzerisch, also vom
1281 Tanzmaterial wieder interessant, wie ähm (..) wie geht so ne Bewegung immer weiter,
1282 wenn sie immer so ne Spirale hat, dass man so um sich kreist im Grunde genommen.
1283 Also, das waren lauter so Versatzstücke, die im Grunde genommen dann entstanden
1284 sind, bis dieser Tanz, also bis ich mich dann umziehe im Kostüm. Und dann ist der
1285 Tanz fertig. So. Da war ich dann hinterher en bisschen unglücklich. "Na es ist jetzt einfach
1286 schön am Ende." Aber (..) ja puhhhhh. Keine Ahnung. Hatt ich da hinterher das Gefühl,
1287 es ist schon stimmig. Von außen vielleicht nicht so zu sehen irgendwie immer. Aber
1288 (...) so wie der Weg zu einem Stück. Und am Ende hat man fünf Minuten, so im Kleid,
1289 mit normalem Licht. (lacht) Und dann tanzt man eben. Ne? So. Das war en bisschen
1290 so die Idee. Und da hab ich ganz lange, weiß ich, mit Kostüm gehadert. Da wusst ich
1291 irgendwie ganz lange nicht. Da waren, die Choreografie, schon alles fertig. Dann
1292 wusst ich aber nicht, wie ich eigentlich aussehe. Dann hatt ich mich in so Bänder
1293 gewickelt. Das fiel aber immer alles runter. Keine Ahnung. Da war die Findung des
1294 Kostüms dann irgendwie noch mal ganz schwierig. Mit den Projektionen. Es musste
1295 auch hell sein. Genau. (..) Aber wenn ich mich recht erinnere, war das so dieser
1296 Verlauf. (4) Und das dritte Stück (*zur Ansicht vor Interview*) weiß ich gar nicht mehr
1297 genau. Oder das vierte Stück. Also es war der Kühlschrank, das Mantelstück, Flattern
1298 Sammeln. (*ca. 30 Sek. Nachdenken über viertes Tanzstück*) Und mit diesem
1299 Kühlschrank, das war, glaub ich, dass ich das Thema Erinnerung irgendwie spannend
1300 fand und dann relativ schnell das Gefühl hatte: (...) Kühlschrank! Im Kühlschrank hat

1301 man Sachen, die man vorm Verderben, vorm Vergammeln schützen, aufbewahren
1302 möchte. Ne, das ist so ne Konservierung von, ich verzögere einen Verfall. Also wenn
1303 ich jetzt en Salat kaufe, dann bleibt der draußen, (..) ist der nach einem Tag welk. Und
1304 dann verzögere ich diesen Verfall von:/ Und das hat mich so an, wie man so
1305 Erinnerungen, man schreibt en Tagebuch. Also das war wie so en Kühlungsprozess
1306 von Erinnerungen irgendwie. Und deshalb fand ich das total spannend mit diesem
1307 Kühlschranks zu arbeiten. Ähm und den letztendlich auch wie so en Partner und darin
1308 zu verschwinden und lauter solche Sachen, keine Ahnung mit diesem Kühlschrank zu
1309 machen. Ja, da war das so Ausgangspunkt von Bewegungsmaterial. #01:44:40-6#
1310
1311

1312
1313

1:45: Rezeption von Tanzstücken: #01:44:49-3#

1313 K: (6) Mhm. (13) Also Tanz (..) ähm (..) interessiert mich dann oder nimmt mich mit auf ne
1314 Reise, wenn ich das Gefühl habe, oder einzelne Tänzer nehmen mich mit auf ne
1315 Reise, wenn ich das Gefühl habe, dass sie auch innerlich beteiligt sind. So dass sie,
1316 dass der ganze Mensch tanzt und einen Grund hat, warum er das jetzt macht. Äh (6)
1317 ich kann da ja ganz frei sprechen, weil es anonymisiert ist (*das Interview*). Also mit den
1318 Choreografien hier von T-Choreograf bin ich nicht immer einverstanden. Ich kann
1319 seine Tanzsprache eigentlich gar nicht so gut leiden. Weil ich finde, dass er dem Tanz
1320 wenig traut und je mehr und je schneller umso besser. Darum geht s aber überhaupt
1321 nicht. Find ich. Ich hab mir ganz viel nicht angeguckt und hab jetzt vor kurzem ein
1322 Stück von ihm gesehen: es gab eine Tänzerin, wo ich das Gefühl hatte, die kann
1323 machen was sie will, die ist einfach immer mit sich allem dabei. Und das war einfach
1324 (..), die guck ich an. So. (..) Dann is das (..) äh (4) #01:46:32-5#
1325

1326
1327

I: Wie is das hier am Stadttheater konkret? Also das is ne klassische Stilistik oder ähm
die Bewegungssprache ... #01:46:39-7#

1328
1329
1330
1331
1332
1333
1334
1335
1336
1337
1338
1339
1340
1341
1342
1343
1344
1345
1346
1347
1348
1349
1350
1351
1352

K: Nee. Modern. Modern eher. Sehr akrobatisch. Sehr schnell. Sehr anspruchsvoll. Aber
eben immer schnell und immer so, dass ich das Gefühl habe, es findet unter allen
immer nur statt, dass man gucken muss, dass man schnell irgendwo mitkommt. Was
es jetzt so an Echtheit gibt und das was wirklich in dem Moment auf der Bühne
passiert (..) ähm (..) und wenig: da fasst jemand anders jemand anders auch mal an,
weil die jetzt grade mit weißem Schwan - schwarzem Schwan, da passiert irgendwas
und da ist irgendwas Echtes irgendwie auf der Bühne. Das passiert gar nicht. Weil die
nur gucken: Sind wir jetzt noch im Takt oder so? (macht das komödiantisch vor) Da
hab ich das Gefühl, das interessiert mich überhaupt nicht. Ähm (5) und dann hab ich
immer das Gefühl er vertraut dem Tanz nicht. Und das irritiert mich maßlos. Das macht
mich als Zuschauer teilweise auch sauer. Weil ich das Gefühl hab, er traut mir als
Zuschauer überhaupt nicht zu, dass ich, wenn s nich grad zu so ne ganz platte
Aussage is, dass ich das verstehe. Da werd ich total aggressiv. Weil mir mir nichts, äh
ich muss nich, ich muss doch einfach nur denken, also wie zu meinem Entsetzen ich
feststellen musste, dass ganz viele ältere Leute sich (unv.) offensichtlich daran
erfreuten, dass es so viele junge knackige Körper gibt. Das fand ich so abstoßend.
Und so viele Frauen, wo man das Gefühl hatte: Ja! Dann so en netter
Männeroberkörper, das ist dann so Befruchtung, befruchtend für die nächsten Monate
für sich, für das Paar, für irgendwas. Keine Ahnung. So n Jungbrunnen. An
Körperlichkeit. Das fand ich irgendwie so: Oh Gott! (*leise*) Ähm (7) Und ich weiß von
meiner eigenen Arbeit, dass das nicht einfach ist herzustellen. Also in dem Mantel
(*Solo*) ist es so, dass ich ganz viel einfach unter dem Mantel damit kämpfe überhaupt,
weil das so kompliziert zu tanzen ist. Das hat aber was mit Echtheit zu tun. Was ich
irgendwie nicht einfach verbergen will, weil ich halb nackt bin oder weil das so
schwierig ist, immer nur ein Teil raus. Und das ist ein ganz echter Kampf. Und da hatt

1353 ich irgendwie das Gefühl, da ist was Echtes! Das ist das, was mich eigentlich
 1354 interessiert auf der Bühne! Aber das, (.) auf der Bühne Dinge ganz echt zu machen im
 1355 Sinne von, nicht von (..) ähm - ich geh jetzt in diese Rolle und spiele eine Person -
 1356 sondern ich setze, so ne, so was z z zu konstruieren und zu bauen, weil es ist ja
 1357 natürlich ne künstliche Pers: Situation, wenn ich mich auf:/ Das das is gar nicht so
 1358 einfach. Das ist sehr schwer. Aber das ist das, was mich letztendlich total interessiert.
 1359 Was ich spannend finde! Was ich wirklich spannend finde. Und das ist zu zweit
 1360 natürlich noch en bisschen einfacher, so als Gruppe, als wenn man alleine ist. (.) Aber
 1361 es gibt auch Situationen, (.) wie mit dem Mantel oder mit bestimmten Requisiten, wenn
 1362 man da arbeitet, dann (.) ähm (5) d d das hat einfach d, das ist dann einfach echt! Der
 1363 fällt dann um der Kühlschranks oder die äh äh ich kann jetzt nicht so en hmh (.), das ist
 1364 dann einfach ähm (5), das gelingt manchmal mehr und manchmal weniger, dass man
 1365 das so echt macht. Also dass man wirklich mit nem realen Problem kämpft wie unter
 1366 diesem Mantel zu bleiben und dann äh (6) d d , ja kann ich nicht beschreiben. Weiß
 1367 nicht ob du verstehst, was ich meine. Oder Sie verstehen, was ich meine. Aber das (..) ähm (5) das ist wirklich gar nicht so einfach. Aber das (.) ähm (5) das ist auch was, wo
 1368 ich das Gefühl hab, das ist aktueller. Die meisten Stücke gehen heut in so ne
 1369 Richtung. Genauso wie die Tendenz mehr ist Realität auf die Bühne zu bringen, Laien
 1370 auf die Bühne zu bringen, ahh (...), zeitgenössischer tanz, alltägliche Bewegungen, mit
 1371 alltäglichem Bewegungsmaterial als tänzerischem Material zu arbeiten, die ganzen
 1372 Doku-Soaps. Also es entwickelt sich alles in diese Richtung. Es muss was Echtes
 1373 sein! So, die Dinge müssen echt sein. (.) Und ich weiß gar nicht woran das liegt, dass
 1374 es diese Echt:/ Ich geh auch lieber mit (..) echten Menschen (lacht) als mit Tänzern ab.
 1375 Also so, weiß nich genau ob das, womit das in unserer Gesellschaft oder in unserem
 1376 Leben zu tun hat, dass es so ein Bedürfnis danach gibt. Oder das es so vorherrschend
 1377 in der Kunst oder im Theater is. Oder Pina Bausch, die mit mit Wasser, mit Erde, mit
 1378 (..). Nee? (.) Keine Ahnung. Mit ner Produktion, wo die ganze Zeit so en Ding kreist,
 1379 was einen entweder erschlägt oder man is eben einfach, in dieser Tanzsequenz muss
 1380 man sich in ner bestimmten Zeit immer ducken, sonst ist man tot. Punkt! Da gibt s ja
 1381 diese Künstlerin, die irgendwie äh sich selber aufhängt und sich (..) a a ausstellt. So
 1382 und so viele Stunden ohne Essen, ohne trinken. Ähm (..) die, keine Ahnung. Zwei
 1383 Leute so in den Boden spannt, dass sie sich so halten müssen. Und wenn sie das
 1384 nicht schaffen sich zu halten, dann schießen sie sich gegenseitig tot. Keine Ahnung.
 1385 Also die sich in Situationen bringen, wo ich dann merke, orrr das geht mir schon, das
 1386 ist mir schon zu heftig. Aber da ist natürlich was drin, wo man denkt: Jaaaa! Nee? Was
 1387 heute dann vielleicht so letztendlich das Einzige ist, was Leute in Kunst noch mal so
 1388 wach rüttelt auch. (.) Oder (..) ähm (6) #01:52:01-0#
 1389
 1390 I: Über die Provokation in dem Moment!? #01:52:01-0#
 1391 K: Über die Provokation. Also (.) ähm (...) es gibt ja diesen Spruch: Besser Theater als
 1392 gar kein Schlaf! Nee? (lachen) Hab ich so en bisschen in gemäßigtem Sinne noch
 1393 unterhalten und nee so. Ja und dann geht man nach Hause. Aber ne richtige
 1394 Auseinandersetzung, ja das ist doch irgendwie alles unecht. So. Wer geht:/ Also die
 1395 Jugend, das is nicht mehr, die gucken sich irgendwie ne Prügelei bei, im Internet an.
 1396 Weil das ist echt. Das ist echtes Leben. Nee so? Aber Theater? Na ja! Das is
 1397 irgendwie nee so. (..) Ähm (4) und da gibt es glaub ich so ne Richtung im Theater, im
 1398 Tanz, Sachen auf die Bühne zu bringen:/ Natürlich kann man das im Film alles viel
 1399 realistischer machen. Theater ist dann is es nur Theaterblut und nur:/ Aber da
 1400 Situationen zu schaffen, wo man auch mal denkt: Ohh wau! Nee? Wenn ich da, also
 1401 extremstes Beispiel, hab ich nur nen kleinen Ausschnitt in nem Film gesehen. Aber wo
 1402 wirklich so en so en Hammer, so en Gerät die ganze Zeit kreist und die Tänzer daran
 1403 tanzt und dann immer entsprechend hoch, wenn man zwischendrin: Hhhhhhhh! Jetzt
 1404 hat er s vergessen! So. (..) Wo man denkt: Ahhh! (..) Was war das für ein Stück? Ich

1405 bin völlig fertig! (.) Nee? Oder so Installationen, wo man rumgehen muss, die ganze
1406 Arbeit von Sasha Waltz. Nee? Wo man einfach das Gefühl hat: Boah! Da ist ja ne
1407 ganz andere Wucht und Dringlichkeit hinter! Wo auch mal ne Wand umfällt! (lacht) Und
1408 nich:/ Nee so? Also keine Ahnung. (6) Da hab ich schon das Gefühl, das muss dann
1409 nicht immer so sein, dass ich dann das Gefühl hab die Tänzer werden gleich
1410 erschlagen. (lacht) Mich interessiert dann eher was dann Zwischenmenschlich echter
1411 ist oder (6). So. Ja, das ist was, was mich was mich interessiert oder wo ich das
1412 Gefühl habe, da werd ich dann mitgenommen. Und das find ich selten. Ähm (..) und
1413 die andere Sache: ich gucke mir, wenn ich irgendwie kann, gucke ich mir was an. Aber
1414 hier in C-Stadt bin ich natürlich soo weit (*gedehnt*) weg von ner (unv.), dass ich immer,
1415 ar da könnt ich gar nicht mehr arbeiten, wenn ich immer alles sehen würde, was ich
1416 gerne (lacht):/ Nee so! Das ist auch manchmal schwierig. Die andere Sache ist, dass
1417 ich das Gefühl habe, das ist natürlich auch, für mich ist Theatergucken und
1418 Tanzgucken mit Arbeit verbunden. (.) Ähm (4). Ja, is es! (*leise*) Zum einen, ich kann
1419 das, ich d d das das ist kein Genuss. Ich kann nicht irgendwie wie
1420 Ottonormalverbraucher ins Theater gehen, dann mach ich mir nen schönen Abend.
1421 So. Bei Theater und bei Gesang und im Kino gelingt mir das noch am Ehesten. Also
1422 Kino am Allerehesten. Wahrscheinlich da auch so abzutauchen und was zu genießen.
1423 Aber es hat natürlich immer so nah (*gedehnt*) mit meiner Arbeit zu tun, dass es auch
1424 schnell zur Arbeit wird. Weil es mich inspiriert, weil ich an was denk, weil ich mich
1425 vergleiche, weil ich zum Beispiel grundsätzlich vor Aufführungen die die letzten zwei
1426 Minuten bevor der Vorhang hoch geht bin ich immer total nervös. (lacht) Obwohl ich
1427 nur im Zuschauerraum sitze. Und denke: Eh Kordula, jetzt hör doch:/ Aber dann klopft
1428 mein Herz, ich bin kurz in Schweiß gebadet und (..) nee so. Das ist irgendwie so ne
1429 Atmosphäre, die sich so, keine Ahnung, speziell bei Premieren. Ich hasse Premieren!
1430 Die sich so überträgt, dass ich das einfach, da bin ich total angespannt. #01:55:22-6#
1431 I: Auch wenn Sie Premiere bei anderen zuschauen? #01:55:24-1#
1432 K: Auch wenn ich, wenn ich bei anderen Premieren zuschaue.
1433 #01:55:25-9#
1434 I: Ah okay. #01:55:25-9#
1435 K: Da guck ich mir ja noch lieber ne Ausstellung an, (lacht) wo das alles nicht is. Ähm (...)
1436 von daher ist das einfach anstrengend so. Und dann bin ich auch jemand, der sich
1437 schnell verunsichern lässt. Ich hab mir auch Jahrelang in C-Stadt gar nichts
1438 angeguckt, weil ich das Gefühl hatte, dann hab ich immer sofort das Gefühl, ich kann
1439 das gar nicht richtig, die machen das viel besser (lacht) und da hatt ich so das Gefühl:
1440 Och hier gibts nicht so viel zu sehen und die Leute, die hier nie hinkommen, das ist
1441 auch so nee (...):/ Chhch! Und dann hab ich die Sachen gesehen, die hier natürlich
1442 liefern im Theater und im Kiez-Theater und da waren tolle Sachen dabei. Aber da bin
1443 ich jetzt nicht extra noch durch Deutschland gekurvt, um mir irgendetwas anzugucken.
1444 Das ist heute ganz anders. Heute guck ich mir viel mehr Sachen an und kann auch
1445 lockerer und unbefangener damit umgehen. So. (.) Ähm (4) ja so. (...) Äber das ist so,
1446 merk ich schon, ist manchmal so en (...) ja aber mit zunehmendem Alter hat man
1447 weniger Kraft und ich merke so, heute guck ich mir manche Sachen dann vielleicht
1448 nicht an, weil ich, (...) Also nich wie Freunde von mir, die sagen: Orrr! Ich fahr nach
1449 Hamburg und guck mir da irgendwie was an oder so. Wo ich dann denke: Boah, ich
1450 brauch jetzt muss mal irgendwie abschalten am Wochenende. (..) (*leise*) Ich will da
1451 nicht nach Hamburg fahren! (*leise*) Und mir irgendwie noch en Stück angucken, was:/
1452 Das ist mir einfach zu viel irgendwie. (lacht) Keine Ahnung. Spazierengehen. Dann
1453 brauch ich ne Pause! Um mich selber auch wieder aufzuladen und so. Ähm (unv.)
1454 guck ich mir auf der einen Seite unbefangener Dinge an, aber es ist auch in Maaßen.
1455 Und dann auch Sachen, die mich wirklich interessieren. Wo ich das Gefühl hab, die
1456 wollt ich schon immer mal angucken. Also jetzt so einfach nur konsumieren wie ich das

1457 in London zum Beispiel gehabt. Alles angucken, alles mitnehmen. So. Das mach ich
1458 nich mehr irgendwie. Und dann ist es auch so, weil ich eben das Gefühl hab,
1459 zumindest im Tanz guck ich gar nicht unbefangen. Da guck ich dann auch kritisch. Ja.
1460 **(1:57:23 - 1:59:10 weitere Ausführung bzw. Wiederholung der Darstellung von**
1461 **regionalen Schwierigkeiten eines zeitgenössischen Tanzangebotes zum**
1462 **Rezipieren) #01:59:13-6#**

1463 I: Ob sie ihren **Tanzstil oder choreografischen Stil mal beschreiben** können. Oder
1464 wie so ne Definition. #01:59:24-1#

1465 K: Mhm. Oh schwierig. Ich glaube ich hab mich immer eher so als Bewegungsforscherin
1466 gesehen und hab immer das Gefühl gehabt, meine Stücke sahen immer anders aus.
1467 Also es gibt nicht so die Handschrift von Kordula Bürgele. Weil sich das sehr an dem
1468 Thema orientiert. Das hat jetzt in den letzten Jahren, also grad das Stück mit dem
1469 Sessel, da gibt es einfach viele schöne, gefällige Geschichten auch drin. Und das
1470 hangelt sich so an dem Thema entlang. Aber zum Beispiel jetzt bei *Flattern, sammeln*,
1471 als mir diese Sachen so aus der Idee von - Prozesse in Bewegung vorwärts und
1472 rückwärts laufen zu lassen - und Häppchenweise so das das das das. Wie so ne
1473 Reihenfolge durch den Körper, ein Schritt nach dem anderen. Dann war das so
1474 Thema. Oder bei diesem Mantelstück - dieser lange Prozess unterm Mantel. Das fand
1475 ich ja letztendlich choreografisch noch am einfachsten. Aber was ist eigentlich mit
1476 dieser Figur, wenn die rauskommt? Die kann auf gar keinen Fall hochkommen. Dann
1477 ist ja alles kaputt! Wie bewege ich mich die ganze Zeit so kopfüber? Und dann zu
1478 merken, diese Qualität von Boahh, taumeln, wie so ne Gottesanbeterin irgendwie.
1479 Dann daraus Bewegungen zu entwickeln. So was hatt ich vorher noch nie gesehen
1480 irgendwo, wie man sich so bewegen kann. Da hatt ich immer eher so das Gefühl ich
1481 bin so Forscher und guck dann mal, was das erzählt. Was erzählt diese Bewegung?
1482 (macht was vor) Da iat jemand, der immer so Haltepunkte sucht, die aber nie findet.
1483 Oder immer irgendwie in so ner Balance ist, die im nächsten Moment wieder kippen
1484 kann. Da ist ja ne gewisse Aushalt/ Auswahl (?) drin, wo ich dann das Gefühl hatte,
1485 das passt am ehesten zu dieser Figur, die da unter dem Mantel ist. Die einfach
1486 uahhhh. Auf einmal kein Gerüst mehr hat. So. Kein Panzer mehr. Und wenn, mal ganz
1487 kurz, so diesen Huachch!!! (Demonstration: streckt einen Bein/ Arm raus) Schaff ich
1488 nicht! Oder: Buauhh! Was ist n da oben? Licht! Ah super. Oahh! Da will ich eigentlich
1489 hin. Wie komm ich denn da hin? Schack sch. Schon wieder fallen. Also so nee. Wo
1490 diese thematischen Vorgaben dann für mich so, ja wo ich mir vorkam wie in so nem
1491 Labor. Und das mehr über so ne letztendlich theatrale Entwicklung, also über so ne
1492 emotionale Haltung passierte, als jetzt über Bewegungen irgendwie. Ich weiß jetzt
1493 nicht genau ob, ist auf der CD ein Stück mit nem Tisch? #02:02:19-5#

1494 I: Ja! #02:02:21-6#

1495 K: Der immer hin und her geschoben wird. #02:02:21-6#

1496 I: Ja. (+ *Detaillierung zu Bildeindrücken*) #02:02:35-0#

1497 K: Das Stück ist zum Beispiel auch total schnell entstanden und da war mein Sohn zwei
1498 Jahre alt. Und man musste immer alles irgendwie (lacht) wegräumen, hin räumen,
1499 hinstellen, weg:/ Wo ich dachte: ich werd wahnsinnig! Weil das irgendwie, man will
1500 dem Kleinen ja auch nicht die Welt verbauen, aber ich das Gefühl hatte, also auch aus
1501 dieser Idee: ich bin hier von N-Stadt nach C-Stadt gekommen. Ich kannte hier die
1502 Kollegen meines Mannes. Ich kannte en paar Tänzer, die aber na ja, den ganzen Tag
1503 am Theater sind, en Job haben. Ich hatte ein kleines Kind, ich kannte hier kein
1504 Schwein. (2:03:11 - 2:03:40 *Detaillierung f. Themenmotivation*) So en bisschen diese
1505 Idee irgendwie -. das war glaub ich dieser Prozess, mich damit zu beschäftigen. Mit so
1506 ner ganz engen Welt irgendwie zu sein. Und es gleichzeitig natürlich hops zu nehmen,
1507 weil ich natürlich das Gefühl hatte: Ey, hör mal! Das ist doch nicht alles! Ganz klar!
1508 Und das dann an dieser Figur so manisch, also sich daran irgendwie, das war jetzt so

1509 en relativ frühes Stück, ne sich irgendwie Bewegungsmaterial entlang gehangelt hab.
1510 #02:04:17-5#

1511 I: Aber man erkennt im Grunde keine Stilistik? #02:04:17-5#

1512 K: Nee. Ich glaub ich hab in dem Sinne keine Stilistik. Ich hab irgendwie:/ Also das
1513 allererste Stück, was so rauschhaft entstanden ist, war, dass ich eben in dieser Stadt
1514 hier ankam, hochschwanger bzw. mit diesem kleinen Kind und das Gefühl hatte, das
1515 ist irgendwie ne besondere Stadt hier. Das ist ne Hafenstadt und sofort das Gefühl
1516 hatte, von hier, also das lag so in der Luft, dieses - jetzt gibt s das Auswandererhaus -
1517 jetzt gibt es, der Hafen ist jetzt hier riesig geworden. Das war damals alles viel kleiner.
1518 Trotzdem lag das hier in der Luft, dass hier so ne Aufbruchsstimmung herrschte. Und
1519 ich sofort auch das Gefühl hatte, okay von hier sind ganz viele Leute ausgewandert.
1520 Also Vorort von New York. Weil damals, bevor s so diese ganzen Flieger gab, war
1521 Schiff, das war das Ding. Man ging nach C-Stadt und wanderte aus oder fuhr nach
1522 Amerika. Und dass ich immer das Gefühl hatte, wer ist hier, wer hat hier versucht im
1523 dritten Reich weg zu kommen? Wie viele Leute, was gibt es hier für Geschichten? Da
1524 gab es irgendwie nix drüber! Gibt s nach wie vor in C-Stadt nichts. Oder wo ich das
1525 Gefühl hab, hier müssen viele Leute versucht haben weg zu kommen. Das hat mich
1526 total beschäftigt. Und das erste Stück ging darum, dass jemand mit nem Koffer sich
1527 auf n Weg macht und irgendwie dann doch hier nicht weg kommt. So. Also war
1528 inspiriert durch die Auseinandersetzung mit der Stadt hier, mit dem Ankommen. Und
1529 da war mein Bewegungsmaterial war jetzt nicht besonders doll und war mehr durch
1530 diese Geschichte, also mehr so was narrativ Erzählerisches war dann da drin. Und hat
1531 sich aber eben einfach, ich glaub in den folgenden Jahren immer sehr nach dem
1532 gerichtet, was eben irgendwie grade für mich thematisch in diesem Stück drin war.
1533 Also deswegen hab ich auch so das Gefühl so Bewegung im freien Raum is irgendwie
1534 total schwierig für mich. Äh Tisch war dann super, weil geht (unv.) Tisch. Dann gibt s
1535 da noch diese Tische im Raum, die immer irgendwie ne immer irgendwie mit diesem
1536 Thema zu tun haben. Ich hab hier meinen Tisch im Raum und es gibt Oahhh! Es gibt
1537 ja noch ne ganz andere Welt! So. Und Kühlschrankschrank war eben der Kühlschrank als
1538 Partner, als Kissen. also da hatt ich dann immer so was, wo ich das Gefühl hat, das ist
1539 so mein Mantel oder was dann da immer auch, Teller. En Stück zwischen lauter
1540 aufgereihten Tellern. Was mir so, was meine Bewegungen erstmal einschränkt. Aber
1541 ganz klar macht: So, damit muss ich jetzt umgehen. Und damit hab ich irgendwie so
1542 en Experimentierfeld auch von Bewegungen. Das fand ich dann immer spannender.
1543 Weil, in den ersten Stücken ist das nicht so deutlich, glaub ich. Aber das hat sich dann
1544 immer mehr so dahin entwickelt, dass ich das deshalb, glaub ich, auch immer
1545 spannend fand dann mit einem Gegenstand, einem Requisit, einem Partner auf der
1546 Bühne zu arbeiten, weil das einfach, dann ist man nicht so: Ja, ich mach jetzt hier ne
1547 schöne Bewegung und da ne schöne Bewegung. Ich hab zum Beispiel ein Stück über
1548 Paula Becker-Modersohn, wo ich mit riesigen Papierbahnen gearbeitet hab, die die
1549 Hälfte des Stückes quasi von oben runter hängen und ich dann einfach runter reiße.
1550 Und diese zu einem riesigen Papierberg, zerknülltem Papierberg werden. Äh Papier,
1551 was sich zerreißen lässt, mit Papierschnipseln, mit festem Papier, wo ich irgendwie mit
1552 meinem Körper quasi auf diesem Papier male. Also das war so, wo ich unter Papier
1553 verschwunden bin. Also da gab s so #02:07:57-3#

1554 I: Das hat mit zu ihr, äh sie ist Malerin? #02:08:00-2#

1555 K: Malerin! Paula Modersohn-Becker, is hier ne große, *Paula in Paris* ne ganz große
1556 Ausstellung in D-Stadt gelaufen. In der Kunsthalle. #02:08:09-0#

1557 I: Die gehörte hier zu *Kunsthause Worpswede*? #02:08:00-2#

1558 K: Worpswede. Genau. Die is in Worpswede lange gewesen. Und dann wieder entdeckt.
1559 Die hat ja in ihrem Leben, glaub ich, drei Bilder verkauft. Hat aber ein riesiges Werk
1560 hinterlassen. Und steht immer so en bisschen oder stand damals total im Schatten

1561 ihres Mannes, äh Modersohn. Also der war bekannt. Sie nich. Ist dann nach der
1562 Geburt ihres Kindes gestorben. Sofort. Schlag:/ Also hatte so en Blutgerinnsel im Bein.
1563 Ist dann ganz schnell gestorben. Und es gibt hier eben das Paula-Modersohn-Becker-
1564 Haus. Und die ham in der Kunsthalle eine riesige Ausstellung gemacht und das Kiez-
1565 Theater war Kooperationspartner. Und das war eben auch so was, dass die Frau
1566 Lieber mich angesprochen und sagte: Hier! Willst du nich was zu Paula Modersohn-
1567 Becker machen? Das war meine erste abendfüllende Produktion. Wo ich damals
1568 sagte: Oh, das weiß ich gar nicht, ob ich das kann. Einen ganzen Abend nur mit einer
1569 Person, einen Thema. Und sie dann aber so: Ne. Das schaffst du und das mach mal.
1570 Und ne so. Und das war auch ne ganz tolle Arbeit hinterher. Ist auch sehr sehr
1571 erfolgreich gewesen. Auch durch diese Kooperation, weil das total toll beworben war
1572 und ich auf dem Cover des Heftes war und, keine Ahnung, das einfach passte. Und
1573 ähm so, keine Ahnung. Da war das Papier da, dass ich immer dachte, da hab ich mich
1574 ganz sehr mit dieser einen Person auseinander gesetzt. Da gab es nicht so en
1575 Oberthema. Sondern es gab die Person Paula Modersohn-Becker und dass ich dann
1576 dachte: Wie kann ich das übersetzen? Wie tanze ich Paula Modersohn-Becker?
1577 Alleine! Nee? Ich will nich ihren Lebenslauf vertanzen. Was mach ich da irgendwie?
1578 Und dann hab ich, da war Papier mein Mittel dann. Also riesige Papierbahnen hingen
1579 auf der Bühne. Die Hälfte der Bühne war mit Papierbahnen bestückt. Und sie, also ne
1580 Zeitlang is sie in Papier eingerollt. Ich hab wie so en Kleid aus Papier gehabt und dann
1581 hab ich verschiedenste, keine Ahnung, wochenlang mich einfach mit diesem Papier
1582 auseinander gesetzt, bis ich dann so das Gefühl hatte, da sind Sachen drin, die ich
1583 jetzt so verstehen kann oder nachvollziehen kann. Und dann war das im Grunde
1584 genommen ein Stück über diesen künstlerischen Entwicklungsprozess von Paula
1585 Modersohn-Becker. Dieses so beharrliche. ‚Ich glaube an das, was ich tu.‘ Wie, l sie ist
1586 ja total angefeindet worden und konnte von ihren Eltern aus oder sie ham das: ‚Ja, du
1587 darfst en bisschen malen, wenn du die Lehrerinnenausbildung machst.‘ Und sie ist ja
1588 von keinem richtig ernst genommen worden irgendwie. Und hat das aber sehr strait
1589 durchgezogen irgendwie. Und als eine der Ersten so abstrakte Flächen verwendet in
1590 ganz anderen Farben, wo man merkt, da entsteht die moderne Malerei zum
1591 Zeitpunkt:/, also grade Fotografie aufkommt, ist sie eine der Wegbereiterinnen im
1592 Grunde genommen der Moderne gewesen. Was damals keiner erkannt hat so richtig.
1593 Und dieses beharrliche: ich bleibe da dran. Ich arbeite da dran. Das war ein großes
1594 Thema dieses Stückes. Dann kamen irgendwann die ganzen Papiere runter, als ich
1595 dann en bisschen sicherer war, hab ich auf dem Papier getanzt, da hat sie sich da
1596 durchgewühlt. Und ganz zum Ende, weil sie so plötzlich, also da hatte sie so ne Zeit in
1597 ihrem Leben, wo sie so erste Bilder verkauft hat, sich - muss man sich vorstellen,
1598 damals als Frau - Kind bleibt zu Hause, alleine in Paris, gesagt: ich will da meine
1599 Studien fortsetzen. Unglaublich! 1904! Und dann das Kind hatte, sie wollte unbedingt
1600 ein Kind, war dann verheiratet, hat als Malerin gearbeitet, hat das so organisiert, dass
1601 die im Grunde echt total emanzipiert ihr eigenes Zimmer, ihrn eigenen Raum, ihr
1602 eigenes Atelier, total (unv.). Dann ist sie tot. Buff! Da blieben dann nur noch so Fetzen
1603 übrig. Ich hab mit Wind gearbeitet. Also die Papiere kamen dann auch in so ne große
1604 Bewegung irgendwie um mich rum. Und dann zerreißt das Papier immer mehr und sie
1605 hangelt sich dann so von Papier zu Papier und schafft das dann eben nicht mehr.
1606 Dann fiel, alles Papier fliegt weg und sie hat irgendwie kein, nichts mehr was übrig
1607 bleibt. So. Also da war das Papier, diese ganz starke Auseinandersetzung, die ich da
1608 gesucht hab. Also von daher hab ich das Gefühl, es hat sich immer sehr an dem
1609 orientiert, was so mein Medium dann war. Nee. Das gehört, glaub ich, für mich mit zu
1610 diesem künstlerischen Gestaltungsprozess. Dass es immer was gab, was mit mir ganz
1611 stark dieses Thema ausdrückte oder erzählte. Und das hat - meine ersten Stücke hab
1612 ich mit Kleidern gemacht. Also so ein Stück, das Erste, war das kleine Schwarze. Äh,

1613 was dann irgendwie nicht passt. (unv.) zu klein und zu groß. Und so ne perfekte Figur,
1614 die sich immer mehr auflöst. Bis hin zu nem Kleid, was ganz toll und königlich
1615 aussieht. Wo man aber eigentlich erstickt drin. Und das Gefühl hat, das ist überhaupt
1616 nicht Meins. Auch wenn s so toll aussieht. Ist aber, ich geh darin ein. Wo ich dann
1617 denk: Okay. Nee diese Idee: Wenn ich kein Tanz mache, dann mach ich was mit
1618 Mode. Stoff. Ähm, also wo ich so das Gefühl hab, ich hab so ne große Nähe zu
1619 Materialien. Und das ist wirklich ein Partner auf der Bühne. Das ist nicht nur so en
1620 schmückendes Beiwerk. Sondern das ist was, was mit mir diese Geschichte erzählt.
1621 Das auf ne andere Ebene hebt auch oft. Also so en Kühlschrank, das find ich nach wie
1622 vor einfach en tolles Bild für Erinnerung, für Verlangsamung von Verderbnis, von
1623 Verfall. Warum möchte man sich erinnern? Weil man nicht verschwinden möchte. Ich
1624 möchte nicht vergammeln. Sondern ich möchte was hinterlassen. Und der
1625 Kühlschrank hilft mir, meine Lebens-Mittel, nee, meine Leben, was mich am Leben
1626 erhält, zu verlängern. Also das fand ich total spannend. Und dieses Sich-dran-hängen
1627 und Drin-sein, ja keine Ahnung, das waren so, das gibt auch immer so Wege für das
1628 Bewegungsmaterial. Das ist dann einfach sehr unterschiedlich und richtet sich danach.
1629 Ne Zeit lang hat ich immer das Gefühl, das ist irgendwie en schlechtes Zeichen. Ich
1630 bin keine gute Choreografin, weil ich keinen Stil entwickel und man nicht die
1631 Bürgele`sche Bewegung erkennt. Aber boah! Irgendwann hab ich gedacht: Na, dann
1632 ist es eben so wie es ist. Ich kann s auch nicht ändern. Das ist eben so mein
1633 Interesse. Meine Vor:/ Meine hauptsächliche Richtung dabei. Weshalb ich das mache,
1634 das macht mir auch Sinn. Von daher ist das:/ #02:15:10-8#
1635

1636 **II. Teil** (das Aufnahmegerät wird nach einer Toilettenpause neu gestartet)

1637 **Nachfragen: Warum während erstem Engagement Arbeit in Schulen?** #00:03:03-3#

1638

1639 K: Da fällt mir grad noch was ein. (Erzählt, dass sie auf dem Gymnasium in einer Tanz-
1640 AG war u. Tanz in d. Oberstufe als Schwerpunkt hatte mit Ablegung eines „Tanz-
1641 Abis“.) Da hat sie mich irgendwann raus gepickt und in diese Gruppe rein. Und das
1642 hat mich total geprägt. Weil ich dann irgendwie in ner anderen Art von Tanz, nämlich
1643 Elementarer Tanz, in Berührung gekommen bin. Ich glaub, ich war elf oder zwölf
1644 (Jahre), als sie mich in diese Gruppe geholt hat. Und dann die ganze Zeit bis zu
1645 meinem Abi in dieser Gruppe drin war. Und dann in der Oberstufe auch, Sport viertes
1646 Fach, und ein Teil Tanz gemacht habe. Und das, da war eben auch Improvisation en
1647 großes Thema. Staccato, legato kannte ich damals schon. Improvisation fand ich
1648 sowieso eben total spannend: Bewegungsmotive aufgreifen. Meine Abi-Arbeit war
1649 irgendwie, ich musste en Bewegungsmotiv anfangen, woanders enden und ne Gruppe
1650 durch Bewegung dahin führen, die mir nachmachen. Also wo ich dann hinterher, nach
1651 meinem Studium, viel später, als ich bei dieser Freien Companie gearbeitet hab, das
1652 Gefühl hatte, jetzt kann ich das erst wert schätzen, was sie damals gemacht hat.
1653 Während, als ich Abi fertig hatte und dann diese Aufnahmeprüfungen für diese ganzen
1654 Hochschulen machte, dann das Gefühl hatte: Ach, das war ja doof, was ich da
1655 gemacht hab. Und das war ja gar kein richtiger Tanz. Und jetzt lerne:/ So. Wo ich aber
1656 hinterher dachte: Nee. Das war total wichtig für mich, diese Zeit da zu haben. (...) Und
1657 für mein Abi ein Solo zu machen. Für mich. Selber. (..) Und was ich auch witzig fand,
1658 da war damals, weil das eben ne Schülerin von Grazilia Padilia und Maja Lex
1659 („Tanzgrößen“ der Ausdruckstanzära mit Tanzschulniederlassungen in Deutschland)
1660 war, sind, ich weiß nicht ob Beide, aber eine, ist immer zu unseren Aufführungen
1661 gekommen. Weil das eben ne ehemalige Studentin war. Und ich weiß, dass ich ne
1662 Bewegungssequenz getanzt hatte, und weil ich so nen beweglichen Rücken hatte, bin
1663 ich so total weit nach hinten gegangen und hab bestimmte Sachen durch den Raum,
1664 blblblp. Und dann stand ich irgendwann seitlich zur Bühne und hab nur geatmet. Weil

1665 ich so platt war. Bevor ich irgendwie mich langsam wieder nach hinten bewegte. Und
 1666 ich weiß, dass sie gesagt hat, sie fand, also sie fand mein Stück am Tollsten. Ich hab
 1667 da ne super Note für gekriegt. (unv.) „Die hat das überhaupt nicht richtig zu schätzen
 1668 gewusst. Sie fand das Beste wie Du gestanden hast und geatmet hast.“ (Kommentar
 1669 der Lehrerin zu C.) Und das hatte auch was mit Echtheit zu tun. Und ich damals schon
 1670 das Gefühl hatte, ich verstehe, was sie meint. Das ist gar nicht so böse gemeint, aber
 1671 das war ein total echter Moment. So. Und sie hat mich auch sehr beeinflusst. Oder
 1672 biografisch. Dass ich da dann diese Lehrerin, zufällig in meinem Gymnasium hatte.
 1673 Und bei ihr über diese ganzen Jahre irgendwie immer, donnerstags nachmittags war
 1674 Tanzen, und so ne und dann Abi. Das war auch total wichtig. (...) Applaus. Auftreten.
 1675 Nee. Nicht immer nur Schule. Also war alle zwei Jahre mal. Aber trotzdem hatte man
 1676 so n, n Gefühl dafür mal auf der Bühne zu sein. #00:06:36-5#
 1677 I: Zwischenrein kam mal von Ihnen die Aussage, dass sie eigentlich lieber mit Laien als
 1678 mit Profis arbeiten. Da war bei mir noch mal die Frage: Warum? Vielleicht das noch
 1679 mal genauer erklären. #00:06:51-8#
 1680 K: Ja, die herkömmlichen Tänzer, sag ich jetzt mal, die denken eben immer über die
 1681 Bewegung. Und das sieht immer einfach nur schön aus. Die können das so schön
 1682 machen. Das ist aber so so glatt. Das interessiert mich dann irgendwie gar nicht. Und
 1683 die sind dann manchmal, weil ihre Körper so geschult sind, gibt es nur noch wenige
 1684 Tänzer, und es gibt eben eine Tänzerin hier in D-Stadt, wo ich das Gefühl hab, die
 1685 tanzt immer ganz. Die ist innerlich mit allem, mit Kopf und Herz (..) und ihrem Körper,
 1686 da bewegt sich alles. Sonst sind die Tänzer manchmal so instrumentalisiert. Und
 1687 empfinden das auch toll, dass sie instrumentalisiert sind. der Choreograf sagt das und
 1688 man macht das und dann ist das fertig. Und ich brauch aber, wenn ich selber arbeite,
 1689 immer so ne, so ne Suche. Und die wollen immer so schnell fertig werden. Und sind
 1690 gar nicht so bereit, glaub ich, sich in diesen Forschungslabor zu begeben und zu
 1691 gucken, was irgendwo noch hinter liegen könnte. Da hatt ich immer das Gefühl die
 1692 sind zu schnell zufrieden. Mal davon abgesehen, dass ich, glaub ich, immer Angst
 1693 hätte und bestimmt auch noch Angst habe, ich würd meinen Tänzern nicht so viel
 1694 zumuten, wie ich mir selber zugemutet habe. Also dieses Stück unterm Mantel, ich
 1695 hätte das niemals ausgehalten, dass sich en Tänzer dermaßen unter dem Mantel
 1696 abquält, wie ich das gemacht habe. (lacht) Und immer kopfüber. Da hätt ich
 1697 irgendwann aufgegeben. Oder hätte das einfach nicht so eingefordert. Aber ich sehe
 1698 das dann auf dem Video und denke: Kordula, also das ist überhaupt gar keine Frage.
 1699 Da muss ich durch. Weil das ist spannend, das sieht spannend aus. Aber das mit
 1700 jemand anderem oder "Nö. Da muss er jetzt durch. Das sieht spannend aus.", das
 1701 würd ich mich nicht trauen. Aber das von außen zu sehen und das hat genau, also da
 1702 ist das drin, was ich will. Dann muss ich da durch. Ja, dann macht man das eben.
 1703 Fertig! Aber das jemand anders zu vermitteln, da hätt ich glaub ich, äh da hätt ich das
 1704 Gefühl, ich muss das noch mal erklären, warum ich das jetzt so spannend finde oder
 1705 keine Ahnung. Da würd ich so in Erklärungsnot kommen oder das würd ich denen
 1706 nicht zumuten. Da hätt ich irgendwie:/ Das fänd ich unfair (lacht) oder unmenschlich.
 1707 Keine Ahnung. So. Oder ich hätte Angst, ich könnte denen nicht genau vermitteln was
 1708 ich da will oder:/ Das würd ich mich einfach gar nicht trauen. Und da hat ich so das
 1709 Gefühl, da bin ich einfach mit mir selber ehrlicher und auch brutaler einfach. Da
 1710 interessiert mich das dann, muss man das eben machen. Ja. Ist dann eben so. Hat
 1711 man dann eben Rückenmuskelkater. Ja und? Dicke Knie. Gut. Weiter. (lacht) Also das
 1712 geht mehr so von innen und hat mehr so nen Forschungscharakter als, oder vielleicht
 1713 ist es auch meine Haltung, dass ich immer das Gefühl hab bei Tänzern muss ich
 1714 schöne Bewegungen erfinden. Ich kann aber gar keine schönen Bewegungen
 1715 erfinden. Da hatt ich immer so ich bin en schlechter Choreograf. Ich kann keine
 1716 Bewegungen erfinden. Ich muss irgendwie was forschen und was herausfinden, was

1717 mich eigentlich emotional interessiert und was man vielleicht gar nicht in Worte fassen
1718 kann. Und dann weiß ich doch noch gar nichts zu. Dann kann ich auch gar nichts zu
1719 sagen und muss das dann aber ausprobieren. Und das ist so ganz anders als ich das
1720 kennen gelernt hab wie Choreografen arbeiten. Weiß ich nicht. Da hat ich immer so
1721 das Gefühl, da hab ich irgendwie wahrscheinlich den falschen Weg oder einen, den
1722 keiner nachvollziehen kann oder:/ Irgendwie so nee. Ich hab immer das Gefühl, ich
1723 guck da irgendwie anders drauf. #00:10:29-7#

1724 I: Und Laien? Mit Laien funktioniert das aber eher? #00:10:31-7#

1725 K: Da hab ich das Gefühl mit Laien funktioniert das eher. Die brauchen immer diesen
1726 Zugang über dieses Gefühl so. Weil ich möchte, dass die auf der Bühne gut aussehen.
1727 Und die sehen nur gut aus, wenn das das Eigene ist. Die sehen nicht gut aus, wenn
1728 ich denen was vormache. Ich bin Tänzerin und die sind keine. Das heißt, entweder
1729 muss ich Bewegungen finden, die, wo ich sehen kann, dass das bei denen auch gut
1730 aussieht. Also wo das Sachen sind, die sich aus ner alltäglichen Bewegung
1731 entwickeln. Oder aus ner Bewegungsqualität eben einfach. Oder wo ich das mit den
1732 Schülern über das Thema zu ihrem Eigenen mache, weil die selber Dinge daran
1733 entwickeln, wie sie was darstellen wollen. Also die müssen das mehr zu ihrem Eigenen
1734 Ding machen, damit das dann deren Ding ist und sie es entsprechend vortragen
1735 können. Aber auch damit sie gut aussehen da drin dann. Damit ich das Gefühl hab:/
1736 So das nee. Das trägt es auch. Sonst ist es einfach nur platt und banal irgendwie. Und
1737 da hab ich das Gefühl das fällt mir leichter, das dann so zu sortieren, dass da was
1738 draus wird. Das ist so wie Stoff, den man so:/ Also ich hab auch nicht nähen gelernt
1739 über Schnittmuster. Sondern ich hab mir Stoffe angeguckt und die dann so gelegt und
1740 dann dacht ich: Ach hier machen wir das, dann ziehen wir mal hmh mhm hmh. Meine
1741 Mutter hat irgendwie gesagt: Oh Kind! Das geht doch nicht. Das muss doch dann
1742 nnnnnn. Nee! Dieses Schnittmuster, das find ich doof. Lass mich doch mal probieren
1743 wie das so:/ Das fand ich irgendwie schöner. Da konnte ich irgendwie mehr mit
1744 anfangen. Ich glaube so:/ Ja, die kann ich dann mehr inspirieren, die Erwachsene.
1745 Oder die Kinder. Mit Bildern. Nee so. Die kann ich mehr führen. Die Tänzer erwarten
1746 Schritte von mir. Ich kann aber gar keine Schritte. Oder vielleicht einen, den ich
1747 vorgebe in so nem gesamten Stück. Das ist doch kein Choreograf! Das ist doch
1748 irgendwie ne Katastrophe! (lacht) #00:12:54-7#

1749 I: So. Jetzt hab ich noch eine Frage. Gab es im gesamten beruflichen Werdegang nie
1750 die Frage des Alters? #00:13:27-8#

1751 K: Doch. Gab s immer. Ich hatte immer dieses Gefühl von: ich bin eigentlich zu spät! Also
1752 mit 19 so ne Tanzausbildung. Ich bin eigentlich zu spät. So. Dann mach ich
1753 Tanzpädagogik und dann guck ich mal. Dann Vortanzen gehen mit 24? Mhm. Auch
1754 eigentlich zu spät. So nee. Ich hatte immer das Gefühl, ich muss mich jetzt unbedingt
1755 beeilen. Ich kann jetzt nicht irgendwie noch lange warten so mit irgendwas. Ich kam
1756 mir immer schon alt vor. Irgendwann hatt ich mich da so rein gefunden und hatte dann
1757 das Gefühl, aber erst so wirklich so mit Ende 30 so: Ja. Ich mach hier Stücke. Es
1758 macht mir Spaß. Ich war dann so en bisschen auch mal so auf so Festivals im Ausland
1759 eingeladen. Wo ich dachte: Or, super. Das ist:/ Also grade mit dem *Geschuppten*. Ne,
1760 mit dem Mantelstück. Äh (4) da war ich dann irgendwie so angekommen. So, da
1761 konnte ich mich damit abfinden und sagen: Okay. Du bist ne Spätzünderin. Es ist
1762 okay. Du machst sowieso ne ganz andere Arbeit. Das wird auch keinen, du wirst jetzt
1763 keine super Karriere mehr starten. Sondern wenn das so läuft wie jetzt: du arbeitest
1764 irgendwie in der Schule und du machst so en bisschen so dein eigenes Ding. Da hat
1765 ich irgendwie so das Gefühl, das fühlte sich ganz glücklich an. Und dann löste sich das
1766 so en bisschen so auf und ich dachte: Na ja Leute. Kommt ihr mal dahin, wo ich bin.
1767 Nee. (lacht) Altersmäßig. Und dann guckt ihr noch mal weiter, was ihr dann da so
1768 macht. Nee. Aber vorher hat ich immer das Gefühl, ja orr, ich bin zu spät. Ich muss

1769 irgendwie:/ #00:15:10-5#
1770 I: Und wurde das Gefühl auch bestätigt? Also gesättigt? Dass es auch wirklich am
1771 Theater so war? Oder ist es:/ #00:15:18-6#
1772 K: Mhm. Das weiß ich gar nicht. Nee. Eigentlich nicht. Also eigentlich, das ist ja das
1773 Blöde, eigentlich denk ich dann, könnt mir in den Hintern treten und denke: Mensch
1774 Kordula, du hast eigentlich überhaupt gar keine negativen Erfahrungen gemacht. Es
1775 hat immer alles geklappt. Warum hast du das nicht als Anlass genommen, da einfach
1776 weiter zu gehen. Oder das leichter zu nehmen und zu sagen: Ah Mensch, so mutig
1777 voran. Irgendwie. Oder so was. Keine Ahnung. War aber eben einfach irgendwie.
1778 #00:15:58-9#
1779 *(Dialog darüber, warum man sich immer versteckt oder nicht irgendwo vortanz.*
1780 *Annahme, dass man immer von einer idealen, geradlinigen Tänzerkarriereausgeht, die*
1781 *nur man selber nicht absolviert hat. Die Praxis beweist aber genau das Gegenteil.)*
1782 #00:16:58-5#
1783 K: Aber wahrscheinlich ist das, kommt das eben viel häufiger bei Tänzern oder in
1784 Tänzerbiografien vor als man das so denkt. Man hat dann ja immer schnell selber das
1785 Gefühl, ich bin hier die Ausnahme oder ich bin doof oder ich kann das nicht. Also die
1786 Tänzer sind da ja sehr sehr kritisch und fühlen sich ganz schnell irgendwie
1787 minderwertig oder:/ Weils einfach ja auch nie was Richtiges gibt. Wenn man so ne
1788 Tanzausbildung macht, dann bist du nie richtig. Es gibt immer noch was zu arbeiten.
1789 Und das ist so, das ist so wie ne Krankheit. #00:17:52-4#
1790
1791
1792
1793
1794
1795
1796
1797
1798
1799
1800
1801
1802
1803
1804
1805
1806
1807
1808
1809
1810
1811
1812
1813
1814
1815
1816
1817
1818
1819
1820

1 I: Als Erstes, zum Einstieg geht s im Grunde darum, dass du mir mal erzählst oder wär s
2 schön wenn du mir erzählst wie du überhaupt zum Tanzen gekommen bist. Wie zum
3 Tanzen gekommen. Und wie auch so dein beruflicher Weg verlaufen ist. #00:00:19-9#
4
5 E: Zum Tanzen gekommen!? Ein kurzer biografischer Abriss ist das einzig. #00:00:25-2#
6
7 I: Nu, kann auch en langer werden. (lacht) #00:00:26-9#
8
9 E: Ja, ich versuch s kurz zu halten. Es fing an im Kindergarten und da warn meine
10 Freundinnen bei der Rhythmischen Sportgymnastik. Und weil die da hingegangen
11 sind, bin ich, wollt ich da auch hin. Und dann bin ich da mitgegangen. Und das war
12 damals noch in der B-Burg, in dem Turm. (*ist heute eine Disko*) #00:00:43-5#
13
14 I: Ach okay. #00:00:45-9#
15
16 E: Da ham die das noch gemacht. (lacht) Genau. Und dann löste sich das irgendwann
17 auf, weil die die Räumlichkeiten wechselten und da wurde dann die Gruppe aufgeteilt
18 in die Leute sozusagen, die so zum Training sollten regelmäßig. Zweimal die Woche
19 war das dann auch, glaub ich. Und die, die dann halt nur einmal oder irgendwie so.
20 Und dann bin ich mit meiner Mutter zum W-Turm in die Jahnsporthalle und da waren
21 die Umkleiden so dunkel und hässlich und ich kannte niemanden (lacht). Und dann
22 hab ich so gefragt, ob wir hier bleiben müssen. Und da hat sie (*die Mutter*) gesagt: Nö.
23 Müssen wir nicht. Und der war das dann auch ganz recht (unv.) und dann sind wir
24 wieder nach Hause gefahren. (lacht) Das war das Ende meiner Rhythmischen
25 Sportgymnastikkarriere. Was auch in Ordnung war, glaub ich. #00:01:24-8#
26
27 I: Wie lang ging das? #00:01:24-8#
28
29 E: Das ging, ich weiß es gar nicht so genau, vielleicht ein Jahr oder so. Oder anderthalb.
30 Also von Fünf bis Sechs oder so. (...) Ja. (...) Also hätt ich das weiter gemacht, wär ich
31 jetzt wahrscheinlich schon körperlich am Ende. Na es gibt ja so verschiedenste
32 Anzeichen für Hypermobilitäten. Die hab ich auch alle. Also ich kann meinen Daumen
33 so (demonstriert, dass sie ihren Daumen bis zum Unterarm biegen kann) (unv.) und
34 Pipapo und diese Hand so halten. Und da wär ich jetzt wahrscheinlich vollkommen
35 ruiniert. Deswegen ist das gar nicht so schlecht. Und dann hab ich gar nichts mehr
36 gemacht in die Bewegungsrichtung. Und dann erst wieder mit Zehn. Weil die Nichte
37 sozusagen des Freundes meiner Mutter zum Ballett ging, bin ich da auch hin
38 gegangen. Weil ich tanzen wollte. Und eigentlich mit ner anderen Freundin, aber die
39 hatte mich nicht mitgenommen. Und das war alles so en bisschen dramatisch. Und
40 dann bin ich da sozusagen als Alternative zum Ballett. Das war auch ein oder zwei
41 Jahre bloß. Weil das jans schlimm war. Der Pädagoge, das war jans jans schlimm. Der
42 hatte nen Hüftschaden. #00:02:29-0#
43
44 I: Hier in W-Stadt? #00:02:29-0#
45
46 E: Mhm. Am Opernhaus. Herr Krakow. Weiß nich, ob du den noch kennst. #00:02:32-2#
47
48 I: Okay. Vom Hörensagen. Mhm. Also ich selber nich. #00:02:31-6#
49
50 E: Der hat die Mädels rund gemacht und was und „Hast mal wieder ne Sahnetorte zu viel
51 gegessen!“. Das war so ne richtige, also richtig Negativbeispiel, wie man s kennt. Nee
52 so aus den Lehrbüchern. Mit: „Hier stell dich jetzt mal vor beim port de bras.“
53 (*Armkobination*) Wo man sich so nach vorne beugen muss. Und dann schiebt man
54 natürlich immer den Po raus, wenn man s nicht weiß. Und da musst ich mich direkt an
55 die Tür stellen, vor der ganzen Klasse und port de bras machen, ohne dass er mir
56 vorher erklärt hätte, wies richtig geht. Und boing, natürlich nach vorne gefallen.
57 „Hahahaha! Und jetzt machst du s noch mal!“ Und dann klappte es natürlich immer
58 noch nich. Na ja. Und dann war, hab ich kurz auch noch an der Oper getanzt. Da
59 wechselte dann auch der Lehrer. Das war ganz okay. Das war dann der Spiscek. Und
60 dann bin ich so n bisschen mit aufgetreten und dann wollt ich aber lieber Basketball

61 spielen. Und bin dann zum Basketball. (*Lebenspartner kommt kurz in d. Raum*) Und
62 hab dann aber weiter so Gymnastik/ Tanz gemacht in der Schule. Also ich hab ganz
63 viel Hobbys gehabt. Irgendwie fünf Tage - fünf verschiedene Sachen. Zeichenzirkel,
64 Basketball, Gymnastik/ Tanz, Ballett. War so die Hauptzeit. Also wo ich (unv.). Und
65 dann hab ich mich für Basketball entschieden. Und dann hab ich mich aber wieder
66 gegen Basketball entschieden, weil ich dann in der Landesauswahl gelandet bin. Und
67 das war mir dann alles zu verbissen. Und da hab ich gesagt: Da möchte ich nicht
68 bleiben. (lacht) (unv.) Geschmissen. Und dann bin ich, wollt ich aber trotzdem weiter
69 tanzen, dann war ich bei Bärbel Soso von der tanzakademie (*regionale Tanzschule*), in
70 der Hauptmannstrasse war das damals noch. Und da war ich vielleicht so en halbes
71 Jahr oder so und dann sollte man da mit diese MDR-Auftritte mitmachen und in
72 Hotpants (*kurze Hosen*). Und dann hab ich gesagt, dass ich das nicht mache und bin
73 dann mit ihr sozusagen total im Streit auseinander gegangen. Die fing dann auch
74 schon so an wie: die Guten vor und die Schlechten hinter. Und was war noch? "Ja,
75 und du hast ja auch schon ganz schön zugenommen.", zu mir. Da war ich vielleicht
76 fufzehn sechzehn. Also! Da hab ich auch gesagt, das fand ich schon damals
77 unmöglich. Und deswegen, das war auch der Grund, warum ich dann halt auch
78 aufgehört hab. Weil ich das unmöglich fand. Und wollt auch nicht in ner Hotpants mich
79 irgendwo verkaufen. Und da gab s dann auch Stress mit meiner Mutter. Hat sie (*die*
80 *Tanzstudiochefin*) dann angerufen wegen Kündigungsfrist und blablabla und dass sie
81 jetzt noch so und so viel Geld bekommt. Und ich kann ja nicht einfach vorm Auftritt
82 kündigen! Ich hat aber nichts unterschrieben. Und da hat meine Mutter gesagt: „Wenn
83 meine Tochter das für richtig hält, dann macht die das so.“ (lacht) Und hatte dann also
84 da auch die Unterstützung. Und die hatte sich dann eh immer raus gehalten aus
85 meinen Hobbys sozusagen. Und das war dann auch in Ordnung dann in der Hinsicht
86 dann sich auch raus zu halten, fand ich. Genau. Und dann bin ich beim Tanztheater
87 gelandet. Weil ich Bo (*eine Tänzerin*) kennengelernt hab über Vera. Mit Siebzehn.
88 Und wollte halt tanzen, was so en bisschen Ausdruck, also nich so Hotpants - ich
89 tanze zu Musik. Sondern wollte halt schon irgendwie was machen, was ne
90 Sinnhaftigkeit irgendwie stiftet fürn eigenen Körper und fürs eigene Wohlbefinden. So.
91 Genau. Und da bin ich dann da hingekommen in diesen Verein, wo lauter ältere
92 Frauen waren. (lacht) (*die Tänzerinnen waren Anfang bis Mitte zwanzig*) Da war ich ja
93 wirklich das Küken. Und wurde ja auch so behandelt am Anfang. Das war auch ganz
94 schwierig da rein zu kommen. Claudia G. sag ich bloß! Und die andere? Wie hieß die
95 denn? Mit der Brille. Ruth! #00:06:02-0#
96
97 I: Ja. Ruth S. #00:06:04-1#
98
99 E: So. Und das war total hart. Weil die ham mich total auflaufen lassen in der Impro und
100 überhaupt, in allem. Und da must ich richtig auch kämpfen. Was auch in Ordnung war.
101 Weil ich hat ja Bo und Irma (*andere Tänzerinnen*) und so. Die warn ja alle total
102 entspannt. Genau. Und dann ging das dann da so langsam seinen Gang. Und das
103 fand ich total schön, dieses Arbeiten einfach. Und mit Improvisation, mit Theater, mit
104 Atemtechnik, mit Tanz, mit Wir-reden-drüber und so weiter und so fort. Also dieses
105 Gesamtkonzept war einfach für mich stimmig. Und das Mitgestalten. Dass es eben
106 wirklich so ne autarke Gruppe war, die gemacht hat, was sie wollte. Und nicht
107 irgendwie von jemandem abhängig war. Was es natürlich auch immer anstrengend
108 gemacht hat, dieses ewige diskutieren und ewige drüber reden. Aber letztlich wars
109 auch ganz schön. Und das fand ich so interessant dann einfach in dieser Arbeit zu
110 sehen, dass es so viele verschiedene Frauen gibt mit so vielen verschiedenen
111 Hintergründen und so vielen verschiedenen Arten, die Welt zu sehen und sich dann zu
112 äußern. Und dass man trotzdem irgendwie einen Konsens findet. Und das hat für mich
113 die Gruppe total ausgemacht. Also das dann auch so erlebbar gemacht. Genau. Also
114 da war ich siebzehn achtzehn neunzehn, hab ich Abitur gemacht. Und bin die ganze
115 Zeit aber dabei geblieben. Dann gab s ja die Phase, wo wir keinen Trainer hatten.
116 Dann hatten wir Dörte. Die uns dann gesagt hat, Tanz redet man nicht. Und so weiter.
117 Da warst du glaub ich auch noch mal mit dabei. Nee? #00:07:33-8#
118
119 I: Mhm mhm. Genau. Da hat ich schon studiert und bin dann noch mal gekommen.
120 #00:07:39-9#

121
122 E: Genau. #00:07:39-9#
123
124 I: Vondaher hat ich auch Deinen Start gar nicht mitbekommen. #00:07:46-1#
125
126 E: Ja. Genau. Und dann klar war, das funktioniert so nicht mehr. (lacht) Hat uns ja dann
127 auch alleine gelassen. (*Dörte, die letzte Choreografin*) Mit dem letzten Stück eigentlich
128 so ziemlich, hat sie uns auch en bisschen auflaufen lassen. Was auch in Ordnung war.
129 Und dann hatte eben auch Inge Grundig so theatermäßig so en bisschen mehr das
130 Heft in der Hand. Und die hat das auch überhaupt nicht verstanden. Das war also alles
131 ein riesen Drama. Na ja. Und dann war ich neunzehn und musste natürlich überlegen:
132 was studiert s Du nach der Schule? Ich musste ja dreizehn Jahre machen. Und da ist
133 mir nichts eingefallen. Und ich wusste halt immer, ich will was Kreatives machen, was
134 mit Menschen zu tun hat. So. Und dann war mein erster Gedanke Maskenbildneri.
135 Und da war aber damals noch, dass man drei Jahre Kosmetikerin- oder Frisörlehre
136 machen musste und da hat ich überhaupt gar keine Lust drauf. Da fiel das sozusagen
137 flach. Dann war, was wollt ich noch? Dann wollt ich Tischlern. Also Möbel restaurieren
138 eigentlich. Und dann hab ich ja dieses Praktikum gemacht, da ein dreiviertel Jahr in
139 ner Tischlerei. In dieser sozial Integrativen. Das war auch total schön. Die Zeit möcht
140 ich überhaupt nicht missen. Da hab ich Sachen gebaut. Und das war dann aber so,
141 dass mir das dann, dass man dann so a-sexuell wurde. In diesem Kostüm, wo ich
142 dann Chef war sozusagen von diesen sozial zu integrierenden Menschen. Wenn der
143 eigene Chef nicht da war. (lacht) Und man ist dann rumgelaufen mit der
144 Holzeichenbohle zur Kreissäge früh um acht. Und es war halt wirklich so und die dann:
145 Ey, haste ma:/ (lacht) Und das war so überhaupt nicht mein:/ (lacht) Also es ist schon
146 auch meine Welt, aber es war so zu viel einfach. Es hatte keinen Ausgleich. Wo man
147 sagen konnte „Okay, dann macht man irgendwas Schönes.“. Oder so. Keine Ahnung.
148 Und dann hab ich angefangen:/ Oh wie war denn das? 2000. 2003? Ja und dann hab
149 ich angefangen zu Kellnern und mich einfach nur so eingetragen für:/ Weiß ich gar
150 nicht. Theologie und irgendwas, wo ich wusste, das mach ich eh nicht. Und war auf
151 der Suche quasi. Oder am Geld verdienen eigentlich mehr. Und nebenbei so en
152 bisschen was machen. Und dann hab ich angefangen Hispanistik und tatsächlich auch
153 Kunstgeschichte zu studieren. Das war 2004. Und das war ganz schön. Das hat mir
154 total Spaß gemacht. Und da dacht ich: ja genau. Schön im Museum arbeiten.
155 Spanisch irgendwie. Sich mit Galerien austauschen. Keine Ahnung. Rum fahrn. Das
156 fand ich ganz toll. Und war dann 2005:/ Also 2004 ist mein Opa gestorben. Und das
157 war ja so en alter, schlimmer Mensch eigentlich. Und der hatte uns nichts vererbt. Aber
158 du kriegst ja immer en Pflichtanteil. Nee. Und von diesem Pflichtanteil, hab ich gesagt,
159 gönnt mir jetzt was Schönes. Damit man wenigstens was Gutes mit diesem
160 Menschen assoziiert. Und bin dann nach Spanien gefahren und hab da diesen
161 Flamenco-Kurs gemacht. Weil ich dachte: Orr Tanz und sich irgendwie so ausdrücken.
162 Und dieses andere hatte ich dann eben schon die ganze Zeit irgendwie so viel mit
163 dem Tanztheater. War ich ja nach wie vor. Und ich wollte das aber schon immer
164 machen. Weil ich irgendwie fand, der Flamenco vereint so alles. Der ist so
165 leidenschaftlich. Und weil ich auch so arrhythmisch (*unrhythmisch*) bin, dacht ich, ich
166 muss mal was machen, was vielleicht auch gegenläufig ist von der Natur. Ja?
167 Ja, da ist so alles vereint in allem. Der ganze Körper tanzt, du machst deinen eigenen
168 Rhythmus, du tanzt die Melodie mit den Armen, den Rhythmus mit den Füßen und mit
169 dem Gesicht noch die Emotion. Also das war so, der hat für mich irgendwie so alles
170 vereint. Genau. Deswegen. Und eh spanisch und bla. Und dann hab ich das da
171 gemacht und bin da hin für zwei Monate. Und das war auch ganz ganz toll. Auch so
172 diese Abnabelung. Ich war ja vorher noch nie weg aus W-Stadt oder so. Da war ich 23.
173 Und das war so toll. Und dann dacht ich: Mensch, Tanzen fetzt. Da bewerb ich
174 mich in Dresden (*an der Palucca Schule*). (lacht) Weil, ich kam dann noch nach Hause
175 natürlich noch mal. Und habe gedacht: ja, das ist schon irgendwie, dass es mit
176 zu mir gehört dieser Tanz und dieser Ausdruck und dieser Ausdruck übert Körper.
177 Und dann war ich eine Stunde bei Ariane, die war ja dann auch schon da im
178 Tanztheater (*neue Trainerin*). Und fand s so schön: die hat eine Bewegung vorne
179 vorgemacht und alle anderen, also ich stand irgendwie hinten, und alle machten die
180 gleiche Bewegung, aber jeder auf seine Weise. Nee? Was wir vorhin schon hatten (*im*)

181 *Vorgespräch*): mit diese irgendwie alle en biografischen Hintergrund, alle anders. Und
182 jeder, also was weiß ich, Ariane macht den Arm zur Seite und alle anderen machen
183 natürlich auch den Arm, rechten Arm rechts zur Seite, aber jeder anders. Jeder auf ne
184 andere Höhe, jeder auf ne andere Art und Weise, jeder in ner anderen Dynamik. Es
185 war wirklich wahnsinnig! (klatscht in die Hände) Wie großartig ist denn das! Eine
186 Bewegung und so viele Ausdrücke davon. Und das fand ich so toll in dem Moment,
187 dass ich dachte: Genau das möchte ich eigentlich auch machen. Dieses, jemandem
188 diese Möglichkeit geben zu können, diesen Ausdruck für sich zu finden. Und das fand
189 ich dann irgendwie total schlüssig. Und dann hab ich mich da beworben. Und hab
190 vorher en bisschen Training genommen. Jazz und Klassisch. Hat ich ja vorher alles
191 nich. Genau. Bin dann, per Glück eigentlich, genommen worden, weil ich ja über
192 diese, also die hatten damals eingestuft, die wollten so nen offenen Pädagogenbereich
193 haben, wo sie aus verschiedensten Bereichen Leute einstellen wollten. Und ich hatte
194 eben diesen Flamencohintergrund. Den hatte sonst niemand. Und deswegen ham die
195 mich genommen. Obwohl ich, glaube ich, bei dem normalen Aussiebefahren wär
196 ich total raus gefallen. Dann hatten wir jemanden der kam aus dem
197 Performancebereich, eine kam aus m Musicalbereich. Ballett war natürlich auch, vier,
198 vertreten. Dann von der Iwanson (*-Schule in München*) war eine dabei. Und so vom
199 Jazz und blablabla. Und die hatten dann so ne ganz bunt gemischte Gruppe gemacht.
200 Und einer hatte, ach genau, wir hatten dann noch einen Kathaktänzer aus Indien. Und
201 das ging natürlich überhaupt nicht auf, weil die überhaupt gar kein Konzept hatten. Die
202 wollten halt, dass es schön bunt und offen aussieht, aber das es genauso läuft wie
203 vorher. Also das war vollkommen irrsinnig. (..) Genau. (...) Ja, und so bin ich da rein
204 gekommen. Und hab dann eigentlich immer, als ich da war, gedacht: Nee, das ist es
205 nicht. Das stimmt nicht. Während des Studiums. Das ist hier totaler Quatsch. Das geht
206 überhaupt nich mit dem konform, mit dem ich mich sozusagen schon, was ich schon
207 für mich gefunden hatte vorher. Nee. Das war da vollkommen weg. Und es ging da nur
208 noch um Form. Ja und dann auch so Sprüche wie „Wenn jetzt deine Oberschenkel
209 weiter so dick bleiben und du die nicht mal dehnt, dann kannst de einpacken.“. So
210 nach dem Motto. (lacht) Und weiß ich nich was. Und ich hab wirklich j-e-d-e Ferien hab
211 ich überlegt, ob ich wieder hin. Jede! Winter, Sommer, Frühling, Herbst. (lacht) Immer!
212 Hab ich gesagt „Ich geh nicht mehr dahin. Ich geh nich mehr dahin. Ich geh nich mehr
213 dahin.“ Und irgendwie bin ich doch immer wieder hin gegangen. Ich kann s dir auch
214 noch gar nich sagen wieso. Ich hab mich aus allem raus gehalten. Ich hab nie en
215 Projekt mit gemacht. Deswegen hab ich auch en Aktenvermerk gekriegt. Ich hab äh
216 nie irgendwie (..) länger Zeit in dieser Schule verbracht, als ich musste. Ich bin immer
217 gleich wieder weg. Ich hab da nur meine Pflicht erfüllt und bin wieder los. Und das
218 eigentliche Aha-Erlebnis dann, das wirklich zu machen und sich auch richtig zu fühlen
219 in dem, was ich da getan hab oder studiert hab, war dann tatsächlich in Wien. Also für
220 mich war klar, ich mach auf jeden Fall en Auslandssemester. Trimester. Irgendwas.
221 Egal. Hauptsache es geht und ich muss hier nicht mehr Zeit dran hängen als ich muss
222 an dieser Schule, an diesem Verein. Und hätt ich en Auslandssemester gemacht, also
223 sechs Monate, hätt ich noch en halbes Jahr dran hängen müssen. Da hat ich natürlich
224 überhaupt kein Bock. Da hab ich en Trimester gemacht. Dass man wenigstens weg
225 kommt. Aber trotzdem noch in dieser Studienzzeit bleibt und nicht länger da bleiben
226 muss. (lacht) #00:15:42-2#
227
228 I: Was heißt Trimester? #00:15:42-2#
229
230 E: Einfach nur drei Monate. #00:15:43-7#
231
232 I: Ah okay. Okay. #00:15:45-3#
233
234 E: Anstatt sechs. Genau. Und da hab ich dann geguckt. Ich wollt eigentlich wieder nach
235 Spanien wegen Flamenco und Sprache und Kultur. Und dann ging das aber alles
236 nicht, weil die überhaupt gar keine Verbindung hatten. Sondern nur nach Stockholm
237 und nach Amsterdam, glaub ich. Oder Rotterdam. Oder irgendwas. Und da wollt ich
238 aber nich hin. Weil ich auch keine Lust hatte, diese alten Wege von denen zu gehen.
239 Wo ich dann wusste oder dachte: na dann sind die wahrscheinlich ähnlich wie die. Und
240 hatte da überhaupt gar keine Lust mich irgendwie in diese Verbindung zu bringen. Und

241 hab dann in Wien auf getan, weil ich Wien schön fand. Und da dacht ich, da gibt s
242 auch so schön viel Kultur und gehste da halt hin. Und da hab ich diesen Kontakt hergestellt
243 und das alles gemacht und dann ging das auch relativ ganz flüssig. Und dann bin ich
244 dann da hin. #00:16:35-5#

245

246 I: Wo warst du da in Wien? #00:16:35-5#

247

248 E: Äh am Konservatorium. Konservatorium, Privatuniversität Wien heißt das. #00:16:41-
249 6#

250

251 I: Mhm. #00:16:44-8#

252

253 E: Und genau wo also die Musikschule angegliedert is und so was alles. Und der
254 Gesang. Und eben auch Tanz und Tanzpädagogik. (..) Und das war en Aha-Erlebnis
255 tatsächlich. Also da wurd ich erst ins, was wie war ich denn da? Ins zweite Jahr
256 eingestuft. Weil die erst mal gucken wollten was ich so kann. Und dann bin ich halt in
257 mein reguläres Jahr gekommen, ins Dritte. Und durfte aber auch beim vierten Jahr mit
258 trainieren. Und das war total interessant. Weil die vollkommen, also bei denen war
259 total das Gegenteil. Die warn überhaupt nich auf Technik wie die Palucca, sondern die
260 waren voll auf wir bilden hier äh geistig-kreative Menschen aus. Und die Technik ist
261 erstmal zweitrangig. Sag ich mal. Vordergründig ist Improvisation. Wie tret ich auf?
262 Wie fühl ich mich? Was sagt mein Inneres? Und so. Und die ham dann tatsächlich
263 auch Sachen gemacht wie, die hatten auch Percussionsunterricht. Und dann ham wir
264 aber auch die Leute begleitet im Unterricht. Also man saß dann als Gruppe neben den
265 anderen und musste dann so (demonstriert Bodypercussion) die Bewegungen
266 aufnehmen. Eigentlich, was wir dann später auch in der Palucca gemacht ham. Aber
267 nich so intensiv wie die. Und das war also wirklich ein Irrsinn, der dann entstanden ist
268 teilweise. (lacht) Wo man dachte: Ja. So! Drei Sounds - eine Bewegung. Uuund
269 irgendwie kam s dann doch zusammen. Das war ganz toll dann auch zu sehen, wie
270 das tatsächlich auch harmonieren kann. Also das war auch schön, dass man da so
271 drauf los gelassen wurde, sag ich mal. Und die Lehrer da auch so voll d' accord waren.
272 Und dann auch Eine:/ Also die Percussionslehrer waren wirklich der Wahnsinn. Da gab
273 s dann einmal (lacht), da hat die überall Instrumente verteilt und hat so en
274 Gedichtstück genommen, also so dadaistische Worte, Fetzen, die dann blau grün
275 bababa, irgendwelche Gespinste herstellten. Und dann gings wirklich los, so, einer
276 sollte immer hin und das interpretieren und dann zurück. Und irgendwann wurde das
277 so ein Selbstläufer, dass man wirklich wie in Trance war, alle warn in Trance und
278 setzten sich irgendwie was auf, und trommelten und:/ Also wirklich der ganze Raum
279 wurde zu ner absoluten Klang- und Experimentaloase. Und irgendwann sagte sie
280 dann: Und ja. Die Zeit ist um. Die machten dann auch mit natürlich. Als aller Erstes.
281 Und das war richtig wie so aufwachen aus nem Traum. Das war wirklich absolut im
282 Tun, im Sein. Nur machen machen. Egal. Nicht denken. Und das war so toll. Weil man
283 auch die anderen gar nich mehr so richtig gesehen hat. Und manchmal hat sich aber
284 was ergeben und dann is man zurück und:/ Also das war, so was hab ich noch nie
285 erlebt so ne Improvisation. Die tatsächlich so intensiv ist und wo so en Geflecht
286 entsteht so in diesem Raum. Das war toll. Genau. Dann auch so Psychologie hatten
287 die halt ganz viel. En ganz super Psychologen da. Und hatten dann auch so was, was
288 hatten sie denn noch? Anatomie hatten sie ganz extrem. Hatten wir aber auch. Das
289 war ja in Ordnung. Und was hatten sie denn noch, was mich so fasziniert hat? (...) Ne
290 ganz starke Improvisation die ganze Zeit. Na ja und dann musste man halt auch
291 unterrichten. Wie bei uns. Und da saß dann jemand und hat das dann eben
292 ausgetauscht. Und bei mir war das Manfred Eichinger. Und der war, is en ganz toller
293 Choreograf. Also ich hab von dem en Stück gesehen und da war ich wirklich
294 beeindruckt. (...) Und der sitzt dann da, wo man so denkt: Ufff! Jetzt sitzt der da. Und
295 da war ich, na ja , drittes Studienjahr. Ich hat ja vorher noch nich viel unterrichtet oder
296 so. Und musste dann da das zweite Studienjahr unterrichten. Und hab mir so en paar
297 Gedanken gemacht. Aber das dauert ja auch. Ich bin ja auch total immer noch auf der
298 Suche. Nee. Wie vermittelt man Sachen? Was sind die Schwerpunkte und so weiter
299 und so fort. Und hatte mir dann da diese Stunde so ausgedacht. So wie man s kannte.
300 Erwärmung, ba ba, bababa. Und fand das eigentlich ganz schlüssig so für mich die

301 Stunde. War in Ordnung. Und dann gab s dieses Gespräch hinterher mit ihm. Und der
302 fragte mich dann Sachen. Und das war total interessant, weil der mich tatsächlich
303 hinterfragt hat. Und zwar konstruktiv. Der hat nich gesagt „Na das hättest de jetzt mal
304 so und so machen können. Und das wäre ja besser gewesen. Hättest s so und so
305 gemacht.“. Sondern der hat gesagt „Na warum hasten das so und so gemacht? Hast
306 schon mal drüber nachgedacht, das so und so zu machen?“ Dann konnt ich eben
307 auch antworten „Ja, Hab ich. Aber ich fand das so und so schlüssiger.“. Und er meint
308 „Ach so. Ja, ist ja auch interessant.“. Und so entstand dann tatsächlich en Dialog, der
309 irgendwie konstruktiv war. Und der hat auch als Erstes gesagt: "Also ich würde total
310 gerne bei Dir Tanzunterricht nehmen." Fand ich total Klasse. War seine erste spontane
311 Reaktion. Und das ist natürlich etwas, was einen total aufbaut. Wenn man danach
312 noch dieses Gespräch hat, wo er sagt „Na du musst dir deinen Raum auch nehmen.
313 Und du musst dich nicht entschuldigen. Die Schüler müssen dir halt ausweichen. Und
314 wenn du dann da deinen platz brauchst, dann nimmst du dir den. Ganz einfach! Und
315 ganz selbstverständlich. Und dich nicht entschuldigen. Und fahrig werden. Sondern du
316 bist dir sicher. Du bist auch en guter Pädagoge, denk ich jetzt.“. Weißt Du? So hat er
317 so gesagt. Ganz ruhig und easy. Du nimmst dir einfach deinen Raum. Alle anderen
318 organisieren sich schon drum herum. Mach dir da mal keine Gedanken! Das war so für
319 mich so ein mächtiges Feedback. Weil ich mich die ganze Zeit immer entschuldigt hab
320 und immer irgendwo:/ Da kannst ja nie richtig tanzen und kannst es auch nie richtig
321 vormachen. Bleibst immer so zurück. Und durch dieses Gespräch kam mir dann erst
322 mal so: Ja stimmt. Stimmt. Du bist ja auch ne Person, die so in dem Moment
323 tatsächlich was sagen möchte und was mitteilen möchte. Und darin hat er mich total
324 bestärkt. Und das war für mich, also nach dem Gespräch bin ich raus, mit dem
325 Fahrrad und das war für mich so richtig: Genau! Das ist es, was ich werden möchte.
326 Genau deswegen bin ich da (*Studium*) wahrscheinlich immer wieder hin. Weil das ist
327 der Beruf! Das ist großartig! Und das war ganz toll. Also das war so, da hats echt Klick
328 gemacht bei mir. Ganz großartig. (klatscht in die Hände) Genau, abgesehen davon,
329 dass ich da Simone kennen gelernt habe und so. Die auch ganz toll ist. Waren das so
330 kleine Aha-Erlebnisse. Genau. (...) Und na ja, die müssen auch, die Pädagogen
331 müssen auch Stücke machen zum Studieneude. Und da wird dann en ganzer Raum
332 gemietet. Und dann machen die auch Auditions (*Vortanzen*) und so weiter und so fort.
333 Die sind permanent mit Stücken, Stückerarbeit beschäftigt. Was ja bei uns überhaupt gar
334 nicht der Fall ist. Und dadurch kriegen die natürlich ne ganz andere Intention und
335 dadurch denk ich, wenn man Stücke macht, ist es tatsächlich auch so, dass man so
336 viel auch erfährt über Bewegungsansätze, -ursprünge, dass man sich so viel damit
337 auseinander setzt, dass man dann in seiner eigenen Pädagogik letztendlich viel tiefer
338 drinne steckt und viel mehr Ansätze finden kann. Und ich denke, dass ist en richtiger
339 Ansatz, um Pädagogik zu unterrichten und tatsächlich das Studienfach auch zu leiten.
340 Und in der Palucca dann zurück, war s natürlich total der Horror. (...) Also ich war total
341 entspannt, weil ich wusste, ihr habt eigentlich gar keine Ahnung. Und wir passen
342 einfach nich zusammen, ja? Aber ich muss das jetzt hier irgendwie über die Bühne
343 bringen, um diesen Abschluss zu kriegen. Den ich ja will! Was ich ja jetzt weiß. Und
344 deswegen war ich da total entspannt. Und vorher war ich sehr entgegen. Und dann
345 hab ich halt gedacht: Phh. Macht doch. Gib mir doch ne vier. Phh. Mir doch Schnuppe.
346 Also so. Und hab dann auch nich mehr gegen gesprochen. Weil einfach auch klar war,
347 das sind unberechtigte Sachen, die hier grad passieren. Ich hatte in Wien nur Einsen!
348 Also das must du dir mal überlegen. Und dann kommst du zurück und bist wieder
349 irgen en Viererkandidat. Wo ich denke, das kann, also das stimmt einfach nicht. Oder
350 es stimmt auf der anderen Seite auch mit meiner Wahrnehmung überein. Ja
351 letztendlich. Na ja, wo man halt wieder so beurteilt wurde aus persönlichen
352 Befindlichkeiten und so weiter und so fort. Und das geht halt gar nicht. Und wo ich
353 dann angefangen hab tatsächlich zu widersprechen: einmal, das weiß ich noch, in
354 Klassisch. Ich hab mir ja wirklich Mühe gegeben. Aber ich hab einfach keinen
355 klassischen Körper. Ich bin:/ Jazz okay. Aber ich bin einfach en zeitgenössischer
356 Tänzer. Fertig. Und das ist auch in Ordnung. Und das zu akzeptieren ist auch in
357 Ordnung. Und dass ich meine Beine nich bis hinters Ohr krieg, is och in Ordnung.
358 (lacht) Und damit umzugehen - das ist die Frage. Nee. Wie geh ich mit meinem Körper
359 um im klassischen Unterricht? Ich sag jetzt nicht, dass der scheiße is. Ich finde den
360 eigentlich ganz großartig. Aber, es is natürlich och immer ne Umgangsfrage. Und dann

361 hatte die eine (*Lehrerin*) zu mir gesagt, die ich eigentlich dann mochte dann ganz zum
362 Schluss, "Eleonor! Nicht so grob! Eleonor! Nicht so grob mit die Arme! Nicht so grob"
363 (Bd. lachen) Und dann hab ich gesagt: Okay. Nicht so grob. Nicht so grob. Was
364 natürlich total sinnlos ist. Weils natürlich ne total negative Beeinflussung ist des Tuns.
365 Also hätte sie gesagt „Leicht wie Watte. Leicht wie ne Wolke oder was.“. Dann wär s
366 doch, also dann kommt s doch ganz anders an. Und ich dann immer: Nicht so grob!
367 Nicht so grob! Und dann entsteht natürlich gleich wieder dieser Negativfaktor. Und
368 dann wird man gleich noch härter und weiß gar nicht wohin mit seinen Gedanken. Und
369 fragt sich, was das Gegenteil ist. Und dann sagte sie mir das dann vier Mal. Und dann,
370 irgendwann bin ich tatsächlich explodiert und habe zurück gerufen „Wenn du jetzt noch
371 einmal sagst "Nicht so grob.", dann explodiere ich. Sag mir, gib mir en positiven
372 Anreiz! Aber mach doch nicht so was! Was soll ich damit anfangen?“. Stand ich da
373 wirklich in dem Saal und hab das so entgegen geschleudert, weil mir hat s so gereicht.
374 Weil ich s ja auch anders kannte. Nee? Ja, und dann war so ne kleine Eskalation. Das
375 war aber ganz wichtig für mich, dass ich das für mich mal so äußere gegenüber
376 jemand anders. Also ich meine, dass man da nie behandelt wurde, als wär man
377 Pädagoge und irgendwie gleichrangig. Sondern als wenn man immer irgend en
378 dummes kleenes Würstchen, was eh nischt of der Pfanne hat. Dasss äs daas fand
379 ich unmöglich! Ja. (...) na ja, und dann hat ich aber noch Barbara Passow und das war
380 ganz in Ordnung. Und die hat mich ja auch unterstützt. Und hat se dann auch gesagt,
381 ich soll choreografisch arbeiten. Und Jenny Coogan auch. Und das war ganz okay.
382 Also man hatte dann schon auch zwei drei Gespräche, die in Ordnung waren. Aber so
383 der Rest war einfach:/ Also wenn man dann auch so sieht, ne die gescheiterten
384 Existenzen. Die gescheiterten Tänzerexistenzen, die dann irgendwie noch so en
385 Aufbau (*-studium*) machen und dann trotzdem nich davon los kommen, dass sie doch
386 keine Pädagogen sind. War ja bei uns im Studiengang genauso. Da waren ja auch
387 Leute, die ham sich für Tanz beworben, ham s nicht geschafft. Dann sind sie eben zur
388 Pädagogik gerutscht. Und das sind halt einfach Sachen, wo ich denke, da sieht man
389 eben die Diskrepanz einfach auch nee. (...) Im Tun. Und im Vorbereiten der Stunden.
390 Und im Umgang mit den Schülern oder den Menschen. Also es sind ja tatsächlich
391 dann Menschen nee. Na ja. Und dann gab s auch noch mal so nen Einknick, wo sie
392 auch im zweiten Studienjahr zum Vordiplom ham die ja unsre Hälfte der Klasse
393 reduziert. Wo ich denke, es gibt en Probejahr. Das muss doch dann auch ausreichen.
394 Und die ham wirklich wegen einer Modernprüfung (*prakt. Prüfung im Moderntraining*),
395 wir hatten damals den Neuer, in Leitung, mussten fünf Leute gehen. Wegen einer
396 Modernprüfung. Und nur bei Ihr. Und dann sind die da hin und ham gesagt „Na hat s
397 nich en Sinn, wenn ich die noch mal wiederhole?“. Und dann sagte die „Das würd ich
398 an deiner Stelle nicht versuchen.“. So! Und das war s dann! Zwei Jahre abrackern
399 wegen einer Launenhaftigkeit. Wo ich denke: Man eh! Das sind keine
400 Zeitgenössischtänzer. Sie machen halt Jazz. Was soll s? Gib der ne vier und fertig.
401 Guck, was die auf den anderen Noten stehn hat. (...) Also das fand ich unmöglich. Und
402 total unverantwortlich. Und seit dem war auch die Schule für mich absolut unten durch.
403 Wo ich so dachte: das ist für mich ein absolut unsoziales und unlogisches und
404 unpädagogisches (lacht) und überhaupt. Geht gar nicht, wie man so handeln kann.
405 Und dann hab ich gedacht: Und das ist die Leitung für die Pädagogikstelle oder was?
406 (lacht) Come on! Und genau und bei der hat ich eben auch so en Stunden-geben-
407 Montagabend-umsonst-für-alle-anderen. Und die guckte dann eben zu und fragte
408 dann, äh das war immer so ihre Methode. Hebammenmethode. "Ja und was noch?
409 Und was sagt die Bewegung noch? Und was noch? Und was noch? Und was noch?"
410 Wie in so ner Ratestunde fühlte man sich permanent. Man kam überhaupt nicht
411 vorwärts. Wir ham bei der en dreiviertel Jahr immer die gleiche Erwärmung gemacht.
412 Also ein Jahr immer die gleiche Erwärmung. Dreiviertel Jahr gerollt gerollt gerollt. Wir
413 ham vielleicht irgendwie irgendwann mal sind wir mal battement (*großer Beinwurf*) im
414 Stand gekommen. Da war aber schon en halbes Schuljahr rum. Und wir hatten ja vier
415 Mal die Woche Training! Mhmhm! Also es war enorm! Na ja und dann stand sie immer
416 da: "Und was noch? Und was noch?" Und ich fand ja den Ansatz nicht schlecht, dass
417 man halt guckt: Was zieht wohin? Und so weiter. Aber der ist ja och nicht neu. Also
418 den hat sie ja nu nich erfunden. Aber hat sich immer so hingestellt. Und dann hatten
419 wir auch so en Gespräch. Also es war so en sozusagen Pendant zu den Wiener, zur
420 Wiener Auswertung. Saß ich mit ihr am Schreibtisch gegenüber. Da (*in Wien*) gab s

421 Kaffee, man saß nebeneinander. (lacht) Das hier gegenüber ohne Kaffee. Und sie
422 füllte irgendwelche Formulare nebenbei aus Und fragte mich dann Sachen. Und das
423 geht ja gar nicht, dass ich mit denen vierzig Minuten am Boden war und dass das
424 überhaupt nicht geht und bla und wie:/ Sagt sie zu mir! Weißte? (lacht) Wo ich denke:
425 Weißt du wie lange ich bei dir auf dem Boden krieche? (lacht) Wir kommen überhaupt
426 nicht zum Springen! Überhaupt gar nie! Aber das hab ich mir geschenkt (lacht) und
427 gesagt „Na ja, ich fand die brauchten halt noch die Zeit und die kann man ihnen ja
428 geben. Und dafür kann man ja dann nächste Woche und blablabla.“. Wie mans halt
429 macht! Ganz normal. (...) "Na ja, also das geht gar nicht und äh und ja und was ist
430 dann der Sinn? Und blablabla. Und ja und was noch?" Also fragte sie mich, als wüsste
431 sie sozusagen mehr über meine Unterrichtsvorbereitung als ich selbst. Und
432 irgendwann hab ich dann geantwortet. "Und ja und was noch?" Und dann wurde s mir
433 so zu viel. Und dann hab ich richtig gesagt „Pass auf. Sag mir doch einfach was du
434 willst. Ich habe überhaupt gar keine Lust mehr hier so ne Ratestunde mitzumachen.
435 Was soll das? Also das bringt mir gerade überhaupt nichts.“. (lacht) Und die dann noch
436 so angeflert, weil sie s wirklich, also du sitzt dann so da wie so "Mhm. Mhm." Und
437 aber wozu? Es bringt keinem was. Es bringt mich nicht weiter. Es ist total langweilig für
438 sie. Es is was:/ Ja? (I:Hm.) Und das hab ich dann so formuliert und dann wurde sie
439 auch gleich bissig und meinte: "Na wenn es nichts bringt für dich:/" Na ja und da
440 musste man das wieder relativieren. Und man hatte ständig das Gefühl, man hat s mit
441 Patienten zu tun. Also man muss ständig so interaktionsmäßig, sozial, immer gucken,
442 wie ist derjenige drauf. Äh, hat die jetzt irgendwie ne Schwäche oder wo ist da jetzt
443 das Problem? Oder fühlt sie sich in ihrer Autorität verletzt und. Es ging ständig um
444 Befindlichkeiten an der Schule und nie um die Sache. Und das war total auffällig für
445 mich, auch im Bezug als direkten Vergleich. (zu den "Wienerfahrten") Genau. Und
446 dann war ich jans froh, dass das dann einfach (...) vorbei war. (...) Was anderes kann
447 ich dazu gar nicht sagen. (lacht) #00:31:35-9#

448
449 I: Danach kam im Grunde direkt Dein Berufseinstieg dann? #00:31:38-0#

450
451 E: Genau! Danach bin ich ja nach W-Stadt zurückgezogen. Das war 2010. Im Oktober.
452 Und hab dann eigentlich direkt angefangen meinen Existenzgründer zu machen und
453 mich als Tanzpädagogin selbstständig zu machen. Und hab dann noch ne
454 Pilatesausbildung gemacht. Weil ich dachte, von Tanz allein kann man nicht leben.
455 Also es ist schwieriger. Und so ist es halt leichter. Und hab dann von diesem Geld vom
456 Existenzgründer (-*lehrgang*) diese Ausbildung gemacht. Und hab dann gleich bei
457 Kerstin W. im Pilatesstudio angefangen. Das war ganz gut. Musste man sich um nichts
458 kümmern. Ist man einfach hingegangen als Honorarkraft und fertig. Genau. Und
459 nebenbei arbeite ich ja immer noch als Kellner. (gedehnt) (...) Und hab dann auch
460 Klamotten verkauft und so weiter. Also es sind so verschiedenste Jobs, die man dann
461 so nebenbei macht, um das andere aufzubauen. (*Selbstständigkeit*) Und mit dem
462 Studio, das kam eigentlich (...) aus pragmatischen Gründen. Weil ich ja vorher im
463 Vereinshaus war. Und da war dann dreckig oder mal die Tür zu oder was weiß ich
464 was. Und da dacht ich, ich brauch en Raum! Und ich hatte keine Lust, mich in
465 irgendwelchen Studios (*Tanzstudios*) hier einzumieten tatsächlich, die schon bestehen.
466 Weil ich tatsächlich vorhabe, zeitgenössischen Tanz in W-Stadt zu etablieren. Und ich
467 glaube nicht, dass das funktioniert, wenn man sich in irgend nem Studio einbaut und
468 die althergebrachten Schienen sozusagen da indirekt weiter fährt oder das damit sich
469 so verwaschen lässt. Und da es zeitgenössischen Tanz in W-Stadt nicht gibt, wars für
470 mich ne logische Schlussfolgerung nen eigenen Raum zu finden und zu machen.
471 Genau. (.) Und so (.) bin ich da gelandet. #00:33:13-4#

472
473 I: Wo du bist. (Bd. lachen) (...) Du hast es glaub ich en bisschen schon benannt, aber ich
474 frag s trotzdem noch mal explizit, ob s entscheidende Stationen oder
475 Schlüsselmomente gab auf diesem Weg, die Dich geprägt ham. Wie sie dich geprägt
476 ham? Oder warum sie dich geprägt ham? #00:33:50-5#

477
478 E: Mhm. (4) na ich kann auf jeden Fall sagen, dass es nicht der Balletttanz war. Das ist
479 total nee. Was sonst immer so bei Kindern da ist dieses Tutu und Prinzessin und so
480 weiter und so fort. Das war s bei mir überhaupt nicht. Für mich war eher faszinierend

481 dieser Theaterbetrieb, den ich dann im Opernhaus kennen gelernt hab. Das war für
482 mich total spannend. Da hinter der Bühne rum zu scharwenzeln und so Große zu
483 sehen und wie die dann in der Kantine stehen und rauchen in ihrem
484 Marienkäferkostüm oder so. (Bd. lachen) Was so ne surrealistische Art hat. Diese
485 Vermischung der Welten. Das fand ich spannend. Und dann weiter gehend ja
486 tatsächlich dieses autarke Umgehen mit Bewegung dann, was mich so geprägt hat
487 eigentlich, muss ich sagen. (4) #00:34:42-8#
488
489 I: Kannst Du das noch en bissel genauer erklären. #00:34:42-8#
490
491 E: Na in dieser Gruppe im Tanztheater dann. (I: Ah okay.) Mit den verschiedenen Leuten
492 und verschieden zusammen ein Thema finden und das bearbeiten und trotzdem zu
493 einem Ergebnis zu kommen. Was aber auch die Bühne hatte. Äh ich mein, ich wär
494 auch da geblieben, wenn s jetzt nicht die Bühne als Resultat gehabt hätte. Denk ich.
495 Aber so war das total sinnhaft, also irgendwie sinnig. So dieser Gesamtprozess, diese
496 Gesamtkaktion. Genau. Das war total spannend auch. Immer diesen Bezug auch zur
497 Bühne. Immer dieses zwischen den Welten eigentlich sein. Ich glaube das ist es, was
498 mich fasziniert. Und deswegen mach ich ja zum Beispiel auch diese Pilatesausbildung
499 oder dieses Kunstgeschichtsstudium mit dem BWL und so. Das ist für mich irgendwie
500 spannender als jetzt nur:/ Also langsam kristallisiert sich s raus, dass es so ist. Wie du
501 sagst vorhin s mit diesen 30 (*Jahren*). So man denkt "Na jetzt musst du aber mal. Jetzt
502 entscheide dich doch für eine Sache." Und ich merke aber, das kann ich nicht. Das
503 schaffe ich einfach nicht. Und ich merke jetzt zwar schon, dass mein Studium einfach
504 aus finanziellen Gründen wegfällt. Nee. Was auch in Ordnung is. Weil ich merke och,
505 ich werde keen Kunstgeschichtler Schrägstrich BWLer. Äh und das war für mich en
506 total interessanter Einblick. Oder ist es nach wie vor. Und das dann einfach wieder zu
507 nehmen und für die eigene Arbeit zu gebrauchen und dann aber och wieder aus dem
508 Körperarbeitsbereich und dann auch aus dem tanzmedizinischen Bereich. Und davon
509 immer zu schöpfen und immer zwischen den Welten sozusagen zu agieren. Und
510 tatsächlich formiert sich s dann oder kommt s in dieser Pädagogik zusammen. Und
511 das ist es eigentlich, was ich so spannend finde. (gedehnt) Zurück zu Triggerpunkten!
512 (4) Genau das. Was noch? (5) Tja, ich kann s gar nich sagen. Also es is, wie ich s grad
513 gesagt habe, auch es ist immer ne Vielzahl von Momenten und Ketten, die dann
514 eigentlich dann zu einem, die sich zu einem Strang eigentlich, der sich so durchzieht,
515 zusammen binden. Auch wenn alles total unterschiedlich wirkt. Nee. Wie die Hobbys
516 vorher mit diesem Basketball und was weiß ich. Ergibt sich trotzdem für mich alles zu
517 einem Ganzen. Wenn ich dann halt alles benutze und irgendwie auch einfließen lasse
518 in mein Tun. Und wär s nich so, hätt ich halt auch nich die Möglichkeit oder das
519 Selbstvertrauen gehabt, sag ich jetzt mal, ein Studio auszubauen. Also hätte das alles
520 vorher nich so stattgefunden aus diesen verschiedenen Bereichen, hätt ich mir das
521 niemals zugetraut. Handwerklich. Und hätte das alles vorher nicht funktioniert, äh, hätt
522 ich mir das auch nicht zugetraut zu tun einfach. Auch zu sagen „Jetzt unterricht ich hier
523 und jetzt nehm ich mir meinen Raum.“. Nee? So. Wieder die Brücke schlagen. Genau.
524 Aber das war schon, also das war en Triggerpunkt, mit Manfred das Gespräch. Und
525 dieser Aufenthalt in Wien. Und dieses tatsächliche Ankommen im Tun. Und auch
526 dieses Gefühl zu haben: Ja, ich bin ne Person. Und na klar kann die auch unterrichten.
527 Und dann hab ich eben auch was zu sagen. Mit der Bewegung. Und dann drückt die
528 eben auch was aus. Immer. Und ist eben nich nur mechanisch. Genau. (...) Und das.
529 (...) Und das. (..) Na ja und natürlich auch Henry (*ihr Mann*) also als treibende Feder.
530 Ganz extrem. Wo ich dann auch mit ihm *Zechenverein*, auf diesem Gelände, und uns
531 die Hallen angeguckt ham. Und das war alles düster und dreckig und ekelhaft und
532 offen und zülig. Und der steht dann so, der kleene Sonnenschein und sagt "Na ja, das
533 kann ich mir doch ganz gut vorstellen." (Bd. lachen) Aha! Und dann hat er das gesagt
534 und dann hab ich gesagt "Na gut. Wenn du das siehst. Ich seh s grad noch nich. Aber
535 dann vertrau ich dir in dem Moment." Und dann macht man s halt. Und das war auch
536 die Triebfeder tatsächlich, das zu tun. Mit diesem Wissen, dieser Mensch neben
537 einem. Der einen auch antreibt und unterstützt. Und der hat auch gesagt, damals als
538 ich genommen wurde, als dieses Bestätigungsschreiben (*f. Tanzstudium*) im
539 Briefkasten war, da hab ich ja geheult Rotz und Wasser. Ich wollte ja nich wegziehen.
540 Nee. Wir sind ja gerade zusammen gezogen im Oktober und dann sollt ich gleich

541 wieder weg. Und da dacht ich so: Häh? Und dann sagt der „Doch! Das ist gut. Mach
542 das! Geh deinen Weg und probier das aus. Zurückkommen kannst du immer.“. Und
543 das war genau richtig. Und da hat er natürlich Recht gehabt. Nee. (..) Genau.
544 Eigentlich so diese Sachen. Die sind so wichtig. Und mehr so eigentlich, ich muss
545 eigentlich sagen, ich hangele mich in meinem Leben so mehr durch Zufälle und
546 Ereignisse, die dann (...) äh wo dann einfach Kanäle entstehen. Also hätte das jetzt
547 nich geklappt, dann wär s auch in Ordnung gewesen. Für mich. Ich wär auch kein
548 unglücklicher Mensch. Das weiß ich. Aber es is halt das geworden und es is auch total
549 schön, weil ich mich total wohl fühle mit dem. Nee, ich war auch bei diesem, hab ich
550 mir ja auch zum Abschluss geschenkt, war ich ja zu diesem Limon-Teachers-
551 Workshop in Arnheim nach meinem Studium. Direkt im Anschluss in dem Sommer.
552 und hab da zwei Wochen lang mit den Koryphäe eigentlich, Anne Mishorn, Allien
553 Danielsen und Rocksan Sedjus, gearbeitet. Die ham halt diese Workshops gegeben.
554 Und das war absolut faszinierend dieser Typ, der überhaupt gar kein außwärts hat,
555 eigentlich aus der Komposition kommt, Klavierspieler ist, jetzt aber Direktor von der
556 Limon-Schule. Weißt de? Oder des Instituts eigentlich. Und auch diese ganz alte Anne
557 Mishorn, die eigentlich aussieht wie so en, na ja, weiß ich gar nich, weißer Zopf, ganz
558 klares Gesicht. Lacht sie immer. So ne Tänzerin noch von damals aus der Truppe, die
559 eben dieses Archiv verwaltet. Und diese andere Tänzerin, die sich wirklich wie so ne
560 Fee bewegte da. Das war unglaublich. Und diesen Typ da zu sehen, der wirklich so
561 überhaupt gar nich eigentlich diese Tänzerfigur oder -statur hatte, aber total aus der
562 Musik kam und ganz schönen Menschen gesehen hat. Das war auch für mich ganz
563 toll. Also diese zwei Wochen haben mir so viel gebracht, für die Pädagogik, für den
564 eigenen Umgang mit Bewegung, für den eigenen Umgang mit einem selbst. Dass man
565 raus kommt (atmet tief) (..) aus dieser Enge. Aus dieser körperlichen Enge, in der man
566 sich die ganze Zeit befunden hat. In dieses Ahhhhh! "Lass los!" Und dann auch immer
567 diese Bewegung: tdttdtdtaa (macht Beweg. vor) Und dann lacht jemand vor dir und
568 steht und macht sich sozusagen, nee nimmt s halt wirklich als das, was es is. Nee
569 Bewegung. Und die soll halt was ausdrücken. Na klar. Aber, du sollst halt da sein, es
570 soll ne authentische Bewegung sein und nicht nur ein Ablauf von. Und dann auch
571 dieses ganz bestimmte: Wo kommt s her? Wo geht s hin? Mach ich Schnickschnack
572 rein? Lass ich Schnickschnack weg? Nee? Was ganz viele Tänzer machen mit diesem
573 "Ich fühle mich so wohl in meinem plie!" Die sich da so reindreuen. (Bd. lachen) "Ich
574 fühle mich so wohl, wenn ich mich wieder raus drehe." Das hat der so schön
575 vorgemacht. Das war so: Ja ey, das kennst de! Das ham wir schon so oft gesehen,
576 diese Tänzerattitüden. (schallendes Gelächter) "Hach! Mhm!" Und das tatsächlich weg
577 zu lassen und in dieser Klarheit der Bewegung das zu spüren, dieses Einatmen und
578 Ausatmen und diese Atmung und dieses Gehenlassen. Das war ganz toll. Das war
579 noch so en Beispiel, wo ich dachte: (schnipst mit den Fingern) Große Klasse! Genau.
580 Und dann war s für mich jetzt auch noch da in Wien zu sein und zu gucken. Nach drei
581 Jahren, die ich jetzt überhaupt nicht mehr getanzt hab. Wo stehste körperlich? Biste
582 denn wirklich so schlecht? Und so weiter. Ich mein, ich bin ja nich schlecht. Ich hab ja
583 en zweier Abschluss gemacht. Es war jetzt gar nich, es war kein drei irgendwas oder
584 vier. Aber (4) na ja immer dieses Gefühl, man is so schlecht, man is so schlecht, man
585 is so schlecht. Permanent. Und sich davon zu erholen tatsächlich, und nich nur auf ne
586 logische Art und Weise, sondern auch auf ne körperliche Art und Weise, das dauert
587 halt wirklich lang. Und dessen bin ich mir das erste mal bewusst geworden in diesem
588 Limon-Workshop kurz nach meinem Studium. Also das war ja zwei Wochen später
589 gleich. Und da konnt ich mich so en bisschen raus dröseln. Und das war auch ganz
590 toll zu sehen, da hat man auch so en Feedback gekriegt von anderen Pädagogen und
591 Tänzern, die mich dann gefragt ham, was ich davon halten würde! Und so weiter und
592 so fort. Wo man schon das erste mal so. "Oh Mann, ja stimmt. Ich muss ja selber
593 reflektieren." Ja so? (lacht) "Stimmt ja. Ich hab ja (unv.)." Und das einmal
594 mitzukriegen. Und dann dieses Aufbauen vom Studio und so weiter und so. Und
595 dieses Ding: Oh Scheiße. Jetzt steh ich hier ganz alleine, mein Name hängt eigentlich
596 vorne an der Tür und Du bist jetzt hier diejenige, die quasi den zeitgenössischen Tanz
597 repräsentieren möchte. Also das heißt ja nicht, dass ich das tue in dem Sinne. Aber
598 man möchte das natürlich. Und da ist mir dann och schon ab und zu mal so Puhhhh,
599 bisschen Muffensausen gehabt und dacht so: Orr, jetzt verfängst du dich hier aber
600 ganz schön. Und bla. Mhm. (deutet zittern an) (..) Und dann nach Wien zu kommen,

601 nach diesen drei Jahren und zu gucken: "Stimmt das denn? Und jetzt hast du dich für
602 en Advanced-Kurs mit Sternchen angemeldet. (*höchster Schwierigkeitsgrad*) Bist Du
603 denn eigentlich des Wahnsinns! Und da bist du auch im Advanced-Kurs. Und zwei
604 gleich hintereinander. Du wirst umfallen! Du hast seit Jahren nicht mehr vier Stunden
605 am Stück trainiert." Das ging ja immer gleich zwei Stunden, nee. Und ja. Und das war
606 aber so Klasse. Man kam tatsächlich so schnell rein. Ich war innerhalb von einer
607 Woche fit wie nie. Und bin tatsächlich, also am Anfang hab ich so en bisschen
608 gewuselt, und dann merkte ich so, ich muss einfach den Kopf ausschalten. Und habe
609 dann aber gleichzeitig gemerkt, wie interessant das dann schon wieder ist, dieses
610 reflektieren. Was am Anfang eigentlich gar nicht so richtig bewusst da war, war dann.
611 also nach diesen drei Jahren, total bewusst da und funktionierte tatsächlich auf so
612 nem, Bewegungen auseinander nehmen, wo geht s hin? Wo ist der Ansatz? Wo ist der
613 Ursprung der Bewegung? Wo ist die Raumrichtung? Und das dann tatsächlich wieder
614 auszuschalten und sich auf dieses andere Level wieder zurück zu bringen, mit dem
615 Gucken und Machen, und dann erst wieder dazu zu holen die Reflektion und so weiter.
616 Das war ganz interessant für mich zu sehen, also für mich selber und dass ich
617 tatsächlich körperlich auch so fit bin und das geschafft hab, da war ich richtig stolz auf
618 mich und dachte so: Mensch, gar nicht so übel meine Liebe!" Und das war tatsächlich
619 jetzt für mich auch noch mal so en Aha-Erlebnis. Einfach sich noch mal auszubreiten
620 und auch dieses Gefühl zu haben. Und jetzt muss ich langsam in diese
621 choreografische Linie rein. Wo ich so denke, dass fehlt mir auf jeden Fall. Und das
622 möchte ich machen. Also ich glaube ich möchte, ne um diese Brücke wieder zu
623 schlagen zum Anfang, ich möchte glaub ich wirklich diese Verbindung zwischen
624 Theater und Tanz und Sparten und Kunst und:/ Das will ich ja unbedingt auch mit
625 meinem Raum eigentlich machen. Nee, dass da Musik zusammen kommt mit Malerei,
626 mit Improvisation, mit Performance. Dass man wirklich so en Austausch schaffen kann.
627 Genau so schließt sich dann eigentlich alles wieder zu einem Ganzen. Was ja
628 interessant ist, wenn man mal so drüber nachdenkt. Weil ich ja auch immer so gedacht
629 hab: Orr hier und da. Und jetzt machst du noch das. Und jetzt machst du noch das.
630 Bist du denn bescheuert? Du verfranzst dich! Du verfranzst dich. (lacht) Und dann merkt
631 man aber, na ja dann verfranzt man sich mal kurz und dann endet eben das Eine
632 wegen Geldknappheit. Und dann wird da wieder der Kanal frei. Is eigentlich alles total
633 in Ordnung. Also so Flussmäßig akzeptieren wir das Treiben! (Bd. lachen) (I. Ja. das
634 ist gut.) Ja, auch verfolgt von Panikattacken natürlich. Es is nicht alles wunderbar. Aber
635 genau. Und so gesehen gab s jetzt nicht die Triggerpunkte, sondern mehr
636 Entscheidungen, die sich aneinander irgendwie knüpfen. Aber keine Malerei oder kein,
637 mehr so Ausschlussverfahren eigentlich. #00:47:44-6#

638

639 I: Also nicht andere Medien? #00:47:44-6#

640

641 E: Genau. Na mehr das Ausschlussverfahren, dass ich eben nich nur (...) in der
642 Tischlerei stehen möchte oder eben nicht nur im Büro sitzen möchte oder so. (4)
643 #00:48:01-8#

644

645 I: Zum Abschluss gefragt, was Tanz für dich bedeutet? #00:48:30-4#

646

647 E: (..) Mhh. Da hab ich neulich was ganz Schönes gelesen von Merce Cunningham
648 (*Tänzer*). Ahh, (..) krieg ich jetzt natürlich nich mehr zusammen dieses Zitat. Aber, also
649 dass Tanz eben keine Kunstform ist, die man irgendwie festhalten kann. Es ist nichts,
650 also du kannst zwar en Foto machen, du kannst ne Videoaufnahme machen. Aber
651 eigentlich besteht es nur in dem Moment. Es ist kein Bild, was man sich dann
652 nachher anguckt. Es ist keine Skulptur, die man sich irgendwo hin stellt. Sondern
653 Tanz existiert in dem Moment. Und wenn dann alles zusammen kommt, Körper und
654 Geist, in diesem kurzen Moment von Bewegung, dieses Glücksgefühl zu empfinden -
655 und das ist Tanz. Also für mich. Wenn man wirklich im Einklang ist, Körper und Geist,
656 und das über ne Bewegung ausdrückt, ist das für mich also wirklich loslassen. Dieses
657 Flow-Prinzip eigentlich. Diesen Kanal zu finden. Und das ist für mich Tanz. Sich zu
658 verlieren, verlieren zu können im Raum, in der Zeit. Auch mit Musik oder auch ohne
659 Musik. Also es is dann der eigene Körper und auf jeden Fall gehört für mich zum Tanz
660 auch en Körperbewusstsein. Körperarbeit. Improvisation. Definitiv. Es is nich nur ne

661 Technik und ne Form. Es is der ganze Mensch, der tanzt. Und das ist ja auch, was
662 Tanz für mich total ausmacht. Du siehst immer, egal ob Du in ner Disco bist oder auf
663 der Bühne jemanden siehst, du siehst immer den Menschen, der tanzt. Du kannst
664 davon ableiten: der ist jetzt irgendwie en bisschen verkrampft vielleicht oder aha. Nee?
665 Es is immer der Mensch, der tanzt. Und deswegen ist es etwas total Direktes und was
666 total Persönliches. Und das find ich so spannend da dran. Eigentlich. Wir ham gestern
667 auch drüber gesprochen, nee? Was is authentisch auf der Bühne? Was is authentisch
668 in ner Bewegung. Was macht die aus? Ist es okay, wenn ich noch ne Bewegung dazu
669 nehme, um meine Persönlichkeit auszudrücken oder eben drück ich sie eher aus, in
670 dem ich s weg lasse? Ja. (gedehnt) (...) Tanz? Auf jeden Fall was total Großartiges.
671 Auch dieses Gefühl von diesen Suspension. Dieses Gefühl von Momenten. Das sind
672 so alles Sachen, die erlebst du ja im normalen Leben nich. Wenn du irgendwo gehst
673 oder stehst, dann hast du vielleicht mal kurz das Gefühl, wenn man zurück schreckt,
674 dieses Gefühl von Suspension. Nee? #00:51:18-9#
675
676 I: Was heißt das? #00:51:18-9#
677
678 E: Verzögerung. (..) Wenn Du wirklich diesen Moment so: Hah!!! (hält Luft an) Und dann
679 lässt du wieder los. Genau. (...) Und, dass es halt auch nie aufhört. Genau. Dass man
680 einfach so an sich selber kommt, also für mich nee. (...) Das hab ich halt nirgendwo
681 anders gefunden. Und ich kann mich auch in nen Bild verlieren und kann da sein. Aber
682 wenn ich jemanden tanzen sehe und das beobachten kann, dann flasht mich das halt
683 richtig. Und damit mein ich nicht Ballett, Form. Sondern tatsächlich zeitgenössischen
684 Tanz. Weil das für mich die Tanzform ist, die dem Menschen am nächsten kommt. Für
685 mich. Also Butoh ist zum Beispiel auch was total Interessantes. (4) Aber das ist für
686 mich zum Beispiel (...), ich weiß nich ob ich das dann direkt als Tanz bezeichnen
687 würde. Oder tatsächlich als, das klingt jetzt en bisschen blöd dieses Wort zu nutzen,
688 aber performatives Konzept. Nee, weil es ja tatsächlich um diese Bewegung geht und
689 um diese Bilder, die man hat die ganze Zeit. Die füllen ja die ganze Zeit Bilder aus.
690 Und dass der Körper durch dieses Weißschminken und durch dieses Haare abrasieren
691 und eigentlich fast so Kleidungslos, ja ne Vase ist für Sachen. Und für mich ist aber
692 Tanz, nich dass der Körper und der Mensch ausgeschaltet ist, wie s da ist. Und
693 sozusagen nur noch Form wird. Also Bild. Und Darstellung von. Sondern für mich ist
694 Tanz immer Mensch und Körper. Die Persönlichkeit. Die auf jedem Fall ne Rolle spielt.
695 Und das möcht ich halt auch sehen. Und wenn ich das sehe, dann ist das was ganz
696 ganz Wunderbares. (...) Und da kann dass en kleiner Schritt sein und was weiß ich.
697 Und es kann halt was ganz Riesiges sein. Und wenn ich seh, dass das zusammen
698 kommt: Bewegung - Mensch - Ausdruck, dann ist das für mich Tanz. (4) #00:54:06-6#
699
700 I: Ich würd mal weiter gehen. Jetzt würd ich dich bitten, dass du mir mal von einer für
701 dich wichtigen Produktion oder Tanzstück erzählst und mal erzählst, wie das so
702 abgelaufen ist. #00:55:15-0#
703
704 E: Na eigentlich muss ich sagen, das einzige Stück was ich gemacht habe, meine einzige
705 choreografische Arbeit, also nich Kindertanz nee, sondern für Erwachsene, musste ich
706 tatsächlich in Dresden machen. Und dann entstand das so en bisschen aus ner
707 Notlage heraus. Weil ich überhaupt nich kreativ sein konnte. Und dann hab ich mir
708 einfach dabei gedacht: Was ist en Bild für dich, was dir Freiheit verschafft? Und kam
709 dann eben auf nen Luftballon, was total, ganz simpel. Und hab mir dann en paar
710 Tänzer raus gesucht, mit denen ich irgendwie gut konnte. Musste man ja immer en
711 anderes Studienjahr nehmen. Ja, aus meinem wollt ich niemanden haben. (lacht) Es
712 tut mir leid, aber es is so. Mich wollte auch niemand, mal davon abgesehen. Und hab
713 die dann, es waren fünf Tänzerinnen. Ich wollts gern ungleich haben, aber schon als
714 Gruppe funktionierend. Und hab denen dann jeweils einen Luftballon gegeben, den sie
715 aufpumpen mussten und da mussten sie dann halt, also hab ich Improvisationssachen
716 genommen. Also hab ich Geräusche genommen, dann Fortbewegungsarten und den
717 Umgang damit. Nee? Was kannst du damit machen? Hab die also frei dazu
718 improvisieren lassen und mir dazu Sachen aufgeschrieben. Und hab dann festgelegt
719 zwei Zweiergruppen und eine Einzelperson. Und hab denen verschiedene
720 Eigenschaften zugeteilt. Also eine war Geräusch, die andere war eben dieses

721 Loslassen und Fliegenlassen. So ganz weiche große Bewegungen. Und das andere?
 722 Was ham die denn gemacht? (...) Siehst, dazu wollt ich auch mal die Aufnahme wieder
 723 haben. Das is och weg. (4) So viel zum Thema: Tanz is vergänglich. (.) Aber ich glaub,
 724 die ham so ganz schnelle Bewegungen gemacht. Ich weiß gar nich mehr genau, ich
 725 weiß es wirklich nich mehr, was die gemacht ham. Also das war so der Einstieg
 726 eigentlich. O, die kommen über die Straße - anhalten - so ganz neutral. Und dann
 727 betreten die sozusagen über die Straße, die nicht erkennbar ist, so nen Raum. Und in
 728 diesem Raum mussten die dann eben mit diesen verschiedenen Eigenschaften
 729 improvisieren. Und dann hab ich das festgelegt. Es war ja auch nich viel Zeit, wie
 730 immer. Und irgendwann hab ich dann die Luftballons weggenommen und hab die das
 731 ohne Luftballons machen lassen. So dass man eigentlich, dass was Abstraktes
 732 entsteht, was man als Zuschauer nicht wirklich wahrnehmen kann wo die Bewegung
 733 her kommt. Und hab die dann zusammen kommen lassen. Also erst so diese
 734 einzelnen Bilder auftauchen lassen, ohne Luftballon. Und dann hab ich sie zusammen
 735 kommen lassen als Gruppe und habe dann verschiedenste Elemente mit denen von
 736 vorher zusammen gestückt. Und habe das dann aufgenommen. Weil es wurde
 737 irgendwie en Zweiminutenstück oder so. Und dann hat ich tatsächlich auch Probleme
 738 mit einer. Die hat die Bewegung nicht verstanden und konnte die nicht umsetzen. Und
 739 da wusst ich nicht so richtig wie man das beibringt oder wie man ihr das erklärt. Und
 740 ich hab s wirklich versucht und merkte damals so - das war auch im dritten Studienjahr
 741 - dass das nicht funktioniert. Also das war in der ersten Hälfte nee. Ich bin ja in der
 742 zweiten Hälfte von Februar bis Mai quasi in Wien gewesen. Und davor war ich noch in
 743 Dresden. Und da mussten wir das Stück machen. Zügig, zügig, zügig. Innerhalb von
 744 zwei Monaten, was acht Wochen sind, was en Witz ist. Man muss ja auch immer alle
 745 fünf Leute zusammen kriegen. Und hab dann noch mit Henry (ihr Mann) Musik
 746 gemacht im Studio. Hab ich eben auch nur mit Luftballons gearbeitet und hab so en
 747 5/4 Takt draus gemacht, weil s fünf Leute waren. Nur aus Luftballonsounds! Also
 748 kommen dann so bong buh und dieses Quietschen und Streichen. Und was ham wir n
 749 da noch gemacht? Es war jedenfalls total lustig. Schon dieses Konzept: aufbauend auf
 750 der Fünf, aufbauend auf den Luftballons so als Gesamtkonzept durchziehen. Und aber
 751 tatsächlich so entfremden, dass dieser Luftballongedanke sich eigentlich komplett
 752 entzieht. Wenn man die Musik gehört hat, hat man das auch nicht wirklich erkannt,
 753 dass es Luftballons waren. Genau. Und dann hat ich en Stück, das ging so zwei
 754 dreißig (*Minuten*). Also auch nich so lang. Was immer sozusagen auf ner
 755 Improvisation, auf nem einfachen Gedanken aufbaute, was ich dann mit Material
 756 umgesetzt habe, zum Thema Improvisation Gedankengänge rein gegeben habe, das
 757 dann umgesetzt hab, für mich in Bewegung fest gesetzt, umgesetzt in die Gruppe rein
 758 gegeben. Und dann einfach nur Choreografie aus den Elementen genommen. (...) Ach
 759 jetzt weiß ich auch gar nich mehr wie sich das aufgelöst hat. Sind die dann eigentlich
 760 wieder über die Straße zurückgegangen? (4) Siehst, das weiß ich alles gar nich
 761 mehr. Wär schon interessant. Na ja. #01:01:19-0#

762
 763 I: Wie kommt es zu der Auswahl oder Entscheidung für ein Thema? #01:01:40-9#
 764

765 E: Na für das Tanzensemble XXX auf jeden Fall dass ich die Kinder frage, wozu sie Lust
 766 ham und dann versuche eine Angebot zu machen aus Bereichen, wo ich denke, dass
 767 die passen würden. Auch nicht zu viel. Immer nur ganz fest gelegte kleine Sachen.
 768 Drei Sachen oder so meistens. Bei mir selbst sind s meistens Themen, die mich
 769 gerade selber tangieren. Wo ich denke, da (4) das ist jetzt irgendwie interessant, das
 770 möchte ich bearbeiten oder so. Und als Ideengänge hab ich auch manchmal einfach
 771 nur Traumbilder, Traumsequenzen. Oder ne Emotion, die sich dann in en Bild
 772 verwandelt. Oder en Lied geht auch. (..) Zum Beispiel das vierte Halbjahr, wo ich jetzt
 773 en Stück dazu gemacht hab, von Radiohead. (unv.) blablabla. Dieses Gefühl, was ich
 774 vorhin umschrieben hab. Nee, man ist überall und man muss toll sein und irgendwie
 775 fit. Weißte de? Weil alle so: Du bist doch eh so fit und so weiter. Wo ich denk: Häh, ich
 776 bin überhaupt nich fit. Häh, ich kriech auf m Zahnfleisch. Siehst das denn niemand?
 777 "Nein nein. Du machst ja eh immer so viel. Und wie du das nur immer schaffst!" Und
 778 wo man dann diese Rückkopplung von Leuten hat, die dann irgendwie in diesem Lied
 779 manifestiert werden. Was dir das sozusagen auch noch mal rück spiegelt. Und dann
 780 einfach diesen Output in dieser kleinen Sequenz hat, in dieser Idee dazu. #01:03:14-

781 5#
782
783 I: Und Traumsequenzen? Das sind dann wirklich Sachen, die du geträumt hast?
784 #01:03:18-3#
785
786 E: Mh. (I: Ah okay.) (4) Na ja oder so Fragmente, nee. Also jetzt nich der gesamte Traum
787 oder so. Aber wirklich nur so Bildfragment oder was halt so übrig is. (4) Vielleicht dann
788 Ideen dazu entwickeln. (5) Manchmal ist es auch einfach nur ne fixe Idee. Na ja zum
789 Beispiel die Idee, or das is schon ewig her, für ne Choreografie, weil ich das immer so
790 dieses ewige Herzeleiden und so weiter und so fort, wo ich das nich mehr leiden ka:/
791 Und dieses ständige Gerenne in zeitgenössischen Stücken. Da hab ich gedacht: das
792 musst du parodieren! Und hatte dann tatsächlich die Idee, dass man die Bühne hat
793 und einer rennt die ganze Zeit und joggt und joggt und joggt. Vierzig Minuten. Und in
794 der Mitte passiert ein hinreißendes Liebesduett. Und der draußen hat sozusagen
795 Musik im Ohr. Und diese Musik, die für das Liebesduett ist, wird unterbrochen von
796 dem, was derjenige hört. Also das ist dann was weiß ich, is wie äh (...) irgendwas zum
797 Rennen wie Queen oder irgendwie was oder:/ (...) Und wo das dann halt immer
798 unterbrochen wird und die sich aber davon überhaupt nicht stören lassen und der
799 rennt und rennt und rennt und rennt und rennt und rennt (lachen) hat überhaupt
800 nichts miteinander zu tun! Genau. So solche Ideen entstehen dann halt einfach für (..) für (...)
801 für (...) für en Stück. #01:04:52-0#
802
803 I: Kannst du noch was zu deinem Zugang zur Musik sagen. #01:04:59-0#
804
805 E: Inwiefern? #01:04:59-0#
806
807 I: Im Grunde interessiert mich dein Umgang mit Musik in der kompositorischen oder
808 choreografischen Arbeit. Aber wie überhaupt dein Zugang zur Musik ist. #01:05:41-7#
809
810 E: (lachen mit Bezug auf ihren Mann, der Musiker ist) #01:05:41-1#
811
812 I: (lachen) Du lebst also quasi damit. #01:05:41-1#
813
814 E: Äh genau. Also so musikalisch wie mein Freund auch ist, so wenig Musik läuft hier
815 tatsächlich zu Hause. Es ist eher ruhig. Ein ruhiger Ort. Und wenn ich Musik suche,
816 dann tatsächlich in der Musikbibliothek oder irgendwie über Freunde, die was
817 Experimentelles machen oder durch Livekonzerte, wo man dann mitkriegt "Yeah!".
818 #01:06:00-1#
819
820 I: Hast du, gleich mal zwischen gefragt, hast du deinen Zugang zur Musik über Henry?
821 Oder sagst "Nee. Er ist zwar Musiker und dadurch hab ich ne wesentlich größere
822 Innenperspektive, bin sensibler. Aber für mich gibt s auch en ganz eigenen Zugang."?
823 #01:06:17-5#
824
825 E: Ja. Definitiv. Ich hab ja schon Musik gehört, bevor ich Henry kannte. (lacht) Und hab
826 da auch so meinen eigenen Geschmack. Aber wir sind uns schon einig oder durch den
827 Umgang halt mit Henry, also der hat ja früher immer so Musik analysiert. Und da kam
828 ich ja überhaupt nich mit. Aber um das zu verstehen, öffnet man sich dann halt mehr
829 auch für den Blick des Sezierens. Also Henry seziiert ja. Er kann ja richtig sezieren.
830 Der hört ja alles raus. (I: Ah okay.) Und dadurch wird man halt selber auch bewusster
831 im Hinhören von Musik und findet dann halt Sachen, also ich zum Beispiel finde dann
832 Musik im Radio kann ich nicht mehr hören, weil das für mich so beliebig is und so
833 schrecklich aufgebaut und wo man genau hört, wo s drauf abzielt. Aber durch diesen
834 bewussten Umgang damit eigentlich erst. Denk ich wirklich. Dass man sich damit also
835 auch auseinandersetzen musste. "Ah okay, jetzt hört er das und hm na ja, das hör ich
836 jetzt nich. Ach, der Bass ist so und so." Und irgendwann kommt das dann aber. Also
837 irgendwann hört man "Ach Scheiße, jetzt ist die Gitarre schon wieder verstimmt. Oder
838 jetzt is er aber raus oder:/" Also einfach durch dieses ständige Hören. Wie wenn man
839 ne Bewegung sieht, nee. Da siehst du ja auch. (unv.) hab ich mal ständig Konzerte
840 besucht und dann hört (unv.) jetzt wird das so reflektiert, dann fängt man eben an

841 "Ah" "Oh". Und kriegt dann natürlich noch nen anderes Hintergrundwissen als jetzt nur
842 als Konsument und ich suche experimentelle Musik für meinen Tanz. #01:07:47-3#
843
844 I: Und wie integrierst du die Musik in deine Stücke? #01:07:47-3#
845
846 E: Na wie gesagt, bei dem 5/4 Takt hab ich ja selber. #01:07:53-0#
847
848 I: Da war s Konzept quasi. #01:07:53-0#
849
850 E: Mhm. Und sonst (gedehnt) (4) ist die schon wichtig. Also ich finde eigentlich ich mache
851 selten, also eigentlich hab ich noch nie Stücke gemacht ohne Musik. Für mich
852 transportiert das dann noch mal die Aussage oder bricht die Aussage oder. Also es is
853 schon en bewusster Einsatz oder en bewusster Umgang mit oder ohne Musik. (I:
854 Okay.) (4) Also ich hab zum Beispiel mal, also da fällt mir was dazu ein, ich hab mal ne
855 Stunde hospitiert, wo ne Frau Unterricht gegeben hat, deren Kurs ich übernehmen
856 sollte und die hat die ganze Zeit Musik durchlaufen lassen. Die ganze Stunde. Und
857 das waren verschiedene Stücke. Und zu den verschiedenen Stücken hat die eben
858 immer was gemacht. Und die hat die nie ausgemacht. Das heisst also, die hat erklärt
859 über die Musik, die hat:/ Und das ist für mich etwas, was überhaupt nicht geht. Oder in
860 Wien zum Beispiel. Da gab s auch Phasen, da wurde ganz ohne Musik ne Übung
861 exerziert. Und wo ich dachte: Ah ja. Jetzt hab ichs verstanden." Wurde nur per
862 Melodie, Sprachmelodie das gemacht. Und dann dacht ich "So ah ja. Jetzt hab ichs
863 verstanden. Und jetzt kann s los gehen mit Musik." Und dann war aber die Übung
864 vorbei. Weil, war ja schon genug Sprachmelodie vorhanden. Jam tatada jam tatada
865 diedadiedadada. Zacka zacka zie tadata. Was ich für mich okay finde. Benutze ich
866 auch mal in meinem Unterricht. Einfach zur Untermalung. Aber ich finde Musik ist für
867 mich dann noch mal, wenn das dazu kommt, macht das noch mal so viel auf. Und
868 deswegen dauert ja die Stundenvorbereitung auch so ewig lang. Bis man ne
869 Musik findet, die die Bewegung ausdrückt oder passt oder unterstützt oder was auch
870 immer. Also ja. Na klar. Bewusster Umgang mit Musik definitiv. Finde ich auch
871 unmöglich, wenn das nich passiert im Tanz. (lacht) #01:10:05-0#
872
873 I: Und wie ist das für dich mit dem Publikum? #01:10:08-0#
874
875 E: Was meinsten? #01:10:08-0#
876
877 I: Was für nen Umgang hast du mit dem Publikum? Also grad wenn du en Stück machst.
878 Ist das für dich in der Stückarbeit schon präsent? #01:10:16-6#
879
880 E: Nö! (4) Na schon och en bisschen. Natürlich. Ich richt das ja zum Beispiel dann nach
881 vorne aus. Ich mache ja en bewussten Halbkreis, so dass man irgendwie die Leute mit
882 aufnimmt oder so. Aber letztlich klar, aber auch. Aber eigentlich sollte man das nich
883 machen. Das ist eigentlich total blöd. Das stimmt eigentlich. (..) Aber ja. Natürlich. Man
884 rechnet s mit ein, aber man sollte es tatsächlich nicht tun. Man muss sich davon:/
885 #01:10:44-9#
886
887 I: Warum sollte man es nicht tun? #01:10:47-3#
888
889 E: Na wenn man ja keen Stück macht eigentlich:/ Na klar macht man en Stück für die
890 Bühne und blablabla und dann soll s auch Leute sehen. (..) Aber letztlich erschließt
891 sich ja durch dieses Ausschlussverfahren des Publikums, öffnen sich ja wieder neue
892 Räume. Nee. Oder ich muss mir Gedanken machen: Wie platzier ich das Publikum in
893 meinem Stück? Also sonst hab ich immer nur gedacht: Bühne, mhm mhm mhm und
894 dann geht zwar mal einer durchs Publikum durch oder so. Nee? Was man so kennt.
895 Aber das Publikum, mal tatsächlich auf die Idee zu kommen, irgendwie mal hier zu
896 platzieren und ein Teil ist auf der Bühne und ein anderer Teil eben nicht. Oder zwei
897 Bühnen zu schaffen oder keine Ahnung was. Oder mit dem Rücken zum Publikum ne
898 Szene zu machen. Also klar muss das Publikum da schon präsent sein. Aber
899 eigentlich müsste man das nich immer so:/ Also was mir jetzt grade eben erst
900 tatsächlich aufgegangen ist, dieses tatsächlich: Wir präsentieren tata. Das ist unser

901 Guckkasten! Bitte schön! Und jetzt werdet ihr en bisschen geschockt indem ihr en
902 bisschen mit einbezogen werdet. Aber:/ (...) Ich hatte das jetzt hier bei meinem
903 Offenen Tag. Da hatte ich ja die Stühle nicht so gestellt, wie bei der Bühne. Genau.
904 Also jetzt zum Geburtstag war das. Zum Zweiten. (*Tanzstudiogeb.*) Sondern hatte die
905 an den Rand gestellt. Zwei Reihen. Und eine Reihe mit Sitz zur Tanzfläche und eine
906 Reihe mit Sitz zur Wand. Und zwar en Meter von der Wand entfernt. Also weil ich
907 natürlich total überleiert war einen Tag vorher. Und dachte: So! Jetzt! (klatscht in die
908 Hände) Publikum. Ha ha! Und hab sozusagen die eine Reihe mit dem Gesicht nach da
909 und die andere Reihe auch. Aber auf der gegenüberliegenden Seite. Und dann hier
910 noch mal in die entgegen gesetzte Richtung. Und hab dann halt geguckt, wie
911 reagieren die Leute? Und hab ja auch weiße und schwarze Stühle. Und hab dann fünf
912 Schwarze und einen Weißen, äh vier Schwarze und einen Weißen da hin gepackt.
913 Und hab schon so en bisschen damit gespielt. (I: Ah okay. Okay:) So mit dieser
914 Eingangssituation: was machen Leute? Und es kommen tatsächlich Leute rein und
915 setzen sich andersrum hin. Und warten. Und das war für mich total spannend zu
916 sehen und zu beobachten. (01:12:50 -01:13:20 Detaillierung der Raumsituation
917 Stuhlaufstellung) #01:13:20-7#

918
919 I: Und wie war die Reaktion von den Leuten? #01:13:20-7#

920
921 E: Na die ham sich tatsächlich so hingesezt. #01:13:21-0#

922
923 I: Ach so? Die ham nich #01:13:24-0#

924
925 E: Ne ne. Die ham sich erst mal so hingesezt und dann so geguckt und dann fanden die
926 sich:/ Also das war total spannend, dann dieses "Äh." und "Mhm" und "Äh". Sobald
927 einer natürlich anfängt umzuräumen, passiert das dann so langsam und zieht sich so
928 durch die Reihen. Aber es war total lustig zu sehen, dass sich tatsächlich Leute so
929 hinsetzen. #01:13:43-8#

930
931 I: Klasse. (leise) (4) Du stellst dir aber während der Stückerarbeitung nicht die
932 Verständnisfrage fürs Publikum? #01:13:52-6#

933
934 E: Nee! (4) Macht das Kunst jemals? #01:13:59-3#

935
936 I: Na ja, mir selber ist es manchmal begegnet, wenn ich Rezipient bin, dass ich bei
937 manchen Sachen verärgert war und das Gefühl hatte, ich bin jetzt hier eigentlich als
938 Zuschauer grad in nen therapeutischen Zusammenhang gezogen worden. Da möchte
939 sich maximal jemand mit sich selbst ausleben und präsentieren. (E: Mhm.) Wo ich so
940 denke, hat derjenige sich irgendwie gefragt, ob ich da was mitnehmen kann. Oder soll
941 die Ansprechbarkeit in irgend ne Richtung, soll die überhaupt da sein? Wenn die nicht
942 da sein soll, na dann kann derjenige auch in sein Wohnzimmer gehen. Das ist mir
943 selber ähm en paarmal so negativ begegnet. Ich selber quasi als Konsumentin von
944 Tanzstücken. Und es ist ja das, was allgemein beim zeitgenössischen Tanz immer so
945 en bisschen vermehrt in den letzten Jahren mitschwingt, dass er so stark
946 selbstdarstellerisch ist. (E: Mhm.) Und dass man als Publikum zunehmend weniger
947 mitnehmen kann. #01:14:56-7#

948
949 E: Find ich überhaupt nicht. Also das geht mir nicht so. Ich finde immer irgendwas. Und
950 wenn s ist: ich find s scheiße. Oder wenn ich finde, na wärst du mal zu Hause
951 geblieben, hättest de, na weißt du wie du sagst so Therapiearbeit, find ich aber
952 trotzdem interessant. Ich finde ich kann da immer irgendwie was für mich mitnehmen.
953 Und dann, meistens wenn man sich mit jemandem unterhält, findet man doch noch
954 nen Ansatzpunkt, den man vorher so nicht gehabt hätte. Und das ist dann für mich
955 schon wieder das, was tatsächlich auch ausmacht. Also ich war neulich in nem total
956 krassen Stück in Wien von diesem:/ Ach, jetzt hab ich mir den Namen nicht gemerkt.
957 Och, ich find Namen sind Schall und Rauch. (4) Und der hatte en Stück gemacht, wo
958 ich am Anfang dachte: ja, der macht sich lustig über Museumsbesucher mhmhm. Und
959 hat dann so ne Performance gemacht aus Kunststücken von Franz West. Und das war
960 krass. Nee so mit Blut abzapfen und sich so bespritzen und so. Ich dachte: hoho.

961 Come on. Was ist das jetzt? Und musste fast auch schon ein bisschen lachen. Und das
962 war aber trotzdem eindrucksvoll. Das ist trotzdem mir ganz doll im Gedächtnis
963 geblieben. Wo ich mitten drinne saß und dachte: das ist jetzt echt Stalins Katze. Das
964 ist totaler Quatsch. Was soll das? Und dann aber tauchten kleine Spitzen immer
965 wieder auf, so dass ichs dann auch Henry gezeigt habe. Und der musste dann auch
966 ein bisschen lachen. So wow ja ja, gar nicht so schlecht und so. Und ich dann so: "Ja.
967 Neunzig Minuten ist aber schon hart." Und dann erkennt man aber wieder diese
968 Konsequenz des Stücks. Und das fand ich dann schon gut. Nee? Wenn dann so
969 Sachen länger mit einem was machen. Und insofern find ich nicht immer, dass es sich
970 immer erschließen muss. Zum Beispiel auch dieses neue Stück von Wim
971 Vandekeybus (*belg. Choreograf*). Wie hieß das? Da hab ich auch gedacht: wir reden
972 hier die ganze Zeit über so ne Künstlerin. Und die gibt s gar nicht. Oder doch, die gibt
973 s. Aber nich so als die Person, die die da eben darstellen. Und das ist dann schon,
974 wenn man da drinne sitzt. "Wer ist denn diese Beate irgendwas? Wer ist denn das?
975 Wer soll denn das sein?" Und irgendwann liest du halt noch mal nach und merkst so
976 häh, das is alles, das stimmt alles gar nich. Und das ist alles so ne Verwischung von
977 Realitäten und:/ Und das find, was es dann spannend macht. Wenn man dann selber
978 auch Lust hat. Oder auch nicht. #01:17:58-2#
979

980 I: Hm. Ich frag da, hak da gleich mal zwischen. Ist in dem Moment nicht die Gefahr, also
981 ich denke da sprechen wir vornehmlich von zeitgenössischen Tanzstücken, dass sie
982 sich in so ein Nischendasein rein manövrieren? Weil es natürlich auch ein Publikum
983 voraus setzt mit gewissen Seh- und Reflexionsgewohnheiten. #01:18:27-4#
984

985 E: (...) Aber das war doch schon immer so. Es gab doch immer Nischen. Ballett konnte
986 sich nicht jeder leisten. Da gab s schon immer ne Nische. Also ich würde das nicht so
987 negativ sehen. Und ich finde auch bei zeitgenössischem Tanz ist es so bei Leuten,
988 zum Beispiel jetzt was weiß ich wenn ich da zum Beispiel mit Henrys` Eltern rein gehe
989 oder meiner Mutter. Die ham damit gar nix zu tun. Und die finden dann trotzdem eine
990 Szene lustig oder ich weiß nich. Ich finde bei zeitgenössischem Tanz kann man sich
991 wenigstens eine Sache raus suchen, wo man was mit anfangen kann für sich. Also es
992 ging mir jetzt noch nie so, dass jemand raus gegangen is, klar auch nee: Damit kann
993 ich jetzt gar nichts anfangen. Und dann redet man drüber. Und dann entsteht dann so
994 ein wie "Ja. Ach so. Mhm. Na ja, ach nee, das hab ich nich so gesehen." Und so nee.
995 Das find ich so spannend einfach da dran. Ich meine Dornröschen ist Dornröschen.
996 Was willstest sagen? Da kannst du dann höchstens "Ja, das war nich so schön getanzt
997 oder das war:/" #01:19:39-0#
998

999 I: Ah okay. Jetzt hab ich verstanden, was du gemeint hast. Noch mal kurz abschließend
1000 so zu diesem Kompositionsbereich. Ob du deinen Tanzstil oder choreografischen Stil,
1001 hast zwar eh vorhins gesagt, dass du da eigentlich noch so am Entwickeln bist, aber
1002 ob Du ihn trotzdem beschreiben kannst. #01:20:07-0#
1003

1004 E: Na auf jeden Fall Improvisation. Immer immer immer über Improvisation Bilder finden,
1005 die dann irgendwie in den Körper gelangen. Und ich glaube diese Bilder zu finden ist
1006 so schwierig für die Improvisation. Ich glaube nicht, dass es schwierig ist zu
1007 improvisieren. Also mir fällt Improvisation leicht. Schwierig finde ich diese Bilder zu
1008 finden, die dann tatsächlich zu diesem Ausdruck kommen, den man sich vorstellt. Also
1009 jetzt ein Beispiel ist, in diesem, jetzt in Wien, da war dieser Workshop, wo die Laura
1010 Riss dann gesagt hat: "So. Und bei Wim hatten wir dann mal so ne Szene, wo die
1011 dann mit der Erde. Hab ich das erzählt? Mit der Erde auf die Bühne? Also irgendwie
1012 vorher ein Stück und die ham sich alle ausgetanzt wie wild. Und liegen dann am Boden
1013 die Tänzer und dann kommen andere Tänzer rein in so nem riesigen Raum und
1014 stellen sich so über die drüber und schütten aus diesem Bauch Erde genau über den
1015 Kopf. Und die Aufgabe war eben oder das Ding, dass die, sobald die Erde die berührt
1016 hat, aufhören müssen zu atmen. Also Luft anhalten nach diesem Tanz. Und die
1017 müssen so lange unten bleiben, bis die quasi blau sind unter der Erde. Bis sie gar
1018 nicht mehr können. Und dann auftauchen aus diesem Berg und sofort Luft holen und
1019 weiter tanzen. Also mussten da sofort wieder neu tanzen. Und das hat natürlich ne
1020 total emotionale und aussagetechnische Wirkung. Also das is was, das kriegste sonst

1021 nich hin mit irgendwas anderem. (I: Ja ja.) Und das sind für mich Bilder, nee? Was
1022 macht das für jemanden? Wie fühlt der sich, wenn der quasi eigentlich aus diesem Tod
1023 raus kommt und dann gleich wieder in den Tanz geht. Was drückt der Tanz dann für
1024 den aus? Was macht das mit demjenigen? Und wie sieht das dann auch für den
1025 Zuschauer aus? Nee. Es is ja ne total starke Aussage. En riesiges Bild. Und das
1026 kannst du so viel beleuchten. Auf so verschiedenste Art und Weise. #01:21:56-3#
1027
1028 I: Du hast das, das hast du als Zuschauer gesehen? #01:21:57-6#
1029
1030 E: Nee. Das war en Beispiel, was sie gebracht hat. Und das fand ich total interessant.
1031 Aber das ham die gemacht in dem Stück. #01:22:05-6#
1032
1033 I: Und das hast du als Zuschauer auch wirklich so wahrgenommen, dass der unten quasi
1034 am Erstickten is? #01:22:09-1#
1035
1036 E: Genau. Na, weiß ich nich, ob du das wahrgenommen hast. Aber auf jeden Fall kannst
1037 du ja nich atmen, is ja auch alles verstopft dann. #01:22:17-3#
1038
1039 I: Ja ja. #01:22:17-3#
1040
1041 E: Aber ich denke schon. Und das is, aber das is das, was für mich dann das
1042 Interessante is eigentlich. Oder wie setze ich dieses Gefühl um in Bewegung? Ohne,
1043 dass es irgendwie dieses Direkte verliert. #01:22:47-8#
1044
1045 I: Mhm. Mhm. (4) Tanzstücke! Kannst du mir von nem Tanzstück erzählen, was du
1046 gesehen hast und was dich total begeistert hat? Vielleicht ist dir ja noch irgendwas in
1047 Erinnerung. #01:23:10-2#
1048
1049 E: (11) Tatsächlich muss ich ehrlich sagen die größte emotionale Begegnung hat ich bei
1050 ner Flamencotänzerin. Also ich hab schon wirklich großartige Stücke gesehen,
1051 zeitgenössisch und so weiter und so fort. Aber diesen größten emotionalen Bezug hatt
1052 ich bei nem Solostück von ner Flamencotänzerin in ner ganz kleinen Bar. Und das war
1053 für mich so so echt und so hoch spannend und emotional, dass ich tatsächlich weinen
1054 musste. Und das ist mir sonst noch nie, also bei nem Klavierkonzert is das mir mal
1055 passiert. Aber sonst, en Tanzstück, nicht. #01:23:50-6#
1056
1057 I: Mhm. Kannst des noch en bisschen konkretisieren was das bei ihr genau wahr. Also war
1058 das die Tänzerin? War das der Raum? War das die Musik?/ #01:23:57-9#
1059
1060 E: Na das war bestimmt alles. Nee, das war ohne Musik. Das hat s so spannend
1061 gemacht, glaub ich. Das war ohne Musik. Und sie war quasi alleine. Also man hätte
1062 auch sagen können, sie hat sich nackig gemacht emotional. Hatte alles an, Flamenco
1063 ganz. Es war en ganz ruhiges Stück und die war total bei sich und hatte ganz klare
1064 Bewegungen. Und das war aber was ganz (5) na nur in dem Moment einfach. Die war
1065 voll in sich in diesem Moment in diesem Gefühl. Und das zu sehen war einfach total
1066 ergreifend. (5) #01:24:48-7#
1067
1068 I: Hm. (..) Ähm ich frag mal gleich an dieser Stelle jetzt quer, weil das gut passt. Du
1069 hattest vorhins gesagt: Bewegungsstil, über die Improvisation, die freie Bewegung
1070 immer zu ner Emotion, zu Bildern einen Körperausdruck zu finden. Weniger rück
1071 gebunden an ne Technik. Ich hab jetzt so... #01:25:11-3#
1072
1073 E: ... Nich unbedingt. Also ich glaube schon, dass man ne große Technik
1074 braucht, um groß zu improvisieren. Je kleiner deine Technik ist, je kleiner sind die
1075 Bausteine, die Instrumente, auf die du zurückgreifen kannst. Ne oder die Bausteine.
1076 Und je mehr Bausteine du hast, je mehr Technikhintergrund du hast, desto mehr
1077 kannst du natürlich auch in die Improvisation gehen. Du kannst dann sagen "Äh, das
1078 lass ich jetzt alles weg." Was natürlich nicht stimmt, weil das ja dein Körpergedächtnis
1079 ist. Ist ja da. Aber ich glaube, je mehr du hast an Technik und so weiter und
1080 Hintergrund, desto größer ist dein Engagement in der Improvisation. Definitiv.

1081 #01:25:49-2#
1082
1083 I: Ah okay. Und verhält sich das beim Flamenco auch so? Weil das war jetzt so, wo ich
1084 das nicht so recht zusammen bekommen habe. Weißt du, das eine das Freie. Und
1085 Flamenco hab ich jetzt für mich trotzdem auch, also gibt s ja auch ne Technik.
1086 #01:25:57-0#
1087
1088 E: Ja, natürlich. Also ich finde auch, das heißt ja nicht, weil ich sage, jetzt für die eigene
1089 Stückarbeit, dass ich da vollkommen gegen Technik bin. Ich unterrichte Technik. Und
1090 die ist für mich auch total wichtig. Weil ich finde auch über Technik findet man eben
1091 gerade die Zusammenhänge. Und wie stimmig ist das? Und wie find ich die Freiheit
1092 einfach nur in nem pliè? Ne? Ist ja ne ganz große Bewegung eigentlich, die total klein
1093 ist und die man macht. Klick klack, klick klack. Oder man macht die Uoahhhh
1094 (Einatmen). So nee auf diese Weise. Und das Interessante ist dann immer, in dieser
1095 Form die Freiheit zu finden. Aber das ist ja bei ner Improvisation auch so. Du findest ja
1096 die Bewegung und findest ja in dieser Improvisation Bewegungen, die genau das für
1097 dich ausdrückt. #01:26:52-4#
1098
1099 I: Ah ja. Okay. Ja. Jetzt hab ichs. Also und das ist auch das Verständnis beim Flamenco.
1100 Oder so kann man Flamenco verstehen? #01:27:08-8#
1101
1102 E: Genau. Na ja, einfach dieses Gefühl dieser absoluten Emotionalität in Bewegung zu
1103 packen. Die ganz klein ist, ganz minimal. Aber dann entfaltet sich aber so ne Welt
1104 dahinter, dass es wirklich schön ist zu sehen, was einen dann so mitnimmt eigentlich.
1105 Und das ist immer das Interessante, wenn dann Leute "Ja wir tanzen ja gar nicht!".
1106 Oder wie war das? "Wann tanzen wir denn mal frei?". Das sind dann immer so die
1107 Sprüche, die einem begegnen. Wo ich dann so denke, du hast was ganz
1108 Fundamentales beim Tanzen nich oder ne bei dem, was ich hier mache, nicht
1109 verstanden. Du kannst in der Disko frei tanzen. Du kannst, was weiß ich irgendwo frei
1110 tanzen. Aber selbst wenn ich improvisiere, leite ich was an. Also selbst dann gibt s
1111 nicht ne absolute Freiheit. Weil ich glaube, ne absolute Freiheit ist total was, was einen
1112 absolut überfordert. Und diese Freiheit zu finden in diesen minimalen, in diesem
1113 kleinen Zwischenraum, das ist das Eigentliche, was so spannend ist. Was es so groß
1114 macht. Ne so zum Thema Zahn zum Beispiel. Och, was fällt mir zum Thema Zahn ein?
1115 Dann machst de ne Impro zum Zahn. Aber nur zum Zahn! Da machst du nicht
1116 irgendwas drum herum. Da bastelst nicht irgendwelche schönen Formen. Da bist du
1117 dann eben Zahn! Also jetzt nur mal so ne. (I: Ja. Ja.) Und genau diese Freiheit auch zu
1118 finden im pliè. Wenn ich mein pliè mach. Ach, wie mach ich denn das? Wie fühlt sich
1119 das an? Und wo ist der Gegenzug? Und immer wieder zu suchen und zu forschen.
1120 Drück ich in den Boden Was passiert dann? Streck ich aus den Knien. Was passiert
1121 dann? Zieh ich vom Scheitel. Was passiert dann? In diesen Kleinigkeiten die
1122 Freiheiten zu finden, neue Ansätze für sich zu entdecken. Das ist es. Und das ist es,
1123 was dann auch in der Improvisation funktioniert. Und das ist wiederum was, was dann
1124 aus der Improvisation wieder in die Technik einfließt. Weil du dann wieder,
1125 Improvisation, "Ah ja, okay. Jetzt zieh ich mal von da.". Oder nee? (4) #01:29:08-6#
1126
1127 I: Ähm, ich hab hier zwei Zitate und würde dich mal gerne noch mit nem Zitat
1128 konfrontieren. Das ist aus der tanz (-zeitschrift) aus dem Februar diesen Jahres. En
1129 bisschen Zeit ham wir glaub ich noch. Ne? #01:29:24-8#
1130
1131 E: Hm. Zehn Minuten! #01:29:24-8#
1132
1133 I: Oh. Echt? (pfeift) Gut, dann nehm ich das zweite Zitat. Als Hintergrundwissen: es ist
1134 von ner Russin, klassischen Tänzerin. Also es geht um Kunst als Repräsentation des
1135 Schönen. Und die hat gesagt: „Zuschauer sollen im Theater das Leid der Welt
1136 vergessen können. Er soll, der Zuschauer, etwas Schönes sehen und positiv gestimmt
1137 das Theater verlassen. Theater sollte immer eine abstrakte Kunst bleiben. Nicht echt
1138 und realistisch. Deswegen meine ich, dass es im Moment zu viel künstlerische Freiheit
1139 gibt.“ #01:30:18-3#
1140

1141 E: Von wann ist das Zitat? #01:30:19-8#
1142
1143 I: Ähm jetzt diesen Jahres, Februar. #01:30:20-9#
1144
1145 E: Und das hat die diesen Februar gesagt? #01:30:23-3#
1146
1147 I: Hm. #01:30:23-3#
1148
1149 E: Na ja, wenn se meint. (lachen) Was soll man dazu sagen? Bin ich absolut überhaupt
1150 nicht der Meinung. Was is denn zu viel künstlerische Freiheit? Was soll das sein? Da
1151 muss man sich erst mal mit dem Kunstbegriff auseinander setzen. Und dann, das ist
1152 auch wieder das Interessante, wenn dann dieses Ding zurückkommt, also ich denke
1153 jetzt wieder mit nem kunstwissenschaftlichen Hintergrund, wenn ich an die Leute jetzt
1154 denke oder einfach an John Cage und Cunningham und Rauschenberg (*alle*
1155 *zeitgenöss. Komponisten*) und so weiter und so fort. Wo gibt s das? Wo gibt s zu viel?
1156 Wo gibt s zu wenig? Das ist die Frage. Und da wären wir dann. Äh da könnte man
1157 dann auch noch mal mit ihr drüber:/ (...) Was ist das Schöne? Warum geht man ins
1158 Theater? Also das ist, beobacht ich da nur? Bin ich nur Beobachter? Bin ich
1159 tatsächlich nur Konsument von schönen Sachen? Genau das stört mich ja am
1160 Klassischen Tanz. #01:31:23-0#
1161
1162 I: Dass er immer schön sein muss? #01:31:23-0#
1163
1164 E: Hm. Immer schöne Formen. Immer außergewöhnlich. Immer leicht leicht leicht. Nie
1165 schwer. Nie schwer. (..) na, was is n zu viel!!! (empört) Also, gibt s da drauf auch ne
1166 Kritik? #01:31:37-0#
1167
1168 I: Nee. Das ist in nem anderen Kontext:/ (...) Äh, abschließend einfach noch mal so ne
1169 Bilanzierung. Was wünschst du dir für deine Arbeit für die Zukunft? Oder Resümee.
1170 Gibt es etwas, was du noch wo zu sagen willst? #01:32:22-1#
1171
1172 E: (...) Also für mich ist tatsächlich der Wunsch, dass ich hier so en kleines Zentrum oder
1173 en kleinen Spot für zeitgenössischen Tanz in W-Stadt etablieren kann. Dass es da
1174 Zuläufe gibt. Dass ich das irgendwie noch mehr ausbauen kann. Dass ich dafür die
1175 Kraft hab und auch die Muse und die Zeit und die Lust. Dass mir das nicht
1176 verlorengiht. Auch tatsächlich diesen Auftrag sich bewusst und professionell vor
1177 Augen zu halten. Und nicht so aus ner Lust heraus. Sondern tatsächlich dieses
1178 professionelle noch en bisschen mehr in den Vordergrund zu stellen. Aber ich glaub,
1179 das passiert eh. Genau. Das hab ich auf jeden Fall. Und das interessante, was für
1180 mich jetzt bei dem Gespräch (*Interview*) raus kam, dieses hopp oder top und hier mal
1181 und Hansdampf in allen Gassen, ne. Das macht mich ja auch aus. Und das tatsächlich
1182 so als Resümee zu nehmen, dass es dennoch ne klare Linie gibt, die sich da so
1183 durchgezogen hat. Das war jetzt für mich total interessant. Und auch ne Bestärkung
1184 eigentlich in dem, so weiter zu machen. Also immer so dieses Gefühl, ich hab auch
1185 immer dieses Gefühl, ich müsste mich spezialisieren und noch viel mehr und so weiter.
1186 Und jetzt Choreografie und Pädagogik. Nur das. Jetzt guck doch mal, wie du das eben
1187 auf eine Schiene kriegst. Und jetzt nach dem Gespräch dacht ich so. Nö. Stimmt
1188 eigentlich nicht. Eigentlich ergibt sich das eh. (..) Durch das Tun. Und das war jetzt
1189 grad für mich ganz schön zu sehen. Und dass ich trotzdem ne Kontinuität habe. (..) So. (..) Als Resümee. (..) Und sonst wünsch ich mir für meine Zukunft ganz viele neue
1190 Herausforderungen zum Thema Kunst, zum Thema Öffentlichkeitsarbeit, zum Thema
1191 Gestaltung, zum Thema Publik, Öffentlichkeitsarbeit, zeitgenössischer Tanz und so
1192 weiter. Zusammenarbeit. Netzwerke schaffen, die über W-Stadt hier hinausgehen. Und
1193 so. Bisschen so en kleines Spinnennetz. Ausspannen. Ausfahren. Wachsein. (..) Das
1194 wünsch ich mir. Eben nicht (lacht). Ein Ohr hier, ein Ohr da. #01:35:24-2#
1195
1196
1197 I: Ich danke dir.
1198
1199

1 I: Also zum Einstieg wär s erst mal schön, wenn du mir erzählen könntest,
2 wie du überhaupt zum Tanzen gekommen bist. #00:00:11-4#
3

4 M: Okay! Das war mit fünf. (lachen) Da hab ich eigentlich angefangen durch meine Oma.
5 Die früher, in ihrer Jugend, bei Mary Wigman getanzt hat in Dresden. Und dann hab
6 ich das jahrelang schon sehr besessen betrieben. Und wollte das dann auch immer
7 mehr. Hatte mal Verletzungen und so. Und dann kam s dazu: Abitur. Ja und was macht
8 man danach? Und dann hab ich immer gedacht: Hm Tanz. Tanzen. Und dann dacht
9 ich, vielleicht biste auch nicht gut genug. Oder wusste eigentl:/ Ach so, war noch als
10 Kind, als ich so ungefähr im Grundschulalter, an der Palucca. Ein Jahr. In der
11 Vorbereitungsklasse. Und fand das auch toll. Aber dann kam die Prüfung, ob ich da
12 auf die Schule geh oder nicht. Und das weiß ich noch sehr genau. Es war wahnsinnig
13 weit weg von zu Hause. Ich bin ne Stunde mit m Bus gefahren, als Zehnjährige. Und
14 hab dann als Kind gesagt: Nö! Will nich so weit fahren! (lachen) Also das war,
15 deswegen bin ich gar nicht zu dieser Prüfung gegangen als Kind. Also ich hätte gar
16 nicht gewusst, ob sie mich genommen hätten oder nicht. Ja äh #00:01:32-9#
17

18 I:
19 Und hast das später nie bereut? #00:01:37-4#
20

21 M: Nö! #00:01:37-4#
22

23 I: Ah okay. #00:01:37-4#
24

25 M: Nö. Eigentlich nicht. Weil, so jetzt im Nachhinein zurückblickend, wo ich dann ja auch
26 noch an der Schule studiert hab, hm nee. Lieber vielleicht woanders hätt ich s bereut.
27 Aber nicht an der Schule. Und ähm ja dann hab ich Abitur gemacht. Dann hab ich
28 überlegt: Was mach ich? Wusste aber irgendwie nicht so ganz genau, in diesen
29 Tanzstrukturen, da war ich dann irgendwie als Siebzehn-, Achtzehnjährige doch nicht
30 so drin. Immer nur als Hobby. Und ähm hab dann pffff das irgendwie aus meinem Kopf
31 und dachte: Na ja, meine Eltern, es ist jetzt auch kein künstlerisches Elternhaus. Wo
32 man sagt, die ham da Verständnis. Die fördern das unendlich. Und dann hab ich nach
33 was anderem geschaut. Dann hab ich Deutsch als Fremdsprache studiert und
34 Afrikanistik. Hab das angefangen. Hab da aber nie en Abschluss oder was gemacht.
35 Und hab dann, während ich das studiert hab hier in R-Stadt, von dem
36 Tanzpädagogikstudiengang erfahren und war dann da, hab irgendwie mit trainiert. Bin
37 dann, das Tanztheater hat dann ja auch in den Räumen von der Tanzpädagogik
38 trainiert. Da war ich dann dort, hab dort mit trainiert und bin dann immer in die
39 Schule rein gekommen. Und hab dann einfach mal en Eignungstest mit gemacht. Und
40 bei dem Eignungstest gab s ein Jaein! "Trainieren Sie doch!" Das war der erste
41 Eignungstest. Er fand eh ein Jahr vorm Studienbeginn statt. Und dann: "Trainieren Sie
42 doch mal bitte jetzt das ganze Jahr mit. Machen Sie die Klassen, die Klassen, die
43 Klassen. Und dann machen Sie den letzten Eignungstest noch mal." En dreiviertel
44 Jahr später oder so. Und da hab ich das dann bestanden. Und da hab ich vier Jahre
45 Tanzpädagogik studiert. Und hab dann schon so im dritten Jahr gemerkt: Hm, das ist
46 mir hier alles zu steif oder bzw. da ist doch noch mehr. Und hab dann auch schon ganz
47 konkret gemerkt: Okay, Choreografie. Und hab dann en Austausch mitgemacht. En
48 Studentenaustausch. Oder wir hatten so en Festivalaustausch in Holland. Und da hab
49 ich die Dansakademie Arnheim, also Artes kennengelernt. Und dann hab ich mich dort
50 beworben für Choreografie. War da auch mal ne Woche an der Schule. Hab das alles
51 mitgemacht. Und dann hab ich noch da zwei Jahre Tanz und Choreografie,
52 zeitgenössischen Tanz und Choreografie studiert. Und bin dann 2008 zurück nach R-
53 Stadt. Ich wollte nicht in Holland bleiben damals. Hab ich auch überlegt. Hab dann
54 auch überlegt: Wo gehste hin? Berlin sind sowieso alle hin gerannt. War ja en
55 internationaler Studiengang. Da sind alle nach Berlin. Egal, ob se aus Portugal oder
56 aus Israel waren. Und dann hab ich mir gedacht: Nee. Das kann s jetzt auch nicht
57 sein. Und da Köln wollt ich auch nicht bleiben. Und dann hab ich gedacht: Gut. Schwer
58 wird s überall. Gehste nach R-Stadt. Da sind deine Freunde. Mal gucken, was da so
59 ist. Und dann hat s ich auch ziemlich schnell ham sich verschiedene Dinge entwickelt.
60 Und dann hab ich an Theatern als Gast gearbeitet. Hab viele Workshops gegeben.

61 Hab auch viel unterrichtet erstmal. Um natürlich rein zu kommen. Um das Geld zu
62 verdienen. Laien, Erwachsene, Kinder. Ja und hab dann am Tanztheater gearbeitet,
63 auch als Gast und als Dozent. Und hab dann die Company XXXX mit Frieder
64 gegründet. Und dann ham wir zusammen Geld auch beantragt und Projekte gemacht,
65 Konzepte geschrieben. Und ham viel an der Tribüne (*Freies Theaterhaus*) gearbeitet.
66 Und ham bestimmt fünf große Produktionen, fünf oder vier große Produktionen, immer
67 mal so kleinere Sachen auch gemacht. Und hatten auch Residenzen außerhalb von R-
68 Stadt gemacht. Und ähm ja. Dann hab ich erstmal 2013 ne kleine Pause eingelegt. So
69 ganz grob zusammengefasst. (...) Und bin dann ins Produktionsmanagement en
70 bisschen mehr rein. Also dadurch dass ich selber immer diese Anträge geschrieben
71 hab, wir ham die Budgets komplett selber gemacht, die Abrechnung selbst gemacht,
72 die Sachberichte selber gemacht. Die ganze Produktion auch immer selbst koordiniert.
73 Also wen brauchen wir dafür? Audition. Die ganze Kooperation mit nem anderen Haus.
74 Irgendwo musst es ja spielen. Ähm (..) äh die ganzen Übernachtungen, Reisekosten
75 und und und. Und dann hab ich da so, dass ich das eigentlich ganz gerne mach. Bin
76 immer koordinierter da ran gegangen. Hab dann auch andere Leute so en bisschen
77 unterstützt. Vor allen Dingen in Förderantragsachen. Und ähm bin dann als
78 Theatermanager bei AIDA gefahren aufm Schiff für, na ja zusammen gefasst hab ich
79 jetzt ein Jahr eigentlich für AIDA gearbeitet. Genau. Und bin jetzt grad wieder in R-
80 Stadt. #00:06:43-3#

81

82 I: Da mal zwischen gefragt: Ähm hast du das gut getrennt bekommen? Also wenn ihr
83 Produktionen gemacht habt. Und du grade sagst, du hast auch so sehr viel
84 Management, Koordination gemacht. Und dann aber auch wieder choreografisch,
85 künstlerisch arbeiten. Oder sogar als Tänzerin. #00:07:02-3#

86

87 M: Hm ja. #00:07:02-3#

88

89 I: Das hat geklappt? #00:07:02-3#

90

91 M: Na ja. (lachen) Das war sehr schwer, weil man eigentlich drei vier fünf Jobs zu gleich
92 gemacht hat. Also man hat sich:/ Gut, die Antragsphase war dann schon vorbei, wenn
93 man konkret angefangen hat mit organisieren und produzieren. Aber man hat natürlich
94 immer parallel zu den Proben das ganze Produktionsmanagement gemacht. Teilweise
95 in den Proben. Dann musste was schnell entschieden werden. Schnell organisiert
96 werden. Dann ist die Probe dafür weg gefallen. Wurde dann später geprobt. Also das
97 ist schon ganz schönes Chaos gewesen. (.) Wir ham das immer gut hin bekommen.
98 Aber wir ham schon immer, Frieder und ich, bei XXX (*Compagnienname*) vor allem,
99 immer festgestellt, wir bräuchten ne Produktionsleitung. Produktionsleitung! (schlägt
100 auf den Tisch) Wir haben nie das Geld dafür bekommen. Weil das irgendwie nicht,
101 irgendwie is den Leuten, die das entscheiden, nicht so klar, was Sinn und Zweck der
102 Sache ist und warum das so wichtig ist. Und das ist schon manchmal sehr belastend
103 gewesen, dass du dann nach der Probe, nachts um zwölf haste das noch organisiert,
104 das. Brauchteste noch en Stoff für das Kostüm. Da biste dort. Also es sind so viele
105 kleine Wege und Sachen, die dann einfach belastend sind. (.) Hm und dann machste
106 noch Dramaturgie. Dann kümmerste dich noch um die Videoaufnahme. Und dann
107 also:/ Und dann am Ende schreibst du noch en Sachbericht und machst noch die
108 Budgetabrechnung. Und dann kriegste dafür 1500,-€. (lachen) So. Also, is en
109 bisschen, das muss schon klar getrennt sein. Dann is es einfach besser. Aber es is
110 auch, könnt ich mir auch schwierig vorstellen, wenn du jemanden in die
111 Produktionsleitung holst, der die Art deiner Produktion nicht versteht. Also da so en
112 Fremdkörper is auch schwierig. Muss man irgendwie gucken, wie man s macht.
113 #00:08:49-4#

114

115 I: Ja das stimmt. (*leise*) Ähm, du hattest eben erzählt wie du so zum Tanzen gekommen
116 bist und wie so dein Weg war. Ähm gab s da entscheidende Stationen oder
117 Schlüsselmomente, also die dich besonders geprägt haben? Und wenn, warum? Also
118 in welcher Form geprägt? #00:09:06-1#

119

120 M: (4) Hm das is (*leise*) #00:09:13-7#

121
122 I: Denk in Ruhe nach. Genügend Zeit. #00:09:17-7#
123
124 M: Ja. (lachen) (4) Also ich muss sagen, das war dann schon eher in der professionellen
125 Richtung. Ne als ich dann angefangen hab zu studieren. Also es gab die
126 Entscheidung, warum ich das machen möchte, war ganz klar, dass ich mir irgendwann
127 überlegt hab, als ich dann schon in R-Stadt studiert hab: Okay. Du kannst jetzt immer
128 zu irgendwelchen Amateurgruppen gehen und da Jazz trainieren oder Ballett
129 trainieren. Aber, Du bist jetzt Anfang zwanzig. Da geht das noch. Das sind Studenten.
130 Was ist, wenn du dreißig und vierzig bist? Willst Du das dann auch noch? Und das war
131 so der Punkt, wo ich: Nee! Also entweder professionell oder:/ Das is ja dann, da gibt s
132 ja dann diese Gruppen so nich mehr. Und da hab ich mir gesagt: Nee! Das muss
133 professionell passieren. Also ich wollte nich was anderes machen eigentlich. Und dann
134 war natürlich entscheidend für mich im Studium, an der Palucca waren dann schon
135 eher die zeitgenössischen Leute. Also Raymond Hilbert (*Modernlehrer*) hat uns da
136 einfach noch mal ne andere Welt eröffnet. Und mit Josè Biondi ging das noch mal
137 weiter in Richtung zeitgenössisch. Und dadurch wurde mir dann so klar, ah was das
138 ist. Ich war ja erst eher der Jazztyp. Hab auch erst mein ganzes Praktikum im Jazz
139 gemacht. Und, das ging dann aber schon los, das die Jazzlehrerin zu mir sagte "Mach
140 s mal nicht so zeitgenössisch!" Irgendwann. Also so das war dann das, was mir schon,
141 na es hat mich irgendwie von alleine irgendwie gepackt. Ohne dass ich s so bewusst
142 entschieden hab. Und dann war für mich ganz eindeutig dieser Austausch nach
143 Holland. Wo ich dann gesehen hab: Ah wouw. Okay, das is es. Und dann hab ich
144 diesen Werbeslogan dieser Hochschule da gelesen. Den weiß ich nicht mehr ganz
145 genau. Da gings aber so, es ging um den Menschen und seine Persönlichkeit. Und
146 das war dann das okay. Also das wollt ich dann auch. Und hab das dann auch
147 gesucht. Das war das, was mir an Palucca so gefehlt hat. Und (*gedehnt*):/ #00:11:21-
148 4#
149
150 I: Wie konkret? #00:11:21-4#
151
152 M: An der Schule. Es ging immer nur um die Technik. Um die Methodik. Und mir hat das
153 dann auch nicht mehr genügt diese Art der Choreografie. Oder auch meine
154 Kolleginnen ham dann, warn dann auch immer:/ Natürlich, wir ham Tanzpädagogik
155 studiert. Aber die waren dann auch oft so und ham das hinterfragt, warum wir jetzt so
156 viel trainieren müssen. Wir sind doch Tanzpädagogen und so. Gab s einige so im
157 dritten vierten Jahr. Und damit bin ich überhaupt nicht klar gekommen. Weil ich mir
158 gedacht hab: Na entweder man ist Tänzer. Da geht s doch los. Und vom Tanz heraus
159 kann ich dann gucken: Was will ich machen? Aber ich bin doch nicht Tanzpädagoge
160 und will eigentlich nicht viel trainieren. Das so. Oder auch so Choreografien machen.
161 Josè war ja dann immer schon so en bisschen, hat das so auch gepusht. Er hat
162 lustigerweise oder wie sagt man (...) oder hat mich sehr unterstützt als ich gesagt hab
163 "Ich möchte selber ne Choreografie machen. Und möchte das auch mit aufführen."
164 Das fand der ganz toll und da hat er dann auch mir Tipps gegeben. Und ich konnte
165 das dann extra noch mit aufführen. Also ich hab eigentlich meine Diplomarbeit
166 theoretisch geschrieben. Hab ne empirische Studie gemacht. Und hab parallel noch en
167 komplettes Stück gemacht mit sieben Tänzern. Was ich auch noch mit aufgeführt hab.
168 Und ähm da war aber schon klar, dass ich nach Holland gehe und Choreografie
169 studiere. Und dort in Holland war natürlich das Maßgebliche, was ich erst gar nicht so
170 in den ersten Wochen und Monaten verstanden hab, dieses Freisein und dieses
171 Experimentieren. Und eigentlich die die Methoden der Wissenschaft: forschen
172 forschen, forschen. Und dann eben Möglichkeiten entdecken. Die dokumentieren
173 auch. Und Thesen ableiten. Und und und und das ist eigentlich das, was mich
174 eigentlich am Tanz auch gepackt hat. Oder an der Performance. Und das ist ja dann
175 gleich auch spartenübergreifend gewesen. Und äh im Grunde genommen diese
176 Verprofessionalisierung des Tanzes, in dem man viel abstrakter denkt, viel mehr
177 konzeptioneller denkt. Und das aber wieder umsetzt ganz konkret in den Körper. Oder
178 auf die Bühne. Aber das ich jetzt, es gibt so ein Erlebnis (schnipst mit Finger) und da
179 hat sich alles in meinem Leben entschieden, das nicht. Ja, das waren so verschiedene
180 Stationen. #00:14:31-1#

181
182 I: Lehrer häufig. #00:14:31-1#
183
184 M: Na die einfach noch mal was geöffnet haben. Die ham Möglichkeiten geöffnet. Und die
185 ham gezeigt, ähm (...) und ich kann mich entsinnen, ich habe mit Raymond, hatten wir
186 ja immer so Gespräche gehabt dann bei der Prüfung. Und dann sagte er zu mir, das
187 war dann im zweiten Studienjahr und er sagte schon zu mir "Also richtig, M., dich seh
188 ich als zeitgenössisch. Und der Einzige, der noch zeitgenössisch richtig dieses, diese
189 Tiefe haben kann, ist der Frieder. Mit dem ich ja jetzt zusammen arbeite." Und das hat
190 er mir gesagt. Das weiß ich noch. Und das finde ich im Nachhinein so witzig, dass jetzt
191 wir Beiden zusammen arbeiten. Genau. Aber dass man so Möglichkeiten gezeigt
192 bekommt als Studentin, wo man noch äh äh (...) wo man auch mit seinem Körper die
193 ganze Zeit kämpft. Und dann dass auch jemand kommt und sagt "So ist es. Und du
194 hast alle Möglichkeiten. Und mach s! Nimm diese kleine Bewegung und äh und das ist
195 echt. Und das ist nicht wichtig, bist du gut in der Technik oder so." Und das war vorher
196 ja immer so. #00:15:58-6#
197 (15:58 - 16:47: Dialog über Motivationserfahrungen durch Lehrkräfte während der Ausbildung.
198 #00:16:48-5#)
199
200 M: Aber danach geht s erst los. Also nach dem Studium hat so meine Entwicklung
201 eigentlich eingesetzt. Die (...) die irgendwie dann einen noch mal ganz woanders
202 hingebracht hat. Oder auf andere Ebenen gebracht hat. Hm. Ja. #00:17:10-1#
203
204 I: Jetzt hab ich zu diesem ersten Komplex so noch die Frage, was Tanz für dich
205 bedeutet. Oder welche Funktion Tanz für dich hat? Vielleicht gibt s da auch en Bild
206 oder ne Metapher. Assoziationen. Muss aber nicht sein. Also nur wenn s für dich
207 naheliegend ist. #00:17:31-7#
208
209 M: Na ja Tanz ist für mich, das hab ich immer wieder festgestellt, in all den Momenten, wo
210 man gedacht, nah kann ich eben doch was anderes machen. Ich mach noch mal nen
211 anderen Beruf. Ich hab so viele Interessen. Ich muss nicht tanzen. Ich hab auch
212 wirklich, hab auch selber viele andere Interessen. Denen ich auch nachgehe. Und die
213 mir auch viel Spaß machen. Und hab oft gedacht: Geht auch ohne! Machste was
214 anderes. Immer dieses Kämpfen um irgendwas. Und hab das aber nie, es ging nie.
215 Also es ist irgendwie in meinem Körper und in meinem Geist verankert. Und in vielen
216 anderen Dingen fehlt mir genau diese Kombination von Geist und Körper. Also ich
217 genieße beim Tanzen dieses absolute An-sein vom Kopf. Dieses Mitdenken von der
218 Fingerspitze bis zum Zeh. Du bist so woahhhh hoch konzentriert und so sensibel und
219 so. Und du hast eben, du bewegst dich und du denkst. Und viele sagen ja auch:
220 ,Tanzen ist Kopf ausschalten.'. Ja. Kann ich auch mal unterstützen. Aber wenn wirklich
221 hoch professionell, ist es eben für mich nicht Kopf ausschalten. Und diese
222 Kombination ist immer wieder das, was mich irgendwie daran hält. Und wo ich merke,
223 beweg ich mich mal drei Wochen nicht, fängt mir an der Körper weh zu tun. Also ich
224 mach auch Sport so. Aber dieses Einseitige, ich brauch immer wieder diesen
225 Austausch von Geist und Körper. Und den find ich in keinem anderen Element so.
226 Vielleicht auch im Yoga, auch im Pilates. Aber der Tanz lässt ja all das noch einfließen.
227 Also ich kann im Tanz Elemente vom Yoga, vom Pilates. Ich kann das noch mal anders
228 umsetzen. Ich kann damit machen was ich will. Ich kann die Kunst nutzen. Und ähm
229 das ist eigentlich das, was mich immer wieder zurückholt. Und das auch, diesen Punkt
230 zu vermitteln. Also das, es ist mir gar nicht wichtig die Technik zu vermitteln. Das ist
231 wenn, dann nur Mittel zum Zweck, um genau diesen Punkt deutlich zu machen. Und
232 wenn der irgendwie bei anderen Leuten auch fruchtet, dass sie diese Möglichkeit
233 sehen, also das ist für mich enorm viel Freiheit. Nee. Kunst generell ist für mich enorm
234 viel Freiheit. Du darfst alles denken. Du darfst alles machen. Du kannst Hitler sein
235 oder en Schwein oder:/ Also jetzt so ganz extrem. Aber es ist die Kunst. Natürlich
236 musst du s begründen. Nachvollziehen. Was ist das? Wieso weshalb warum? Oder
237 warum ist es das eben nicht? Ja und das holt mich dann eben immer wieder zurück.
238 Eigentlich dazu. Deswegen bin ich ja grad jetzt auch wieder an den Punkt. (lachen)
239 Also ich kümmer mich auch gern um diese Organisation. Aber dieses Freisein im
240 Körper und diese Verbindung von Körper und Geist. Denken plus Bewegen. Das is

241 irgendwie so ne Geheimformel. So en gutes Rezept. (..) Was sehr viel körperliche
242 Zufriedenheit auslösen kann. Und auch geistige Zufriedenheit. Also man ist so bei
243 sich. Und das hab ich so über Jahre festgestellt, was das eigentlich ist. Warums dann
244 eben doch nicht geht. Warum man doch mal wieder zum Training geht. Und dann lernt
245 man jemanden kennen und dann macht man eben doch das Projekt und so. Und das
246 macht ja auch immer sehr viel Spaß an sich. (4) #00:21:01-0#
247
248 I: Die kommen wahrscheinlich regelmäßig. Wahrscheinlich muss man das akzeptieren.
249 Oder gehört es zu dem Beruf dazu. #00:21:08-6#
250
251 M: Richtig. #00:21:08-6#
252
253 I: Ich denk immer, schade, dass man im Studium nicht drauf vorbereitet wird. [M: Hm.
254 Ja.] Fänd ich so ne Aufgabe von nem Studium oder ner Studienverwaltung, -
255 organisation drauf vorzubereiten, dass diese Punkte in nem künstlerischen Bereich
256 wahrscheinlich häufiger als in anderen Berufen kommen. [M: Ja.] Und vielleicht auch
257 tiefgreifender. Dass man immer wieder da steht und auch mal diese
258 Grundbilanzierung mit dieser Grundfragestellung. [M: Ja. Genau. Immer wieder.] Will
259 ich das noch so? Ist es das alles auch wirklich wert? #00:21:38-9#
260
261 M: Ja. Genau. Genau. (4) Aber, es ist natürlich auch was, woran man wächst. Ich frag
262 mich immer auch, wenn ich diese Fragen mir nicht immer wieder stellen würde.
263 Sondern wie viele andre, hast en Job, gut machst dein Studium, wirst Informatiker, tritt
264 s ne Stelle an, machst dann weiter, steigst dann auf. Das ist so, das passiert so alles
265 mit dir. Was ich irgendwie auch schön finde, dass es so ne Linie gibt. (klopft auf den
266 Tisch) Die gibt s beim Tanz manchmal nicht so und in der Kunst. Aber die, da frag ich
267 mich dann auch immer, ist das denn jetzt, ist die Selbstreflektierung auch in dem Maße
268 da, wie sie bei dir da ist? Oder wollen sie das wirklich? Also wo ich dann manchmal
269 auch so andere Leute sehe, wo ich, die machen halt was, alles top. Aber wo ich mich
270 frag "Na und das is es jetzt?" Also das is ja dann auch das. Nee. #00:22:30-9#
271
272 I: Na sind wahrscheinlich von sich en bisschen weiter entfernt. Das Empfinden hab ich
273 oft. [M: Hm.] Was du in der Kunst hast du auch teilweise. Gibt es auch Kollegen, die,
274 wo ich denke: Woah sind die weit von sich weg und von sich überzeugt. #00:22:42-7#
275
276 M: Ja. Na klar. Na klar. #00:22:45-6#
277
278 I: Aber ähm ich glaube das ist auch noch mal unterschiedlich von Kunstmedium zu
279 Kunstmedium. #00:22:49-5#
280
281 M: Absolut. Ja. #00:22:51-7#
282
283 I: Das ist bei uns wirklich die Spezialität. Diese Doppelung über den Körper. Dass es
284 einerseits dieses Instrument ist. Aber es is gleichzeitig das, wo wir auch drin sind.
285 #00:23:02-6#
286
287 M: Genau. Womit wir dann auch fühlen oder empfinden. Und das ist ja auch toll, dass es
288 diese Fähigkeit, die besitzen wir alle. Oder diese Anlage besitzen wir alle. Und ich
289 würd immer gern mal in so nen anderen Körper hüpfen und mal einfach gucken wie
290 der sich anfühlt. In Verbindung damit. Also das fänd ich so spannend das mal zu
291 untersuchen. #00:23:30-0#
292
293 I: Ja ja. Das stimmt. (4) Jetzt würd ich dich bitten, ob du mir mal von einem Tanzstück
294 oder einer für dich wichtigen Produktion erzählen kannst. Und zwar wie das alles so
295 abgelaufen ist. Also welches Thema und den gesamten Erarbeitungs- und
296 Entwicklungsprozess. Am besten beispielhaft. #00:23:45-3#
297
298 M: Ja. Das würd ich dir gern von *YYY (Tanzstück)*, so hieß das Stück. Was wir eben 2012
299 produziert haben. Frieder und ich mit *XXX (Tanzcompagnie)*. Da ham wir die
300 Ausschreibung an der Tribüne bekommen. Und hatten, das ist auch en spannender

301 Prozess gewesen, was Du im Konzept schreibst und wie sich das ändert. Äh, weil du
302 natürlich mit den Körpern, die du hast, arbeitest. Und wir ham da uns auch beworben
303 für eine Residenz in W-Stadt. Die ham wir auch bekommen. Die gibt s auch jetzt noch.
304 (*Residenzstandort*) Die machen so auch Sparten übergreifende Produktionen und
305 Sachen. Und laden Gäste ein und so. Und da waren wir erst mit nem Kurzstück. Und
306 dann gab s halt diese Ausschreibung für die Produktion. Und Frieder und ich, wir
307 hatten das Konzept geschrieben. Und ham eigentlich als Idee gehabt, vier
308 unterschiedliche Performer, also auch sprich Körper zu haben, die unterschiedlich
309 aussehen und eigentlich Thema so en bisschen Stiftung Warentest. Stiftung
310 Körpertest. Nee. Was kann en Körper machen? Was muss der aushalten? Elchtest
311 beim Auto. Und so des alles. Stoßfest. Dass de des alles ausprobierst. Hm und wollten
312 des gern mit vier Verschiedenen machen. Eine schlanke ranke elegante Person. Ich
313 wär gar nicht mit im Stück gewesen. Ähm dann eben zwei Männer, zwei Frauen. Ne
314 kleine, brrrchc, en bisschen ne korpulente oder kräftige. Und dann eben bei den
315 Männern auch en Dickeren dabei. Und auch so en Adonis. So nee. Das war so unsere
316 Idee. Was dabei raus kommt, das ist immer sehr schwer zu formulieren, wenn du
317 schon ne Umsetzung aufschreiben musst. Ähm, weil wir eh nicht wissen. Wir wenden
318 unsere choreografischen Methoden an und unsere Mittel. Aber was natürlich so en
319 Tänzer damit macht und in welche Richtung er das interpretiert und was er daraus
320 erarbeitet mit uns zusammen, das kannste ja immer nie so genau sagen. Aber das war
321 unsere Idee. Und da ham wir auch was dazu aufgeschrieben, um eben den Antrag zu
322 schreiben. Elchtest und so. Ist ja dann immer sehr klar was en Elchtest ist und so. Und
323 ähm ham uns dann auch noch damit beschäftigt, was gibt s eigentlich alles für Tests
324 von bestimmten Materialien? Was müssen die aushalten können? Und ham uns dann
325 darauf sozusagen spezialisiert. Dann ham wir das Geld genehmigt bekommen. Aber
326 natürlich weniger. Und ham das ganze auf zwei Leute reduziert. Hatten einen
327 Dickeren. Brauchten einen dickeren Tänzer! (lachen) Und hatten aber auch schon, das
328 war klar, mit Radesh W. arbeiten. Die ist Israelin und wohnt in W-Stadt. Mit der hab ich
329 zusammen in Holland studiert. Und die äh war mit im Boot. Und Frieder und ich, wir
330 waren draußen als Choreografen. Beide zusammen. Und ähm, dann ham wir die
331 Residenz in W-Stadt bekommen. Das war gut. Weil die Beiden wohnen in W-Stadt.
332 Das war schon mal ne riesen Hürde. Wir ham ne Ausschreibung gemacht, das wir en
333 dickeren Performer, Tänzer, Schauspieler suchen. Des war irgendwie überhaupt nicht
334 möglich einen zu finden. Ganz schwer. Es ham sich einige beworben. Die waren
335 weder dick noch irgendwie was. Und ähm dann haben wir en Tip bekommen und
336 haben dann in W-Stadt mit nem Schauspieler, der eigentlich auch eher so im
337 Amateurbereich unterwegs war. Aber der wirklich korpulenter war. Der en sehr
338 Ausdrucks starkes Gesicht hatte. Dunkle Haare, hier so Bart. Also was uns auch
339 irgendwie entgegen kam natürlich. Und ham uns dann mit ihm über Skype mal
340 verabredet. Und ham ihn dann eigentlich das erste Mal zur Residenz in W-Stadt
341 getroffen. Und das Ding war, das wir aber schon in W-Stadt ne Vorpremiere machen
342 mussten. Die war Ende März oder Anfang April 2012. Und wir hatten dann hier
343 Premiere glaub ich am ersten oder zweiten Juni 2012. Und ham ne erste Arbeitsphase
344 gemacht, wo wir eigentlich en komplettes Stück auf die Beine gestellt ham, genau mit
345 diesen Ideen: Stoß-Test und und und. Was geht alles? Ham eigentlich en sehr witziges
346 buntes Stück gehabt dann. Ham dort die Vor-Premiere gemacht. Das hat eigentlich
347 auch alles gut geklappt mit dem Arbeiten. Wir sind gut vorangekommen und hatten
348 bestimmt fünfzig Minuten mit Radesh und Karl. Und dann hatten wir natürlich noch mal
349 ne zweite und dritte Arbeitsphase hier in W-Stadt. Und da wollten wir dann, das war
350 ganz gut, du hast schon mal en Stück gesehen. Und dann ham wir uns so en bisschen
351 weiter tiefer hinterfragt. Hatten, glaub ich, zwei Wochen Pause. Und ham dann
352 geguckt: Okay. Wo kann s hingehen noch? Was wollen wir eigentlich von dem Stück?
353 Und da war für uns ganz ganz entscheidend die Beziehung der beiden Darsteller
354 zueinander und miteinander. Oder die körperliche Beziehung. Was sehen wir? Was ist
355 unsere Wahrnehmung? Beziehungsweise auch, war ganz ganz deutlich im
356 Probenprozess zu sehen, wie sie sich untereinander selber wahrnehmen bzw. nicht
357 wahrnehmen. Also es war en ganz kuriozes Ding, was entstanden ist, dass eigentlich
358 der Karl von der Performance natürlich kein Profi war. Und das hat man sehr gemerkt.
359 Er hat überhaupt keine Improvisationsmittel gehabt. Sonder, wir ham dann auch mal
360 mit ihm alleine geprobt, wo wir einfach mit ihm mal so probiert haben. Hat uns dann

361 schon wieder en Stück geärgert, weil wir diesen hohen Anspruch künstlerisch erstmal
362 trainieren mussten. Und das konnte man natürlich auch nicht in en paar Wochen. Und
363 Radesh, die war sehr anspruchsvoll künstlerisch. Und die äh äh das war immer super
364 mit ihr. Also wir ham uns da auch verstanden. Waren da auf einem Level. Und Karl hat
365 das manchmal nicht kapiert. Und ähm (..) Hat aber auch irgendwie nicht gecheckt,
366 dass er s manchmal nicht kapiert hat. (lachen) Also des war äh is dann auch nicht zu
367 dem Punkt gekommen, dass er nachgefragt hat und die Tiefe gesehen hat, dass da
368 noch was ist äh und jetzt mal e bisschen gucken muss. Sondern hat das irgendwie so gar
369 nicht gerafft. Und da gab s dann auch so en bisschen Probleme. Hm Radesh hatte
370 natürlich das Problem, sie konnte ihre Mittel gar nicht ausspielen. Sie konnte gar nicht
371 mit ihm agieren auf nem Level, was sie gern wollte. Und was wir auch gern wollten.
372 Ähm und dann ging das auch so en bisschen in persönliche Sachen mit rein. Wo wir
373 gemerkt ham, wir ham lange Improvisation gemacht, wo wir sie permanent in einem
374 Zustand gehalten hatten. Teilweise auch ein zwei Stunden. Oder ganze
375 Probenstunden. Und dann darüber gesprochen ham, was sie erlebt haben. Wie das
376 für sie war. Und wir wollten diese Tiefe ergründen. Auch bei Karl. Und da kam nichts.
377 Da war wie ne Nichtwahrnehmung eigentlich. Und wie ne Ignoranz irgendwie auch.
378 Für die er gar nichts konnte. Und, wir ham uns dann alleine auch wieder mit Radesh
379 verständigt. Also es war en ganz interessanter Prozess. Wo dann auch Radesh, also
380 von Karl kam irgendwie nichts, und von ihr dann auch nicht. Weil sie war eigentlich
381 hier. (zeigt hohe Ebene mit Hand) Auf so nem anderen Level. Zwei Etagen höher. Und
382 da fand gar keine Kommunikation statt. Und dann ham wir uns gesagt: Okay. Was
383 machen wir? Wir haben noch zwei oder drei Wochen. Ich glaub, das warens noch so
384 drei Wochen oder vier Wochen, als wir das so krass festgestellt haben. Und da ham
385 wir gesagt: Okay. Entweder wir hauen Karl raus und wechseln zu nem anderen
386 Darsteller, um da weiter zu kommen. Um zu gucken, was ist eigentlich dieses
387 körperliche? Oder wir nutzen genau das. Und äh dann ham wir genau das genutzt und
388 haben, sind eigentlich zu ner ganz anderen Tiefe gekommen. Und zu ner Essenz: Was
389 ist der Körper des Anderen? (..) Und ähm (..) Wie föhl ich mich in meinem Körper?
390 Was steckt drin? Wo komm ich her? Also es ging dann sehr sehr um die Essenz
391 unseres Körpers und unseres Menschseins irgendwie. Das ist dann auf ne ganz
392 andere Ebene gekommen. Was sehr schön war. Und wir hatten den Elchtest trotzdem
393 noch drin. Aber wir ham das dann, immer es war immer der Abprall zwischen den
394 Beiden. Im Grunde genommen ham wir deutlich gemacht, wie sich zwei Körper nie
395 näher gekommen sind. Und wir sind in andre Ebenen gegangen, evolutionäre Ebenen
396 des Körpers. Ham geguckt: Okay. Wir ham den Affen. Und und und wo kommen wir
397 her? Wir ham unser Blut. Wir ham unser Fleisch. Und ähm sind dann in sehr
398 philosophische Ebenen gegangen. Und das hat dann eigentlich ganz gut funktioniert.
399 Weil wir genau mit dieser Ablehnung des anderen Körpers gearbeitet haben. Nee.
400 Was ist, wenn der einen fallen lässt? Oder man gar nicht ran kommt. Oder man sieht
401 nur dieses Fleisch. Und da ist dann en sehr sehr philosophisches Stück auch draus
402 geworden. Und wir sind völlig weg gekommen von dieser Stiftung Warentest und wir
403 testen unseren Körper aus. Sondern es ging dann wirklich um die Essenz, die drin
404 steckt. Äh was ist unser Menschsein eigentlich? Nee? Und wir nehmen wir das wahr?
405 Auf den unterschiedlichsten Ebenen. Und das war eigentlich en ganz interessanter
406 Prozess. Und dann muss ich immer noch sagen, auch fast zwei Jahre später, dass
407 das mit das beste Stück war. Weil das so vielschichtig ist in den, ähm wir ham so
408 verschiedene Szenen, die sehr assoziativ sind. So arbeiten wir immer. Und in einer
409 Szene stecken so viele Schichten. Ähm also ein Beispiel ist einfach, wir hatten eine
410 Szene, da war der Karl, der Dicke mit diesem plumperen Körper, der da eben so lang
411 watscht, der Mensch. Und Radesh mit ihren sehr fragilen und sehr (..), nee fragil is sie
412 nicht, aber sehr definierten Körper, der sehr lebendig ist und sehr kraftvoll, aber ganz
413 klein, sie war der Affe. Und wir ham dann auch so die Sprache von Tieren ergründet.
414 Und er als Mensch, dieses plumpe Vieh Mensch, was wir deutlich gemacht ham, mit
415 ner Zigarette, die nicht brannte, aber im Mund oder in der Hand. Und sie, der Affe,
416 hochsensibilisiert in ihrem Körper. Und sie ist ihm dann immer so en bisschen hinter
417 her oder weg. Sie ist ihm hinterher gegangen. Wir hatten dann so bestimmte Wege.
418 Hat eben bestimmte Gesten, menschliche Gesten gemacht als Affe zu ihm. Und äh er
419 steckte ihr dann auch die Zigarette in den Mund. Sie sprang ihn an. Und man hat sich
420 eigentlich dann in dieser Szene gefragt: Wer ist hier eigentlich der Dumme? Oder der

421 Blöde? Nee, weil man immer sagt: Wir kommen vom Affen. Die sind blöd. (.) Also es
422 ging wirklich um diese Essenz und äh also das find ich immer noch, is uns irgendwie
423 ganz gut gelungen. Und das is so ne krasse Wandlung von dem, was es eigentlich
424 sein sollte ursprünglich mal. Es entwickelt sich ja auch über anderthalb Jahre mit
425 Konzeptschreiben und Anträgen machen. Genau. Und da, das ham wir dann in R-
426 Stadt im Theaterhaus gespielt. Das ham wir dann en viertel oder halbes Jahr später
427 auch noch mal gespielt. Und leider leider damit nie en Gastspiel gehabt. #00:35:33-3#
428
429 I: Also en Gastspiel heißt nich noch auf Tournee gegangen? #00:35:33-3#
430
431 M: Genau. Ja. Und äh das is eben (...) und ich denke auch das hat was mit R-Stadt zu
432 tun. Leider. Weil das Theaterhaus ist ja national sehr integriert in diese ganze Szene.
433 Und die haben sehr sehr viele Leute eingeladen, weil sie eben auch sehr davon
434 überzeugt waren. Und wollten uns auch so en bisschen pushen. Und es gab eigentlich
435 nur Absagen. Es kam kein einziger Produzent oder kein einziger Intendant oder
436 irgendwie Theatergeschäftsführer oder Dramaturg. Weil die alle abgesagt ham und
437 irgendwo anders, in Berlin oder München oder Köln unterwegs waren. Und eben nicht
438 in R-Stadt vorbei gekommen sind. Und jo (...) das ist schon interessant. (.) Bisschen
439 hart. Ja. Ja. (...) Vor allen Dingen weil wir ja nu auch grade so ne kleine internationale
440 Besetzung hatten mit Radesh, die jetzt in W-Stadt sehr sehr erfolgreich ist. Und auch
441 damals schon das so bei ihr angefangen hat. Ähm jo (..) das ist eben en bisschen
442 schade. (...) ja. (5) #00:36:47-2#
443
444 I: Die kommen im Grunde einmal im Jahr im September zum Theaterfestival (in R-
445 Stadt). #00:36:51-4#
446
447 M: Ja. (..) Aber das sind ja schon Gastspiele. Die sind ja nun schon auf Tour. Ja. (..) Das
448 is also en bisschen (..) sinnlos. #00:37:01-0#
449
450 I: Na ich glaub, es is im Moment auch schwer. Weil es is natürlich unheimlich:/ Es gibt
451 viel. So. #00:37:08-2#
452
453 M: Hm. (..) Aber es gibt auch viel Schund. Muss man ehrlich sagen. Es gibt sehr sehr viel.
454 Und es gibt auch ganz viel Mist. Also was ich grad in Berlin sehe, wir waren auch mal
455 in Berlin und ham da mal gespielt mit ner anderen Sache. Da waren wir Teil eines
456 Abends mit ganz vielen Kurzstücken. Da fand ich über die Hälfte (..), das war
457 unausgegoren. Also da war irgendwie, ich hab da mal en Konzept und ich fühle mich
458 mal und so. Aber, es gab auch gute Sachen, aber es is eben auch ganz viel immer so
459 was Halbes nur. #00:37:44-4#
460
461 I: Hm, ich weiß. Also in Berlin selber, das krieg ich nur am Rande mit, da war ich lange
462 schon nich mehr. Aber ich weiß es aus der Interviewsituation von Berliner Kollegen.
463 Die Berlin jetzt auch erst mal den Rücken gekehrt haben. Und auch die Probleme
464 beschreiben: Gastspielförderung. Produktionsförderung. Und wer gefördert wird. Und
465 was sich dort Tanz nennt und so. (M: Ja.) Also die waren da auch irgendwie sehr
466 gefrustet. #00:38:09-9#
467
468 M: Hm, glaub ich. Also deswegen Tanzmäßig nach Berlin zu gehen war für mich nie ne
469 Option. #00:38:24-5#
470
471 I: Weil man s sicher auch schwer hat sich abzugrenzen. Ich denke, du musst
472 vieles dann einfach mitmachen, um erstmal am Ball:/ #00:38:30-0#
473
474 M: Hm. Um erst mal da zu sein. #00:38:31-2#
475
476 I: ... zu sein. Ja! Und das ist auch immer die Gefahr. Ja genau. Also da muss man der
477 Typ dafür sein, sich immer zu wandeln. Aber ich glaub, wenn man ne eigene
478 Handschrift hat oder en eigener Typ ist #00:38:43-4#
479
480 M: Entweder es kommt mal jemand zufällig vorbei,

481 der sagt "Boah wow! Los komm!". Oder eben nich. Und ich denke auch, dass man da
482 sein Näschen ganz schön in n Wind drehen muss. Immer wieder irgend wem
483 hinterher rennen mit der Hoffnung, dass der mal:/ Brrr. Ah nee. Da bin ich auch nich
484 der Typ für. #00:39:02-2#

485

486 I: Nee. Muss man auch einfach gucken, ob s das is so. (40:00 - 44:20 kollegiales
487 Gespräch darüber mit Kollegenbeispiel) Eben, das ist, dass es sich dann auch
488 irgendwann erschöpft. Wenn du nicht noch anders konzeptionell arbeitest. (u.
489 ausschließlich über Bewegungsartikulation) #00:46:33-7#

490

491 M: Genau. Es ist halt immer wieder das Gleiche. Ich mein, das ist ja genau der Punkt:
492 tausende oder Millionen Menschen in ihrem Leben machen immer wieder das Gleiche,
493 jeden Tag auf der Arbeit. Und damit zufrieden, dass auch mal was gleich bleibt. Und
494 wir (Tanzschaffende) hinterfragen immer immer wieder die Dinge. "Jetzt bleibt das
495 alles gleich?" Ich will doch aber weiter. Also das ist so der Punkt, was irgendwie ganz
496 interessant ist. So. Dass man dann irgendwie im Künstlerischen doch irgendwie keine
497 Zufriedenheit mehr hat, wenn s immer gleich bleibt. Also das ist so die Frage. Das
498 muss wahrscheinlich immer irgend ne Entwicklung geben. #00:47:19-0#

499

500 I: Hm. Hm. Also das ist zumindest das, was ich so aus meiner Theoriearbeit da raus
501 gelesen hab. Nee ja. Wenn du s immer wieder gleich machst, dann is es eben, würde
502 s im Keramikbereich würde es dann Kunsthandwerk. Weißt de? Oder so. (M: Genau.
503 genau. Richtig. Töpfern.) Und eben keine keramische Kunst mehr. Und ähm bei uns
504 wär s, is es das, was wir vorhins eingangs hatten. Das ist das, was der Karneval dann
505 macht. Aber so wie du von nem künstlerischen Prozess sprichst, is es ja auch genau
506 das, was du eben beschrieben hast, du kannst im Vorfeld nich sagen. Und das is ja
507 das, was immer die Schwierigkeit is für uns: Wie schreiben wir Anträge? #00:47:58-9#

508

509 M: Du sollst sagen wie s aussieht am Ende. Und das ist genau der Punkt, der nich:/
510 #00:48:02-6#

511

512 I: Ja ja. Du kannst ne Vermutung haben. Und die steigt natürlich auch mit ner
513 Berufserfahrung. Dass du en Gespür für ein Thema hast und weißt, was ist in dem
514 Thema drinne? Wo kann sich das hin entwickeln? So. #00:48:13-0#

515

516 M: Genau. Genau. (..) Das ging dann auch. Je mehr wir Anträge geschrieben haben, um
517 so mehr warn wir trainiert ne Umsetzung aufzuschreiben. Diese Bilder zu liefern, die
518 jemand haben möchte, damit er das eigentlich schon "Ahhh! So kann:/". Damit er das
519 Bild von der Bühne vor sich sieht. Und sieht auch was die Tänzer für Bewegungen
520 machen. So, das wolln die ja sehen. Und umso mehr man seine Arbeit kennt, umso
521 mehr kann man das dann auch aufschreiben. Fragt ja auch keine Sau danach, wenn s
522 nicht so ist. Also man muss erst mal was liefern. Irgendwie. Und das ist eigentlich ne
523 vergebliche Arbeit. Du schreibst was auf, damit du was aufgeschrieben hast. So. Und
524 die Kunst an sich ist ja nicht das Ergebnis, sondern der Prozess. (.) Und da wendest
525 du all deine Mittel an. Und da recherchierst du. Und das is ja Kunst machen! Wie auch
526 immer man das nennen will. Und das Ergebnis könnte man teilweise, bei manchen
527 Sachen, als Nebenprodukt bezeichnen. Weil der Prozess so wichtig war. #00:49:09-3#

528

529 I: Für die für die:/ Genau. Für den Kunstschaffenden. Das wird dann wieder für den
530 Rezipienten:/ #00:49:18-1#

531

532 M: Nee. Nee. Ich meinte für den Kunstschaffenden. #00:49:29-7#

533

534 I: Ja. Das ist richtig. Da passiert währenddessen der Prozess. Das ist das, was
535 einfach fordert und Kraft zehrt. #00:49:25-7#

536

537 M: Ja. #00:49:28-6#

538

539 I: Ähm, sag mal wie kommt s bei euch zur Auswahl für ein Thema? Oder zur
540 Entscheidung? Was spielt da so mit rein? #00:49:39-7#

541
542 M: Eigentlich immer wieder die kleinen Begegnungen und Dinge vom Alltag. Also was
543 bewegt mich im Alltag? Das ham wir immer wieder gemerkt, dass es so diese Alltags-
544 sozial:/ Und man hat dann so ne Frage im Alltag. Und dann ähm (...):/ die ist vielleicht
545 manchmal auch ganz witzig. En bisschen absurd. Und dann kommt man davon, diskutiert
546 man, und kommt davon ab und steigt so en bisschen in ne höhere sozial
547 gesellschaftliche Fragen oder so nee. Leitet die davon ab. Und das war eigentlich
548 immer unser Thema. Was wir nie, Frieder und ich, wir ham nie gearbeitet oder ich
549 auch nicht von nem Bewegungsthema. Es war immer en Inhaltliches. Oder auch nie
550 en musikalisches Thema, wo wir gesagt ham: "Die Musik!". Nee. (.) Also es waren
551 schon immer Themen bezogen. Und ähm was uns immer besonders eben gefragt
552 oder immer wieder hingeführt hat, jedes Thema, witzigerweise, ist zur Essenz der
553 Seele oder des Menschseins. Das ist hoch romantisch. Also so vom Thema. Ham die
554 sich ja auch immer gefragt "Wer bin ich?". Und deswegen ham sich alle selbst
555 umgebracht, in der Romantik. Aber das war immer wieder das, was dann konkret in
556 der Umsetzung uns fasziniert hat, wenn wir die Körper gesehen ham, wenn sie sich
557 bewegen. Was wir selber gefühlt haben, wenn wir selbst getanzt ham. Diese Frage,
558 die dann immer wieder während dessen aufkommt: Na aber was ist das eigentlich?
559 Warum reagier ich jetzt so? Oder warum bin ich so? Also es geht am Ende immer um
560 den Mensch. Und das hat aber auch sehr witzige Aspekte oft. Wir sehen auch so die
561 Absurditäten, die oft da drinne stecken. Die Paradoxien, die da drin stecken oft in
562 bestimmten Fragen. Nee, wenn man ne Antwort dazu liefern möchte. Oder so. Oder
563 feststellt: Nee, es muss ja eigentlich so, aber eigentlich muss es auch so. Und da
564 kommen so ganz witzige Sachen oft bei raus oder ganz witzige Bilder. Und das ist
565 eigentlich auch unser Anspruch. Wir wollen im Stück gar nicht romantisches Oh.
566 Tragisches Stück machen. Überhaupt nicht. Aber die Fragen sind immer wieder diese
567 Fragen. Oder jetzt auch so Themen, die eigentlich so witzig auch sind. Also jetzt im
568 Moment stellen wir uns grad die Frage, weil es war für mich grad so Thema: ich war in
569 der Oper. Ne Freundin von mir ist Opersängerin. Und mich hat immer gestört in
570 diesen Produktionen diese Körper. Ich hab das nicht geglaubt. Das war nicht der
571 Jüngling und der seine Frau liebt. Das hab ich nicht gesehen in dem Körper. Und da
572 kann ich das auch nicht glauben. Da kann der mir sonst was singen. Und ähm, ich hab
573 dann auch immer wieder mit ihr gesprochen über diese hoh, Posen, in der Oper und
574 so. Und warum das so ist. Und dann hab ich sie jetzt vor kurzem in ner Produktion
575 gesehen, die eine Regisseurin gemacht hat, die vom Tanz kommt. Ähm die ist auch
576 schon älter. Aber die wendet eben all die choreografischen, tänzerischen Mittel an in
577 der Performance und die Körper waren ganz anders. Und das war wirklich "Haaaah!"
578 Also man war drin. Und darüber hab ich mich jetzt grade mit Frieder auseinander
579 gesetzt und eigentlich finden wir witzig diese Opern. Und wir denken grade darüber
580 nach, ja du hast diese Opern, diese bekannten Arien und dann haste immer diese
581 Körper dazu. Und diese Absurdität dessen, in dem man es so ballt und verkürzt in der
582 Frequenz, das mal sichtbar zu machen. Äh das kann eigentlich so witzig sein. Also das
583 sind so wie wir uns der Sache nähern. Eigentlich muss uns irgendwas interessieren,
584 persönlich. Und es muss irgendwie ne witzige Frage sein. Und dann hat es so ne
585 Absurdität. Und dann finden wir das auch spannend. Genau. Ja. So in der
586 Grundfragestellung. Das kann dann überall hin gehen. Und ja. Das ist eigentlich immer
587 das. Oder wenn ich jetzt auch ohne Frieder arbeite, ist das so ähnlich. Wir ergänzen
588 uns da blind. Das findet man auch ganz selten. Wir ham auch keine Konkurrenz, keine
589 Eifersucht. keiner will dem anderen nichts. Das ist immer so: Ah, das hab ich auch
590 grad gedacht. Nee. Und das muss man auch bewahren irgendwie. Aber auch wenn ich
591 alleine arbeite, geht es noch en bisschen mehr, dann am Ende geht es immer noch in
592 den Körper rein. Wie reagiert das? Was höre ich? Was fühle ich? Wo geht mein Impuls
593 hin und so. Aber sind es auch erst mal diese Themen irgendwie. Und gar nicht so:/
594 Musik benutze ich als Soundtrack. Also rein als Soundtrack. Ich will mit, wie es auch in
595 nem Film eingesetzt wird, um ne Stimmung deutlich zu machen. Oder als Ebene.
596 Soundtrack und Ebenen. Also ich setz mit der Musik auch ne andere Ebene noch mal
597 ein. Das heißt, ich hab, ham wir auch mal, also so ganz einfaches Beispiel: ich hab ne
598 Marschmusik und dazu en torkelnden Besoffenen. Ne. Oder en Tier, was nich grade
599 laufen kann. Um diese #00:54:59-7#
600

601 I: En Gegensatz quasi zu zeigen? #00:55:01-0#
602
603
604 M: Genau. #00:55:01-0#
605
606 I: Ah okay. #00:55:01-0#
607
608 M: Um en Kontrast aufzumachen, der Raum lässt für Assoziationen. So benutzen wir
609 Musik auch. Also entweder um Brrrch, das zu pushen in der Dichte und der
610 Atmosphäre. Als es ohne Musik zu lassen. Oder eben, um den anderen Kanal zu
611 öffnen. Genau. (.) Und da bedienen wir uns kunterbunt. Also und wir setzen diese
612 Musiken auch kunterbunt ein. Wo man einer, also wir ham in diesem Stück XXX das
613 Requiem von Mozart benutzt. Weil das für uns auch so, oach, diese Essenz irgendwie
614 ist. Und äh das ist so ne Heiligkeit irgendwie. Dieses Requiem. Und: ‚Oach! Das könnt
615 ihr doch nicht!‘ Und so. Aber nö. Man kann! Wer sagt denn nicht? Und danach kommt
616 Madonna mit *Holiday* oder so. So benutzen wir das. Diese Assoziationen
617 aufzumachen. Und diese Punkte. Und dazwischen dieses Feld (*gedehnt*). Ach, kann
618 irgendwie alles. Kannste von da gucken und von da. Und immer wieder bringts ne
619 andere Perspektive. Ja. Das find ich eigentlich ganz witzig mit Musik so zu arbeiten.
620 Also wir nehmen die Musik nicht zu ernst. Was nichts gegen die Musik sein soll. Aber
621 (..) es würde für uns sehr sehr schwer sein mit nem Musiker direkt
622 zusammenzuarbeiten, der nicht so denkt über seine Kunst. Weil er natürlich, die
623 Musik, das ist für ihn natürlich auch: ‚Nee, das kannste doch nicht!‘ Und so. Aber wir
624 zerreißen das und zerschmettern das sehr stark. Wir schneiden das auch, mixen das
625 bunt wieder zusammen. Nee, wir hatten auch ne Kurzproduktion. Da ham wir so en,
626 unseren Indie von Yet (?) oder irgendwie so en Lied gehabt. Und das ham wir dann
627 geleierte und gezogen. Und das hat jemand für uns bearbeitet. Und dann war das die
628 ganze Zeit wie so ne Schallplatte oder ne Kassette, die leierte oder ganz schnell
629 gemacht oder so. Um einfach unsere Idee zu stützen. Ja. (..) Das macht Spaß, so mit
630 Musik zu arbeiten! (lachen) #00:56:59-9#
631
632 I: Aber wie du schon sagst, da würde wahrscheinlich #00:57:02-6#
633
634 M: Ein Musiker wäre ganz schön getroffen in
635 seiner Ehre. Weil wir seine Musik:/ Natürlich respektiere ich und hab Achtung vor der
636 Musik, die ein Musiker macht. Das ist überhaupt keine Frage. Aber die Musik ist für
637 uns ein Mittel zum Zweck. So. Und der Tanz ist das Element. (pocht auf den Tisch)
638 So nee? Und der Inhalt! (pocht auf den Tisch) #00:57:28-5#
639
640 I: Damit arbeitet ihr auch nie mit Livemusikern? #00:57:33-2#
641
642 M: Nee! (..) Wir ham das immer mal überlegt. Immer wieder. Dann is es natürlich auch,
643 leider, en Kostenfaktor. Und dann haben wir aber immer wieder auch gemerkt in den
644 Produktionen oder auch schon vorher, dass wir, wir hatten ne Szene im Kopf. Wie
645 können wir die jetzt erarbeiten? Ham die in die Probe rein gebracht. Bam! Frieder
646 schon: "Ich hab ne Musik!" Und die ham wir dann auch lang benutzt. Manchmal ham
647 wir sie dann doch gewechselt und dann noch mal zerschnitten und noch mal anders
648 gedreht. So dass, wir ham sie für uns passend gemacht. Und haben eigentlich,
649 nehmen überhaupt keine Rücksicht auf die Musik. Und das wäre schwer für en
650 Musiker. Für en Livemusiker. Der, entweder er komponiert so. Aber die ham dann
651 natürlich auch in der Komposition ihre Strukturen und auch ihre berechtigten Gründe
652 dafür künstlerisch. Gar keine Frage. Aber das wird dann schwer für uns. Und für den
653 Musiker auch. (4) Oder Filmsoundtrack ham wir auch. Wir ham en Soundtrack von
654 nem Film benutzt. Von *Deep*:/ Irgend so en komischer Blockbuster. So en Sience
655 Fiction Blockbuster aus Hollywood. Und da ham wir nur den Sound benutzt. Das war
656 nicht mal Musik. Das war, da kam ne Flutwelle war das, das Geräusch von Flut und
657 Wind und Sturm. Und ham das geschnitten und zerschnitten wie s uns passt. Also
658 das muss gar nicht unbedingt Musik sein. #00:59:15-9#
659
660 I: Ja ja. Geräusche. Das macht ihr dann? Nee? Habt ihr nen Tontechniker. #00:59:19-2#

661
662 M: Wir ham natürlich einen, der das dann für uns macht und schneidet. Aber wir sitzen
663 dann mit ihm zusammen und sagen "Ah, da müsst es so." Und auch, da geht s dann
664 manchmal um Sekunden, damit das genau auf die Bewegung kommt oder nee. Wir
665 timen das dann auch ganz genau. Ja. Und sagen "Da müsst es 3 Minuten zehn. Oder
666 vielleicht doch kürzer.". Je nachdem wie das dann auf der Bühne aussieht. Ja. Ja. So
667 einen brauchen wir immer! (lacht) Der irgendwas schneidet und bearbeitet. Ja.
668 #00:59:55-3#
669
670 I: Publikum hab ich hier noch stehen. [M: Hm.] Welchen Umgang habt ihr mit dem
671 Publikum? Oder wie steht ihr überhaupt so zum Publikum? Ist das für euch bei der
672 Erarbeitung, bei der Produktion präsent? #01:00:03-8#
673
674 M: Ähm, doch schon. Das war auch ne gute Entwicklung. Wir ham ja viel mit dem
675 Theaterhaus zusammen gearbeitet und der Rainer Müller vom Theaterhaus, der da
676 natürlich die Öffentlichkeitsarbeit macht, aber Theaterwissenschaftler ist. Und auch
677 dramaturgisch gut drauf ist. Der hat uns dann immer wieder auch solche Fragen
678 gestellt und das hat seine Berechtigung. Also wir denken insofern an das Publikum,
679 dass wir dem Publikum mit unserer Arbeit die Möglichkeit geben müssen dabei zu
680 sein. Uns nicht zu verlieren. Und wir stellen keine Antworten hin. Wo das Publikum
681 sagen kann: 'Ah, jetzt versteh ich das.'. Das ist ja beim Tanz sowieso schwer. Aber wir
682 wollen Assoziationsräume und Empfindungsräume öffnen. Und ähm das Publikum
683 muss mitdenken. Natürlich. Aber darf mit, oder der Zuschauer soll diese Stücke mit
684 seinen Erfahrungen im Leben sehen. Also durch die Erfahrung des Zuschauers öffnen
685 sich noch mal ganz andere Assoziationsräume. Und in dem Moment, wenn wir in der
686 Probe sind und arbeiten und Bewegungen suchen oder finden, dann stellen wir uns
687 schon auch die Frage: 'Okay. Ist das jetzt klar genug?'. Natürlich kreieren wir nicht
688 jede Bewegung für den Zuschauer und das muss er jetzt verstehen und das. Aber die
689 Intensität und die Authentizität muss da sein, um dem Zuschauer die Möglichkeit zu
690 geben, den Körper zu greifen. Die Empfindungen. Auch so ne Kinästhesie. Diese
691 Empfindungen vielleicht auch zu haben, wenn einer keine Luft kriegt. Oder wenn einer
692 rennt und rennt und rennt und erschöpft ist. Oder wenn einer gern berührt werden
693 möchte und die Berührung nicht bekommt. Und am Ende könntest du jeden Gast,
694 jeden Zuschauer befragen und jeder hätte was andres dazu zu sagen. Und das ist
695 schön! Wenn jemand gar nichts dazu zu sagen hat, hm. Dann ist es schwer. Weil
696 dann war er nicht mehr dran. Dann hat s ihn irgendwie nicht erreicht. Warum auch
697 immer. Ja, das ist für uns wichtig. Und manchmal sind s auch ganz negative
698 Assoziationen, die jemand damit hat. Weil er aus seinem Leben heraus und seiner
699 Entwicklung und seiner Erfahrung das irgendwie so sieht. Aber in dem Moment war er
700 dabei und hat was erlebt oder erfahren. Und das ist für uns wichtig. Oder für mich
701 auch wichtig. Nee? Auch so en Gänsehautfaktor irgendwie. "Woah! Das war:/" Also wir
702 ham auch viele, mit vielen Zuschauern hab ich gesprochen, die auch sagen "Ich kann
703 s gar nicht beschreiben. Aber ich hab mich da so und so gefühlt. Oder da dacht ich
704 irgendwie, da hab ich mich beklommen gefühlt." Na super. Also ich finde noch, wenn
705 der Zuschauer fühlt, ist es noch viel mehr wert, als wenn er alles ganz theoretisch und
706 analytisch beschreiben kann. Aber diese Empfindungsebene ist schon toll. Weil dann
707 geht er auch wirklich mit ner Erfahrung raus. (*Kurzer kollegialer Austausch über
708 Tanzrezeption über das Fühlen und Nachempfinden der Körperbewegungen.*) Ja. Aber
709 das fällt eben bei Tanz auch schwer, wenn das sehr abstrakt ist die Bewegung. Wenn
710 ich aber die Möglichkeit habe deutlich zu machen, da atmet en Körper schwer, also all
711 die Sachen, die ein Mensch auch nachvollziehen, einer, der nicht tanzt, auch
712 nachvollziehen kann, dann hab ich s, glaub ich, einfacher, als wenn ich ihm hohe
713 Beine zeige mit gestreckten Füßen und tolle Drehungen. Kann er sowieso nicht
714 nachvollziehen. Und wenn er nicht mal en Gefallen daran hat, weil es ihn ästhetisch
715 irgendwie anspricht, dann kann er damit eigentlich wenig anfangen. Es gibt natürlich
716 viele Menschen, die ins Ballett gehen, weil das ästhetisch:/ Aber es ist auch ne
717 Handlung! Das is auch noch mal was anderes im Ballett. Aber:/ Nicht immer. Aber oft.
718 Ähm aber im zeitgenössischen Tanz sehe ich eben den Vorteil daran, auch die zu
719 erreichen, die einmal ästhetisch äh gut drauf sind und sagen "Das wil ich auch
720 irgendwie.". "Da bin ich so en Mensch, der visuell auch:/" Und aber auch diese

721 körperliche, das, was er auch kennt, ihn noch ein bisschen anders erfahren zu lassen.
722 N bisschen intensiver vielleicht. Wenn was weh tut. Wenn jemand hinfällt. Oder wenn
723 sich zwei umarmen. Oder wenn eben, wie gesagt, jemand atmet, keine Luft kriegt oder
724 in einem abgeschlossenen Vakuum ist. Oder mit Requisiten handhabt, rummatscht. Also
725 das sind dann alles so Dinge, die dann näher dran sind vielleicht. #01:05:44-0#
726
727 I: Da hat es wahrscheinlich, also was ich so beobachtet, der zeitgenössische Tanz, für
728 Deutschland gesprochen, wahrscheinlich im Moment noch schwer. Weil sich
729 Sehgewohnheiten erst verändern müssen. Und weil wir eben auch noch sehr
730 körperfremde Kultur sind. #01:05:57-9#
731
732 M: Ja. Wir sind noch sehr vergeistigte Kultur. Auch in der ganzen Geschichte und die
733 ganzen:/ Wir reflektieren ja permanent. Und dann müssen wir Schlüsse daraus ziehen.
734 Was wir nicht können, ist die Intuition und dann einfach mal unseren Sinnen vertrauen.
735 Das wird auch überhaupt nicht in Erziehung und Bildung, wird das überhaupt nicht
736 beachtet. Das Einzige, was wir prägen ist der visuelle Sinn. Vielleicht noch der
737 Hörsinn. Schmecken ist unwichtig. Riechen eigentlich auch. Fühlen auch. Und ähm
738 das wird überhaupt nicht geprägt. Und da wird auch null Wert drauf gelegt. Und in
739 anderen Ländern, also ich kenne es von Holland, da wird Wert darauf gelegt. Auch auf
740 diese künstlerische Entwicklung oder Bildung. Weil eben genau diese Bildung das
741 öffnen kann. Und das ist ganz normal. Da gehst auch in ein Freies Theater. Da
742 sitzen Menschen aus allen Altersklassen drin. Rentner und so. Das hast du hier nicht.
743 Da kommen immer nur die Jungen irgendwie. Nee die Theaterwissenschaftler und so.
744 #01:06:56-2#
745
746 I: Ja. Na hier ist Kunst so, entweder für den Elitebereich ganz viel. Und dann gibt es eben
747 diesen Schwerpunkt, diese Ballungszentren wie Berlin, wie Köln, wie München. [M:
748 Ja.] Und es ist aber eigentlich alles sehr künstlich auch schon wieder. [M: Ja. Find ich
749 auch.] Es wird so dargestellt. Zur Schau gestellt. Aber so ein bisschen raus aus dem
750 Leben. #01:07:17-4#
751
752 M: Ja. Genau. Das stimmt. Und das ist in anderen Ländern ganz anders verankert. Aber
753 das liegt in der grundsätzlichen Bildung und Erziehung. Und wir sind einfach ein Land
754 mit einer krassen Geschichte. Die wir uns immer wieder hinterfragen. "Was müssen wir
755 anders machen? Wie müssen wir das aufschreiben? Begreifen? Wie können:/" So.
756 Also wir reflektieren permanent. Und dann auch diese ganzen Literaten und Denker
757 und so. Was alles total gut ist. Also es ist auch noch tolle Sache. Die aber eigentlich auch
758 nicht so drauf waren. So nee? Aber wir wir wir sind gut darin wissenschaftlich das zu
759 überarbeiten. Wir sind aber nicht gut darin, das nichtwissenschaftlich zu verstehen
760 oder so. Nee. Sondern eben einfach mal irgendwie mit Sinnen wahrzunehmen. Ja. Das
761 ist schade. #01:08:14-1#
762
763 I: Hm. Das Bienchen halt. Also immer da wo du losarbeiten kannst. #01:08:16-1#
764
765 M: Ja. Da wo es ein Ergebnis jetzt. Schnell. Ja ja. Genau. #01:08:19-1#
766
767 I: Hm. Logik. Also Logik ist ja an sich was Schönes. Ich finde Logik irgendwie total
768 schön. Aber es ist glaube ich, so ein überdrehtes Maß dann irgendwann. Das siehst du
769 auch, beobachtet ich jetzt so, grade manche Leute, grade in der Uni, die du so durch
770 die Gegend strapsen siehst, denk ich immer so: Boah. Natürlich, ihr könnt euch, ihr
771 seid so jung teilweise, könnt euch so irre viel anlesen und Titel erringen und euch in
772 nen super maßgeschneiderten Anzug rein hauen und dann irgend was her machen.
773 Aber das ist so lebensfern. Ich denk immer "Häh? Da ist doch noch gar nicht gesättigte
774 Lebenserfahrungen da, so irgendwie." Und sie machen nach außen hin über
775 verschiedene Schemata und Mechanismen eine Haltung her, die ich manchmal auch
776 so in Frage stelle oder hinterfrage. "Kann die jetzt wirklich auch so getragen und gelebt
777 werden?" #01:09:17-0#
778
779 M: Ja. Oder: Wer ist derjenige zu Hause? #01:09:20-3#
780

781 I: Ja! Ja ja. (lachen) Das is eh spannend. #01:09:22-9#
782
783 M: Ja. Ganz spannend. (herzhaftes Lachen) #01:09:29-7#
784
785 I: So. Vielleicht für mich noch mal zur Kontrastierung: kannst du mir von nem
786 Tanzstück erzählen, was du gesehen hast, und was dich begeistert hat. Und
787 warum? #01:09:48-8#
788
789 M: Hm, lass mich mal überlegen. Hab jetzt lange keinen guten Tanz mehr gesehen.
790 Leider. (...) Ach doch! Ich hab vor kurzem en guten Tanz, en gutes Stück gesehen. Das
791 war vor ein paar Wochen. *Space Crooft* hieß das. Das war auch natürlich von
792 Berlinern. Aber hier in R-Stadt. Das is so ne ganz direkte Erfahrung. Und da fand ich
793 sehr sehr gelungen die dramaturgische Entwicklung des gesamten Stücks und der
794 Körper dazu. Oder die beiden Körper dazu. Das war eine Einheit. Die ham da sehr
795 sehr lange:/ Da war nichts gewollt, was nicht gekonnt war. Ähm und das hat wirklich:/
796 Die ham lange in dem Raum auf der Bühne schon gearbeitet. Sechs Wochen oder so.
797 Was, das ist ja perfekt! Und das hat man auch gesehen. Die waren eins mit dem
798 Raum. Die hatten ganz große Skulpturen, die sie auch verschoben haben. Das war
799 alles. Und dann, die Körper waren da drin. Das hat mich sehr begeistert. Weil das alles
800 so Wum. Ja. Das war eine Einheit. Und dann, lass mich lass mich überlegen. Was hab
801 ich denn, was gibt s:/ Viele Sachen, die mich sehr begeistert ham. Was mich immer
802 wieder begeistert hat, ist das, als ich in Holland war, das Nederlands Dance Theater.
803 #01:11:17-8#
804
805 I: Warum? Oder was genau? #01:11:17-8#
806
807 M: Weil das auch visuell-ästhetisch gesehen ist das einfach:/ Das kriegste nicht so schnell
808 zu sehen. Auch witzige Ideen. Verschiedene Choreografen, die wirklich mit witzigen
809 Ideen gearbeitet haben. Ganz starke Bilder haben. Also was mich immer wieder
810 fasziniert, sind so starke Bilder. Auch die Sachen von Reut Shemesh aus Köln. Die
811 faszinieren mich auch immer wieder. Weil die stark sind, so intensiv. (.) Und jetzt noch
812 mal ganz konkret von nem Stück? (überlegt) S is schon lange her. (8) Was mich auch
813 begeistert hat, wen ich auch toll finde, sind *Club Guy & Roni* aus Holland. Die ja
814 mittlerweile auf der ganzen Welt unterwegs sind. Und die haben ein Stück gehabt,
815 *Alpha Boys*. Und das war, das hab ich leider nur auf Video gesehen. Das hatten wir
816 zum Tanzfestival mal eingeladen. Und das ist einfach dieser Power und dieser Humor,
817 den die haben. Die sind akrobatisch auf der Bühne. Aber auch in der Performance
818 super. Also ham auch ganz viele schauspielerische Qualitäten. Sind einfach da sehr
819 sehr stark. Es is nicht mal nur ne Akrobatik vorgeführt. Sondern das lebt auch damit
820 zusammen. Und mit viel Humor gepaart auf alle Fälle. Und das hab ich leider nur auf
821 Video gesehen. Waren halt auch sieben Männer auf der Bühne. Ich glaub, da brennt
822 die Bude so oder so. Und was auch ganz ganz für mich beeindruckend war und auch
823 ist, ist *Alain Platel*. Ähm ich habe gesehen live einmal das Pina-Stück. (*Out of Context*
824 - *for Pina*) Hieß das Pina einfach? Hm, das war ne Anlehnung an sie und wie sie
825 gearbeitet hat. Das lief hier im Theater. Und das waren irgendwie auch so zehn zwölf
826 Darsteller. #01:13:46-2#
827
828 I: War das mit Barockmusik auf der Bühne? #01:13:35-8#
829
830 M: Das war das Andere. Das fand ich auch ganz toll. Das war *pitié!*. Das war auch
831 Wahnsinn. Und was mich da auch fasziniert und was mir Gänsehaut macht, das sind
832 diese starken Bilder, die der erzeugt durch diese krassen Performer. Die so
833 unterschiedlichste Körper haben. Und wo man sieht, dass da eine so tiefe Arbeit
834 vorliegt. Die geben alles! So. Und das macht die Gänsehaut. Und da da könnt ich
835 sitzen und einfach nur heulen, weil s mich so berührt. Und Pina war das, da hatten die
836 nur Decken. Da gab s irgendwie fast gar kein Bühnenbild. Und da hatten die nur
837 Decken als Requisiten. Und ham die so unterschiedlich eingesetzt. Und da entstanden
838 auch ganz starke Bilder. #01:14:23-0#
839
840 I: Ich hab, glaub ich, nach *pitié!* nichts mehr von ihm:/ Oder:/ Ich kenne seine ganz

841 frühen Arbeiten. *Bernadette* und wie die alle:/ Die waren, also da war ich
842 damals so auch gefasst von seinen ersten Produktionen. #01:14:41-3#
843

844 M: Ja. Das sind jetzt so Produktionen, die mir noch so im Kopf geblieben sind. Ja, wenn
845 ich so schnell nachdenken müsste. ja. #01:14:47-8#
846

847 I: Aber die Essenz ist im Grunde was du sagtest, diese starken Bilder. #01:14:50-0#
848

849 M: Absolut! Mich interessiert keine Tanztechnik. Das ist vielleicht beim Nederlands Dance
850 Theater so en Punkt. Die aber auf so nem anderen Level sind als manch anderer. Da
851 ist das dann schon wieder interessant. Gepaart aber mit diesen Bildern. Das ham die
852 ja immer mit drin. Aber es ist immer, ich will auch immer selber überrascht werden. Ich
853 will nicht wissen wies schon wird. Das äh das gibt mir irgendwie nichts. Ich will ja auch
854 nicht, wenn ich en Buch lese, schon wissen, wies ausgeht. So, und das ist immer das,
855 was mich fasziniert. Da muss auch gar nichts passieren. Das ist so ne Komposition
856 von Körper, Licht, Bühne, Musik. Die dann dieses Gesamtbild liefert. Und wenn die
857 Körper angeordnet sind, dann kann das auch nur en Foto sein sozusagen. Und dann
858 Haaah, bringt mir das aber schon irgendwie so en: Orrr krass! #01:15:52-9#
859

860 I: Hm. Zwei Sachen noch. Also zum einen, ob du mir deinen Tanzstil oder
861 choreografischen Stil beschreiben kannst? #01:16:17-1#
862

863 M: Hm. Ähm, sehr organisch, glaub ich. Also wenn ich einmal über en Tanzstil gehe, dann
864 sehe ich auch ähm ne Technik oder en Training vor mir. Und das hab ich ja oft beim
865 Tanzensemble hier in R-Stadt gemacht. Erst Training. Dann hatten wir Probe. Dann ist
866 das so ineinander geflossen. Was ich immer wieder für mich spannend finde und auch
867 in nem Training sette oder auch ne Struktur dann aufbaue, auch für mich natürlich.
868 Machste was am Knöchel, geht s bis in die Halswirbelsäule. Also einfach mal so ganz
869 funktionell gesehen. Und äh diese ganzen Zwischenreaktionen, die dazwischen
870 stecken, äh diese mal wirklich anzugucken und das in ne Technik auch zu bringen.
871 Oder was passiert mit meinem Knie, die Hüfte? Wo sackt das hin? Wom. Wo geht das
872 hin? Und wie kann ich das vielleicht beschreiben? Und immer wieder auch trainieren.
873 Dass ich das fühle und wahrnehme. Wie kann das größer werden im Raum? Und das
874 ist aber geprägt von ner sehr natürlichen Herangehensweise. Wenn ich die Schulter
875 bewege, was passiert hier? (zeigt auf ein anderes Körperteil) Oder wenn ich hier (zeigt
876 KT) den Widerstand gebe. Was passiert hier? Und das mir immer wieder anzugucken
877 und auch zu trainieren. Natürlich, wenn ich en Training habe, formuliere ich das dann
878 auch. Paare das mit bestimmten Übungen, die einfach wichtig sind für ein Warm up
879 (*Erwärmungstraining*). Wirbelsäule, roll up, roll down, pliès und all solche Sachen.
880 Aber immer mehr in dieser Struktur drin. Und ich benutze dann diese Sachen dafür.
881 Und geh damit an den Boden und überall hin. Ähm (.) aber es is eigentlich en sehr
882 natürlicher Ansatz. Also ich will nichts, was der Körper nicht hergibt. Ähm und das,
883 aber ich möchte genau untersuchen, was er hergibt! (klopft auf den Tisch) Und nicht
884 irgendwo bleiben, was so en bisschen ne halbe Sache ist. Und ähm das, (.) is glaub ich
885 auch in meiner choreografischen Sprache so. Dass ich sehr in der Natürlichkeit des
886 Körpers bleibe. Technisch gesehen. Äh die ganzen hohen Beine und so, das
887 interessiert mich alles nich. Aber es darf entstehen, wenn es der Impuls ist. Und wenn
888 es der Körper macht und will. Und dann ist es auch okay. Und dann ist es auch gut.
889 Und ich arbeite sehr:/ das einmal so die Technik. Und einmal sehr über diese Bilder,
890 die ich im Kopf habe. Ne, wenn ich sage, da is irgendwie:/ Also ich habe ja ein Stück
891 gemacht, XXX hieß das. Das war ein Stück mit Tänzern und körperlich
892 eingeschränkten Menschen. (gehobene Stimme) Pfff. Das is so politisch korrekt immer
893 zu sagen. Ähm und da war für mich das genau der gleiche Punkt. Was gibt dieser
894 Körper her? Und da wirklich in die Vollen zu gehen und das ähm, diesen Unterschied
895 zwischen den Körperarten völlig, da gibt s kein. Weil jeder Körper hat andere
896 Möglichkeiten und Fähigkeiten. Und ähm da bin ich dann auch über diese Körperarbeit
897 und über diese technische Arbeit kombinier ich mit diesen Bildern, die so im
898 Widerspruch vielleicht auch zueinander stehen. Oder die von nem Thema ausgehen.
899 Da war zum Beispiel, in diesem Stück war es so, dass die Verbindung nicht aufgebaut
900 werden kann. Ne, wer bin ich eigentlich? Wen ruf ich an? Aber ich erreich keinen. Und

901 immer so: ich komm nicht ran. Komm nich an mich selber ran. Also all diese Ebenen
902 so zu fragen. Und da kann man natürlich, vom Thema erarbeit ich mir diese
903 Bildkomposition. Wie vielleicht auch en Maler denken würde oder so. Und da is
904 jemand am Telefon und der Andere steckt aber in nem Netz von Strippen fest oder so.
905 Und dann guck ich mir an: Okay. Jetzt haben wir dieses Netz von Strippen. Das sind
906 so die Bilder, die ich dann einfach habe. Was kann man darin machen?
907 Bewegungsmäßig. Was kann ich darin entdecken? Wo kann ich hingehen? Kann ich
908 die Strippen ziehen? Und da geh ich auch erst mal wieder ganz methodisch ran und
909 guck: was gibt s für choreografische Mittel? Und jetzt probieren wir mal aus. Und dann
910 erkennt man darin dann die Bilder, die irgendwie da sind. Aber dazu brauch ich einen
911 Tänzer, der ganz organisch mit sich arbeiten kann. Und keiner, der da jetzt
912 Kunststücke macht. Wow. Er kann drehen. Super. (.) So ne? Sondern das sind immer
913 alles nur Mittel zum Zweck. (..) Weiß nich. Das wär mal interessant wies jemand
914 anders beschreiben würde. Wär auch mal spannend. Ham mir glaub ich auch schon
915 mal Leute erzählt, wie sie das:/ (1:21:00 - 1:24:48 *Kollegengespräch*) #01:24:50-2#
916
917 I: Abschließend: Wie du dich in deiner Berufsrolle siehst oder dein professionelles
918 Verständnis? Wie du deine Profession verstehst? Und noch so ne Bilanzierung. Was
919 du dir für die Zukunft, für deine Arbeit wünschst? #01:25:08-5#
920
921 M: Das ist schwierig. Wie ich mich verstehe? Da bin ich eben grad so en bisschen hin und
922 her gerissen. Die Frage ist: Ist es wichtig? Interessiert es irgendwen anderen? Braucht
923 man das? Das ist dann immer so der Punkt, den ich mich selber auch frage. (...) Ja.
924 (..) Vielleicht auch so ne halbe Bilanz. Aber auf der anderen Seite - das ist so die
925 pessimistische Seite -. Auf der anderen Seite merkt man aber, dass es ja eigentlich
926 das ist, was man:/ Also es ist ganz klar das, was ich kann. Das hab ich auch immer
927 wieder festgestellt. Da bin ich sehr routiniert. Aber in nem positiven Sinne. Also ich
928 kann mich ganz ganz extrem auf meine Fähigkeiten verlassen. (..) #01:26:02-1#
929
930 I: Die da wären? #01:26:02-1#
931
932 M: Einfach, wenn mir jemand sagt "Jetzt mach mall!", grade ganz spontan, dann kann ich
933 loslegen. Und ich bin nicht verloren. Ich fühl mich wohl. Ich bin souverän. Ich bin
934 sicher. Ich kann trotzdem ausprobieren. Ich kann das auch begründen. Also ich denke,
935 dass ich wirklich fachlich gut bin. Auch im Unterrichten. Alles was damit zu tun hat. Ich
936 hab gestern seit langem mal wieder unterrichtet. Lustigerweise Ballett. Und trotzdem
937 und das ist so, man weiß was man tut und warum. Und schafft es trotzdem mit den
938 Leuten zu sein. Also das find ich beim Unterrichten auch ganz wichtig. Ich will keinen,
939 der da irgendwie seine Folgen mal mit mir durchgeht. Sondern ich will, dass der bei
940 mir ist. Und das ist immer wieder, wo ich mich frage: Na, wenn ich das mach. Ne, ich
941 kann das aber auch. Also das ist so das, was ich kann. Und ich glaube, ich bin auch
942 ganz gut im, alles, was damit zusammen hängt. In der Organisation und so. Und ich
943 fühle mich damit eigentlich auch sehr sehr wohl. Und auf der anderen Seite ist eben
944 immer wieder diese Frage der Sicherheit. Will ich das so in meinem Leben?
945 Permanent? Deswegen wär s gut, genau diese Verbindung zu finden. Ohne Stress.
946 Oder es kann auch mal Stress geben. Ich glaube, was Arbeit ist, wissen wir alle in dem
947 Beruf. Also wenn man einmal Tanz studiert hat, da ist keiner faul oder so. Ne?! Das ist
948 so für mich immer wieder die Frage. Und wenn ich mich frage: Na soll ich vielleicht
949 doch was anderes machen? Und dann guckste mal so: was ist denn möglich und und
950 und? Nee. Brauchst eigentlich immer wieder ne Ausbildung. Weil du hast keine
951 anderen fachlichen Kenntnisse. Aber die, die man hat, die sind so intensiv, jeder auch
952 anders, und so gut, dass es eigentlich das auch wert ist, das zu sagen. Und zu sagen:
953 Aber ich mach das. Und meine Fähigkeiten sind das und das und das. Ich glaub wenn
954 man das mal auflistet, was man alles gemacht hat und dann mal daraus zieht: na ja,
955 was sind jetzt eigentlich meine Fertigkeiten und meine Fähigkeiten, die ich mal auf ne
956 Liste schreiben kann anhand meiner Erfahrungen. Was hat sich richtig gut angefühlt?
957 Was hat gut funktioniert? Was vielleicht auch nicht? Das sollte man auch immer
958 sehen. Dann ham wir ne ganze Menge auch vorzuweisen. Oder ich auch. Aber ich
959 glaube, dieses Selbstbewusstsein, das so an oder so stark zu vertreten und dann auch
960 nen Gegenwert dafür zu verlangen, der ist nicht da. Weil es immer wieder ne

961 gesellschaftliche Frage ist: Wird das überhaupt benötigt? Die Qualifikation und den
962 Nutzen einer Krankenschwester zweifelt keiner an. Nee. Die hat en fachliches Wissen
963 und die wird gebraucht. Wir ham en fachliches Wissen. Werden wir aber gebraucht?
964 Ähm so. Das ist:/ Aber die Frage ist ja immer: Was denkt das drum herum? Und davon
965 leb ich ja. Und wenn das drum herum nich kommt, nich in meinen Workshop kommt,
966 mich nich bezahlt dafür, was ich mach, auch schon für meine Denkarbeit, die en
967 Konzept abgeliefert, en Ergebnis. Wenn das nicht gewürdigt wird und wenn verlangt wird,
968 dass du das als Nullarbeit machst, das ist dann eben schon auch frustrierend. Also da
969 bin ich im Moment sehr sehr hin und her gerissen. Also Bilanz fachlich: absolut
970 souverän. Aber die Frage ist, diese Verbindung nach außen irgendwie und was da
971 zurückkommt. So. Und ich hab mir eben jetzt gesagt so für mich: „Okay, ich guck jetzt
972 einfach was passiert. Und entweder ich hau mich da noch mal voll rein und dann mach
973 ich das auch wirklich, wenn s klappt. Oder man geht halt irgendwie in was anderes.“
974 Wobei ich dann auch immer nicht weiß was. Also das ist dann so, eigentlich will ich
975 schon Kunst, in der Kunst irgendwie auch bleiben. Aber ich würd natürlich auch gern
976 im Tanz:/ Na das ist halt:/ Das ist bei mir grad so en bisschen so en Umbruch. Was
977 heißt Umbruch! Dadurch, dass ich jetzt auch ein Jahr weg war:/ Hatte auch überlegt
978 nach Berlin zu gehen. Hab dann da auch mal Kontakt gehabt. Hab da auch gearbeitet.
979 So probe arbeiten. Und dann war s halt wieder so, dass die mich so Praktikumsmäßig.
980 Und da hab ich gedacht: Nö! Also is nich. Ne also Produktionsmanagement war das.
981 Und äh will eigentlich jetzt auch gar nicht nach Berlin. Also so wies jet:/ Eigentlich find
982 ich s grad schön in R-Stadt. Beziehungsweise könnt ich mir auch vorstellen in einen
983 noch kleineren Ort zu gehen. So was wir vorhin (*Vorgespräch*) besprochen haben. Das
984 ist eigentlich so dieses Stressfreie. Also was ich nicht will, ist mich tot hetzen. Ich
985 arbeite gern in intensiven Stressphasen zusammen und so. Ich bin auch en
986 Teamplayer. Ich möchte gerne auch mit nem Team arbeiten. Lass mich da auch
987 schnell drauf ein. Und hab da dann auch Spaß dran, was mit zu machen und so. Und
988 ne Idee zu haben. Aber irgendwie pfff jaaa das ist jetzt so die Frage, was kommt. Also
989 ich glaub, man muss für sich ne klare Entscheidung treffen. Will ich das? Und jetzt
990 noch mal richtig. Aber auszuschließen mit diesen ganzen komischen, also da muss
991 man schon eher en bisschen in die sichere Richtung gehen. Oder sein Standbein da
992 aufbauen. Eben eher vielleicht was mit Unterrichten oder so zu tun hat. Wo man dann
993 so. Und um das en bisschen weiter zu pushen und irgendwie mal en bisschen
994 konkreter auch zu werden. Nich nur immer da und da und dort. Sondern ganz konkret
995 zu sagen: Okay, hier engagiere ich mich und jetzt mach hier! Und da eben was zu
996 haben und dann das auch zu machen. Nee? Nicht so halb. Also das ist für mich jetzt
997 so der Punkt. Ich muss jetzt was, ich will glaub ich, was haben, wo man dann richtig
998 dabei ist. Und nicht so halb dort und halb dort und halb dort. Ne so ne Basis auch
999 irgendwie. #01:32:20-3#

1000

1001 I: Ne örtliche. #01:32:20-3#

1002

1003 M: Ne Örtliche. Und dann auch natürlich ne wirtschaftliche. Dafür würd ich jetzt auch nach
1004 Hiddensee gehen. Wenn s dort was gibt. (lacht) Oder so nee? In was Kleineres.
1005 Natürlich is es dann, dann gehste auch wieder irgendwo hin und da ist dann auch
1006 keiner, den du kennst. #01:32:40-7#

1007

1008 I: Wie alt bist du jetzt? #01:32:40-7#

1009

1010 M: 33. #01:32:42-7# #01:33:04-8#

1011

1012 I: Ja. Ich glaube das ist normal. Das passiert genau an diesem Punkt. Das beobachte
1013 ich auch bei anderen. Ich kenn das von Erika. Die ist 31. Ich glaub en bisschen jünger
1014 noch. Ich kenn das von Ariane. Kenn das auch von mir. Es komm dann so diese
1015 Punkte. Und die kommen noch mal. Ich stehe jetzt schon wieder an dem Nächsten mit
1016 40. Ne? #01:33:03-2#

1017

1018 M: Mitte zwanzig gibt s den auch. #01:33:05-8#

1019

1020 I: Ja ja. Ja ja. Und ähm wo es wirklich nich mehr die großen Orte sein müssen. Wo du

1021 mehr drauf guckst: Was brauch ich, um so arbeiten und leben zu können, wie ich
1022 möchte? #01:33:21-9#
1023
1024 M: Auch menschlich finde ich. Ist ganz wichtig. Mit wem arbeitest Du?
1025 I: Auch grün.
1026
1027
1028
1029
1030
1031
1032
1033
1034
1035
1036
1037
1038
1039
1040
1041
1042
1043
1044
1045
1046
1047
1048
1049
1050
1051
1052
1053
1054
1055
1056
1057
1058
1059
1060
1061
1062
1063
1064
1065
1066
1067
1068
1069
1070
1071
1072
1073

1 I: Also mich würde jetzt zum Anfang erst mal interessieren, ob sie mir erzählen können,
2 wie sie überhaupt zum Tanzen gekommen sind. #00:00:11-7#
3

4 H: Ohhh, das ist ja wirklich sehr lange her. Eigentlich hab ich die ersten Tanzschritte, also
5 sag mir mal so, ich bin lange nicht gelaufen. Ich bin immer wieder umgefallen. Meine
6 Mutter hat mich an die Wand gestellt bei uns zuhause und ich wollte einfach nicht
7 laufen. Es gibt lustige Fotos, wie ich immer wieder umplutze. Ich bin halt gerollt.
8 (lachen) Und das fand ich witzig irgendwie jetzt so. Ich hab jetzt grad nen Vortrag
9 gehalten zum Berliner Frauenmärz und hab das da noch mal so festgestellt, als
10 Choreografin, Regisseurin halt nicht laufen zu können! Ich glaub, ich hab erst mit
11 anderthalb Jahren laufen gelernt. Oder zwei. Äh und hab dann eigentlich dieses
12 Bewegungsmoment - am Boden rollen - immer schon beibehalten. Bei uns auch
13 zuhause über Teppich gerollt, und über über, ich hab schon sehr zeitig so
14 Bühnenbilder gebaut in dem ich so Sessel hin und her geschoben hab und da drinnen
15 agiert. Zum Sportschau-Telegramm (?) kam immer sehr gute Melodie und da hab ich
16 besonders gern getanzt. (lachen) Das hat meinen Vater sehr genervt. "Geh aus dem
17 Bild!" Aber ich wollt choreografieren. Also ich würde sagen, so kam meine Liebe zum
18 Tanzen, vielleicht mit zwei. Oder schon mit null, weil ich mich ja so auch schon gern in
19 dieser Ebene bewegt habe. Und ich fand es so interessant, ich bin ja dann nach L-City
20 gegangen. Ich bin illegal ausgereist. Und hab dann in L-City ne Tanzausbildung, also
21 choreografische Ausbildung gemacht und die war immer am Boden. Also wir ham uns
22 immer am Boden (unv.). Und ich dachte, okay, mein Element. Also wir ham den
23 Unterricht auch immer flach ausgebreitet angefangen. Und da dacht ich, es ist
24 wahrscheinlich doch meine liebste Form mich fortzubewegen. So ganzheitlich am
25 Boden. Ich hatte ne lange Diskussion mit nem Architekten, der das gar nicht
26 verstanden hat. Der hat gesagt „Vertikal. Es ist immer vertikal. Und der Tanz
27 auch.“ Das konnt der sich gar nich vorstellen, dass Tanz flächig passiert. Ja, und
28 interessanterweise, als ich dann en Projekt gemacht hab mit jungen und alten
29 Tänzern, für die älteren Tänzer war das auch erstmal: Hääh? Wieso sich so auf dem
30 Boden fortzubewegen? Die kannten halt auch (zeigt vertikale Achse), nur vom Ballett.
31 Und dann war es auch en praktisches Moment bei ihnen. Weil wenn wir Sachen am
32 Boden gemacht haben, das konnten sie einigermaßen mit siebzig achtzig. Aber dann
33 kamen sie nicht wieder hoch. Dann hockten sie da ein Weilchen. "Hilf uns hoch!" Und
34 da dacht ich: Oh ja. Stimmt. Das war auch noch mal ne andere Ebene. Aber für mich
35 ist Tanzen auch wirklich viel Boden rollen. Das würd ich auch als mein Style so
36 bezeichnen. Deswegen ist auch Break Dance und so all diese Sachen mag ich sehr.
37 Also und Kontaktimprovisation, was ich sehr viel betrieben habe. Das ist mein
38 Moment. Ist es. Vielmehr meine Art. Ja. #00:02:57-3#
39

40 I: Und dann der Weg weiter bis:/ #00:03:03-1#
41

42 H: Also, ja wie soll ich sagen. Ich bin durch diese, als ich wollt, ich hab dann, in der DDR
43 aufwachsend, auch Pina Bausch mal erlebt. Die hatte en Gastspiel. Und da war sofort
44 klar, so was will ich machen! Da war ich dann sprachlos, erstmal. Und das war genau
45 die Richtung, die ich einschlagen wollte. Und hab dann hier, Deutsch-Sowjetische-
46 Freundschaft bei Fred Petzold auch klassisches Ballett gehabt und viel Improvisation.
47 Das ging schon immer mal in diese Richtung. Aber hatte hier eigentlich nicht so das
48 Richtige gefunden. Und durch die Ausreise dann nach Köln, hab dann bei so ne, also
49 Freie Tanzprojekte Köln hieß das, in der Art so schon angefangen mit den
50 Körpergeschichten. Also die auszubauen. Was erzählt der Körper? Was mein
51 Erzählen ist. Dann en Freund kennen gelernt, der mir Body Mind Centering
52 (*Körperarbeit mit therapeut. Ansatz*) empfohlen hat. Und das war dann der Weg. Also
53 ich hab dann bei Jens Johansen ne Ausbildung in Berlin gemacht. Ja, das hat mich
54 immer interessiert, was meine Muskeln, meine Zellen, meine Organe, also das, was so
55 abstrakt klang, wirklich in die Praxis zu bringen. Wenn ich die berühre, was passiert
56 dann? Diese inneren Zustände ins Äußere gehen, in das Gestalten. Und das hab ich
57 mein Leben lang jetzt fortgeführt. Es war immer interessant, mit so ganz
58 verschiedenen Menschen das dann weiter auszuprobieren. Wie mit den älteren
59 Tänzern, die auch am Anfang gesagt haben: „Was soll denn das?“. Also auch diese
60 Berührungsarbeit, die sie auch gar nicht kannten. Und dann, als die jüngeren Tänzer

61 bei dem zweiten Projekt dazu kamen, ham sie verstanden: Ah, das ist mittlerweile Teil
62 einer zeitgenössischen Tanzausbildung. Erst ham sie, als sie mit mir allein gearbeitet
63 haben, gedacht, ich mach hier en Hokuspokus. Wo bin ich denn? Als die jungen
64 Tänzer dann kamen, für die es selbstverständlich war, sich zu berühren und mit
65 Nerven ausstreichen und so. Hm, ham sie alle genickt und das brav mitgemacht. ‚Die
66 spinnt ja doch nicht. Da steckt ja doch ne ganz physische Komponente dahinter.‘ Das
67 fand ich auch interessant. Jetzt grad in dem Projekt. Das hat mich sehr geprägt. Also,
68 ich spring jetzt schon dahin, weil s einfach eine meiner größten Arbeiten war. Nee.
69 *Tanzepochen* und *Tanzkontakt* seit 1927. Weil diese Welt so zwischen Tänzern, die
70 achtzig sind und äh dann das zweite Projekt, die zwanzig sind. Die Beiden zusammen
71 zu bringen, das hat mich unglaublich bereichert. Also was Tanz und Bewegung
72 überhaupt auslösen kann oder die unterschiedlichen Sichtweisen darauf. Das hat
73 sozusagen mein ganzes tänzerisches Schaffen noch mal auf so en hohes Niveau
74 gebracht. (4) #00:05:44-5#
75

76 I: So zu dem Komplex zum-Tanzen-gekommen: Gab s entscheidende, also vielleicht
77 ham sie es auch en bissel schon benannt, entscheidende Stationen oder
78 Schlüsselmomente, die sie da geprägt haben? #00:05:55-1#
79

80 H: Ja, fallen mir sofort zwei ein. Also einfach, ich hatte in der DDR halt so en Buch über
81 Kontaktimprovisation gelesen. was da ja völlig unbekannt war. Und Steve Paxton
82 (*Pionier d. Kontaktimprovisation*). (überlegt nach Namen) Und mit denen durft ich dann
83 tanzen. Ich bin ja dann ausgereist und hab dann bei so ner Jam (*große öffentliche*
84 *Improvisationsveranstaltung*) mit diesen Größen tanzen dürfen. Und hab gedacht:
85 Wahnsinn! Also jetzt, das war auch wo mein Körper jubilierte. Wo ich dachte: Jetzt bin
86 ich in L-City und tanz mit diesen Leuten. Das war sehr prägend. Weil später, ich
87 wusste nich so richtig, ob so Kontaktimprovisation wwie wichtig das mal sein wird. Ich
88 dachte immer: Ja, das is so ne freie Art zu Tanzen. Aber dass es wirklich so in den
89 zeitgenössischen Tanzbereich, so in die Choreografie mit einfließen wird, das hab ich
90 damals nicht vermutet. Weils ja auch schwierig ist zu choreografieren. Es entsteht ja
91 im Momentum. Aber ich hab das dann tatsächlich so gemacht. Wir ham improvisiert.
92 Ich hab s mit Video aufgenommen und hab dann gesagt: Okay. Das und den Teil
93 choreografieren wir jetzt, der da so entstanden ist. Teilweise sind mir auch Sachen
94 passiert im Improvisieren, wo ich dachte: Hm. Logistisch würd ich die wahrscheinlich
95 nie wieder machen. Weil manchmal entstehen da halt so tolle Sachen. Also ich da
96 auch zwei-Meter-Männer auf meinen Schultern balanciert, gedreht. Wo ich denke: Hm.
97 Physikalisch geht das eigentlich nicht rational. Aber in diesem Momentum passiert das
98 halt. Die wieder hoch zu holen, das war immer sehr schwierig. Das, (..) zwei drei Mal
99 auch gelungen. Aber (..) also mich hat das sehr geprägt, diese riesen Jams. Ich hab
100 das in R-Stadt erlebt. Bin da en großer Fan gewesen. In L-City. Diese ganze Ära von
101 diesen Massen, Massen-Contact-Jams, das ist meine Welt gewesen. Dass ich damit
102 wirklich mal so choreografisch arbeite, das hat mich auch erfreut und erst später so im
103 Nachgang von Kollegen, wo ich dachte ‚Wow‘, als ich dann hier wieder nach
104 Deutschland kam, wusste ich erst nicht so richtig, wo mich da hin bewegen. Als ich
105 dann begann so auf die Bühne zu gehen und das, es kam erst paar Jahre später, dass
106 man sagte, also dass man feststellte, dass ich eigentlich schon weiter bin mit dem
107 sozusagen. Dass das hier noch gar nicht so gab. Also das ist das eine physikalische
108 Herangehensweise, die mich so sehr geprägt hat. Und meine Lehrer dort in L-City, der
109 beste Lehrer war eigentlich ein Baby. Weil unsere Direktorin, die Myrthe Eddie, die
110 hatte ein Baby. Und das Baby wurde immer vor uns gelegt und wir sollten schauen,
111 wie das Baby kriecht, um es nachzumachen. Äh, also zwanzig Europäische (lachen)
112 dem Baby hinterher. Und das Baby guckte sich einmal um und fing auch an zu
113 schreien, weil so zwanzig Erwachsene hinter ihm. Also ich würd sagen, das ist mit
114 mein bester Lehrer gewesen. Also überhaupt wieder in so nen Urzustand zu kommen,
115 in so ne Ur-Bewegungen, in diese Geschmeidigkeit. Also wir ham jetzt auch grad viele
116 Babys in der Familie und ich denk: Herrlich! Diese Bewegungen. Wenn die sich
117 drehen, vom Zentrum so leicht. Also das ist schon, die würd ich sagen, die prägen
118 mich immer. Die Tochter von Myrthe Eddie. Weil das so ne organische Einheit bildete,
119 die wir, also die ich im Tanz immer noch suche. Diese Leichtigkeit da drin. Diese
120 mühelose Eleganz vielleicht auch. Ursprüngliche. (*flüstern*) #00:09:21-8#

121
122 I: Auch jetzt noch suchen? #00:09:24-2#
123
124 H: Eigentlich jetzt nicht so. Da war s eher noch viel mehr Tanz. Also ich muss sagen
125 vielleicht seit acht Jahren, zehn Jahren bin ich wirklich mehr so Richtung
126 genreübergreifendes Theater gegangen. Und geh auch immer mehr in die Regie. Also
127 ich will jetzt auch mit Schauspielern arbeiten. Hab jetzt Musiker choreografiert. En
128 Orchester choreografiert. Sänger choreografiert. Also eigentlich immer so Brüche oder
129 nich Brüche, sondern versucht, Menschen, die sonst eher mit nem Instrument auf der
130 Bühne, äh die kommen auf die Bühne und spielen das Instrument. Sonder, was
131 können die noch mit ihrem Körper machen? Also nicht mehr diese Trennlinien zu
132 ziehen. Und hab jetzt zwei Opern gemacht, für Friedrich Händel. Und da hab ich eben
133 das Orchester und die Sänger und die Tänzer als einen Corpus gesehen. Und habe
134 alle 24 auf der Bühne in Bewegung gesetzt. In manchen Szenen. In manchen Szenen
135 geht es separiert. Aber versucht eigentlich, bei *Helèna*, ein körperliches, sehr
136 physisches Gebet, wo alle so mit dem Rücken zum Publikum stehen und eine
137 Gesamtstruktur zu finden, die allen gerecht wird. Und das war ganz gut, weil bei dem
138 zweiten Stück mit diesem Barockensemble wollten die Musikerinnen immer mehr
139 tanzen. Da musst ich fast den Riegel verschieben. Fand ich, das muss ich jetzt
140 irgendwie wieder steuern, dass es nicht zu viel wird. Äh, ja mich hat das irgendwie, der
141 Tanz hab ich gedacht, okay, das hab ich jetzt für mich erschlossen in den zehn Jahren,
142 die ich jetzt auf der Bühne gearbeitet habe. Und mit dem Projekt *Tanzepochen* und
143 *Tanzkontakt* hat das dann so nen Höhepunkt gefunden. Und dann hab ich mich
144 Richtung Oper bewegt. Und hab jetzt gerade ein Stück, wo ich Schauspieler und
145 Tänzer choreografiert habe. Choreografiert und gleichzeitig sprechen die Tänzer auch.
146 Weil ich hab einen gefunden, der beides kann. Der auch Schauspieler ist. Ich versuche
147 das sozusagen immer thematisch zu sehen. *Crystalia (Tanzstück zu Drogen- und*
148 *Suchtthematik)* war Rausch war das große Thema. Und dann: Was ist der physische
149 Zustand? Was ist der seelische Zustand? Was muss man benennen? Wo muss man
150 die Sprache einsetzen? Wo spricht der Körper? Grade bei Rausch ist das, den kann
151 man ja kaum beschreiben. Wir ham dann so ne Art Kriegszustand. Weil Chrystal Meth
152 (*die thematisierte Droge in dem Stück*) versetzt den Körper in einen Krieg. Es ist
153 Körperkrieg, was das auslöst. Und da kann man kaum drüber reden. Und deswegen
154 explodieren dort alle sechs Leute physisch. Das ist meine Suche irgendwie. Immer das
155 Thema ist der Mittelpunkt. Also nicht mehr der Tanz und die Form. Sondern immer
156 mehr in den letzten zwölf Jahren steht immer das Thema im Mittelpunkt. Und was
157 dient dem Thema am besten? Und da eben die Leute, die Künstler dazu zu finden, die
158 das am besten ausdrücken. Bei *Helèna* hat ich auch ne Klangperformerin. Also die
159 mit ihrer Stimme unglaubliche Sachen gemacht hat. Die Ellèn. Die gestöhnt, die
160 geröchelt hat. Die war die Helèna in einer Szene. Und die hatte ein Kind bekommen,
161 ein Orgasmus. Die ist gestorben für uns. Die hat alles mit ihrer Stimme gemacht. Und
162 ja, ich guck da bei dem Casting genau, wer sozusagen, also das Ausmaß möglichst
163 groß zu haben an den Möglichkeiten. Und eben dann das auszuloten, wo er dann
164 angrenzen kann mit seinen Fähigkeiten. Also am meisten hervor leuchten kann. Das
165 ist sozusagen bei ner Freien Produktion ganz gut. Am Theater jetzt oder an der Oper
166 arbeite ich natürlich immer mit den Leuten vor Ort. Oder bei *Crystalia* jetzt konnt ich
167 drei meiner Tänzer mit einbringen und konnte da ne gute Mischung finden. Hab zum
168 Glück auch die Schauspieler bekommen, die sich am liebsten bewegen. Ich hatte
169 vorher ne andere Produktion fest am Haus (*Theater*). Da dacht ich schon, das kann
170 spannend werden. Nicht rechts und links gucken. (lachen) Obwohl auch sehr nett.
171 Aber jetzt hat ich wirklich Leute dabei, die:/ Also die Kritiken waren auch so, dass man
172 das nicht mehr unterscheiden kann, wer da wer ist. Das verschmilzt wirklich. Also da
173 ist es mir wirklich gelungen. Man fragt das auch nicht. Hinterfragt das nicht mehr. Es
174 ist manchmal, wenn man s nicht kennt, kann ich das schwer beschreiben. Leute, die
175 das Stück sehen, sagen: „Hm. Das ist physisches Theater.“ Also das ist so. Ich finde
176 manchmal Wörter, ich hab auch eine Szene Sprache choreografiert. Wo das
177 ausgestoßen wird, wo gestampft wird. Wo en Goethe-Gedicht nur noch physisch
178 herausbricht. Aber es sind Wörter. Aber sie sind eher wie aus dem Rückenmark so
179 rausgepresst. Und dadurch, also ich hab es versucht sehr physisch die Sprache
180 anzulegen. Also ich unterscheide das sozusagen in den Genres nicht. Sondern

181 versuche im Prozess immer auszuloten, was am stärksten dient, dem, was ich sagen
182 will. Und die Dramaturgie, das entwickle ich meistens selbst. Also jetzt hatt ich ne
183 tolle Dramaturgin. Aber das Grundgerüst entsteht ziemlich schnell, wenn ich das
184 Thema hab. Es gibt so nen Moment, wo ich mich hinsetze und dann aufschreibe.
185 Interessanterweise bleibt es meistens das. Es war jetzt auch wieder, bei *Crystalia*, hab
186 ich vor anderthalb Jahren das Thema gehabt und hab s irgendwie so intuitiv
187 aufgeschrieben vom Verlauf. Also auch das der Rausch immer in uns war. Zum
188 Beispiel hab ich dann in die Gottheiten geguckt. Und Dionysos, Gott des Rausches.
189 Das war mir klar, dass das mit etwas anfängt, was positiv ist und dass Rausch ein
190 elementares Bedürfnis von uns ist. Wo s dann hingehet, in so nen, das hat sich
191 irgendwie so intuitiv aus mir heraus geschrieben. Äh und das bleibt s meistens auch.
192 Auch bei *Tanzepochen* oder bei anderen Themen. Das ist so ne, die Dramaturgie
193 entwickelt sich mit dem Denken und was in mir ist. Und dann kommen die ganzen
194 Fachkräfte dazu. Bühnenbild, Kostüme, die wirkliche Dramaturgin und natürlich die
195 Spieler, die es dann machen. Aber so dieses Urgebilde, ja das bildet sich in mir
196 heraus. (lacht) Hat bis jetzt standgehalten. (9) #00:15:48-4#
197
198 I: Genau, das war jetzt:/ #00:15:50-0#
199
200 H: Ich hab en bisschen en großen Bogen gemacht. Nee. #00:15:51-2#
201
202 I: Och. Das ist gar
203 kein Thema! Nur noch mal, bevor ich weiter gehe: Stationen? Schlüsselmomente?
204 Gibt s da noch was, was noch wichtig wäre zu benennen? #00:16:05-8#
205
206 H: Hm (4) na ja vielleicht so persönlich die Geburt meiner Kinder. Weil es is natürlich
207 auch immer so, weil noch mal andere Bereiche in einem selber öffnet. Aber jetzt so
208 nich so sehr. Das balanciert eher. Wenn ich Premieren hab, denk ich: Na, ich hab ja
209 Kinder! Ganz egal was passiert. Die balancieren sehr. Also ich finde Kinder sehr
210 beruhigend, dass ich die habe. Könnte ja auch schief gehen mit der Premiere. Aber ich
211 hab ja Kinder. #00:16:28-9#
212
213 I: Ach so! Es gibt quasi noch etwas anderes, auf das man sich:/ #00:16:32-3#
214
215 H: Ja ja. Total. Die sind genauso
216 wichtig. Also die möcht ich nicht missen. Ich hab die auch sehr beobachtet als die
217 aufgewachsen sind. Grade mit dem BMC-Hintergrund (*Body Mind Centering*). Wie sich
218 Babys bewegen. Das war für mich natürlich ganz toll. (.) Schlüsselmomente? Na,
219 Musik. Musik ist was, wo ich denke, ganz stark für mich immer ein Impuls. Händel
220 (unv.), also überhaupt Barockmusik. Scarlatti. Aber dann auch Schumann und so diese
221 Romantische auch. Aber ganz verschieden. Ich hab en tollen DJ, also ne DJin, die Evi.
222 Die toll Electro macht. Also in dem Projekt mit Alt und Jung, da war das en toller
223 Spagat. Wo die älteren Tänzer: "Na, jetzt spiel mal richtige Musik!" Och, das war auch
224 immer ein Kampf. (lacht) Was ist richtige Musik? Bach! Na ja und da auch wieder so
225 ein Aufprall von Generationen in diesem Bedürfnis "Was ist richtig?". Und dann immer
226 wieder auszuwägen. Es gibt gar kein richtig oder falsch in der Kunst. Es gibt ganz viel.
227 Und wir bevorzugen manches. Das war zum Beispiel auch in dem Projekt so herrlich,
228 dass wir wirklich voneinander lernen konnten. Dass keiner so verbockt war und gesagt
229 hat "Das ist so!". Es gab zwar manchmal Momente, wir hatten Auftritte in Hamburg
230 zum Beispiel, und die Leute waren zu Tränen gerührt. Also der jüngste Tänzer
231 zwanzig, die Älteste war 82, die Barbara. Und alle, das Publikum weinend und
232 traumhaft. Und dann ham wir ne Podiumsdiskussion und plötzlich fängt die Barbara an
233 mit unserem DJ sich zu streiten. Und das Publikum ganz entsetzt. (lachen) Wie in so
234 nem Familienstreit und ich in der Mitte. Und ich: (trommelt auf die Tischplatte) Nicht
235 jetzt! Nicht jetzt! Dieses aufgewühlte Publikum. "Was is n jetzt los? Es war doch so
236 schön!" Und dann hab ich auch gedacht: Okay, das gehört jetzt auch. Zwar mit
237 Herzklopfen. Aber dacht ich: Okay, wenn ihr euch öffentlich streiten wollt, dann tut das
238 jetzt hiermit. Und das war auch genau dieses Faktum: Was ist Musik? Und auch
239 aneinander zu lernen. Auch dass dieses. Das ist eben herrlich, wenn man mit so, also
240 grade in so nem Tanzbereich ist ja auch oft: wir sind alle ungefähr 25, wir sind ganz

241 schlank und ganz jung und ganz schön. Und bei dem Projekt *Tanzepochen*, da war
242 das so herrlich, dass sich das völlig aufgehoben hat. Also wirklich von 82 bis 18. Der
243 Tino war der Jüngste und der war Break Dancer. Das hatte sozusagen mit der Technik
244 von Barbara gar nichts zu tun. Und diese Mischung, das war eben fantastisch. Da fiel
245 das alles weg, weil wir ham s einfach durchmischt. Und ham s allen Neuen, die da
246 dran teilgewirkt haben ebenso Spaß gemacht, das Gestalten! Wir wollen bestimmte
247 Sachen erzählen. Und wie machen wir das? Und wer mit wem? Das war das Tolle.
248 Das hat auch eben meinen eigenen Kosmos von Tanz so erweitert in allem. Dass auch
249 ne Frau mit nem gebeugten Rücken genauso wunderschön tanzen kann wie ne ganz
250 junge Frau. Und diese ganzen Wertungen, die man so im Kopf hat, wunderbar über
251 Bord geschmissen hat. Und auch meine eigene Angst vor Alter, die ist dann weg
252 gewesen. Ich hatte auch, als ich meine Vorstellung von dem Stück hat, dacht ich, das
253 ist düster, Herzschriftmacher, dunkel. Und als ich die dann kennen gelernt hab, da war
254 nichts davon übrig. Ich hab auch gedacht: Mein Gott hab ich in Klischees gelebt. Also
255 so. Die waren so was von lebendig und so was von strahlend und einfach auch so
256 froh, jetzt wieder ein Forum zu haben. Das ging gar nicht darum, was sie können oder
257 nicht können, sondern sie woll, sie machen, was da ist und gar nicht so vom
258 Handicapdenken her. Sondern eher die Zeit zu genießen und das, was sie so geliebt
259 haben, wieder zu machen. Einfach anzudocken. Wie nahtlos anzudocken. Bestimmte
260 Sachen wie mit dem Boden, was ich erzählt hab, gehen eben nicht. Aber dafür gehen
261 ganz ganz viele andere Sachen. Und ganz viel Humor bei den Sachen, die dann eben
262 doch nicht so funktioniert haben, das eben irgendwie anders zu erzählen. Ich glaub,
263 das hat sie auch gerettet. Uns überhaupt der Humor. Weil es gab natürlich Momente,
264 wir hatten was einstudiert, machen Pause, kommen rein und: Ah. Wie war das? Und
265 alles vergessen. Und da hab ich dann schon gedacht: Oh nee. Das kann ja:/ (lachen)
266 Und dann ham se gelacht am Tisch. "Wir ham doch nicht Alzheimer, oder?" Und dann
267 ham wir s natürlich wieder gefunden. So, die Amplituden waren sicher alle heftiger in
268 allem. Aber dadurch eben auch so intensiv lebendig. Auch das drum herum. Diese
269 Reisen. Den Leuten, denen wir begegnet sind. Wir waren dann so zwölf Leute im Zug
270 und irgendwie auffällig. "Wir sind ne Tanzcompany!" (lachen) (unv.) mit ihrer alten
271 Handtasche:/ #00:21:43-4#

272

273 I Rolator. #00:21:43-4#:

274

275 H: Genau! Und einmal sind wir falsch ausgestiegen. Da standen wir zu zwölf draußen
276 mit dem ganzen Gepäck und ham gemerkt, wir sind falsch. Und Helga hat den Gott
277 angebetet, der für Verspätung zuständig ist. Also solche Sachen. Die normalerweise
278 überhaupt nicht passieren. #00:22:02-1#

279

280 I: Ja. (lachen) Ne sympathische Gruppe wahrscheinlich. #00:22:03-9#

281

282 H: Ja. Sehr sehr sympathisch. Und wahrscheinlich wirklich unvergesslich, weil es so
283 schräg war. Auch wenn die Barbara telefoniert hat. Sie hat so ein riesen Handy. (zeigt
284 das) Tut! Tut! (zeigt: Nr. eintippen) "Ja! Die Vorstellung war sehr gut." (brüllen) Und alle
285 im Restaurant uns angeguckt haben und der Kellner fragt "Wer ist die Omi?". Sag ich
286 "Wieso Omi? Das ist unsere Haupttänzerin. Unsere Starttänzerin. Unsere Solistin." Und
287 es war immer so vergnüglich einfach, weil es unüblich war. Viele Klischees
288 aufgebrochen hat so. Es gab sicher auch teilweise mal Kritik von Leuten. "Nein! Das
289 darf man nicht! Das sieht nicht schön aus, ne alte Frau mit nem Buckel auf die Bühne
290 zu lassen. Einige ham auch abgesagt. Und gesagt: Das stimmt so nicht. Das ist,
291 ästhetisch darf man das nicht machen. Also es hat jetzt nicht nur Kranz, also der Kranz
292 war größer definitiv. Also das Willkommen, die negativen Aspekte waren sehr gering
293 und kamen eigentlich aus dem eigenen Genre. Sicher waren da auch Neider dabei.
294 Aber manche waren auch wirklich, die gesagt haben, dass das nicht geht. Aber die
295 ham wir mühelos überschwemmt mit ganz viel Erfolg auch. Nee, es hat ja dann auch
296 noch en Film und der lief dann in China und in Kanada und in England und ich bin
297 immer mit dem Film mit gereist und hab den auch vorgestellt. Also die Leute haben an
298 den gleichen Stellen geweint, gelacht. Wo ich dachte, auch die Internationalität
299 unserer Sprache. Nee? Also das war auch für mich wenn da Barbara und Herbert da
300 das Adagietto von Mahler tanzten und man diese chinesische Publikumsenergie spürt,

301 wie sie alle weinen. Und auch in Kanada an der gleichen Stelle. Ich saß ja immer mit
302 im Publikum. Da war egal, was sie sagen. Der Körper hat gesprochen. Das war
303 großartig zu merken. Da dacht ich auch: Das ist ein schönes Projekt, was sozusagen
304 egal wo auf der Welt, verstanden wird. Gut, ich wollte eigentlich noch ein
305 Nachfolgeprojekt in der Richtung machen, dass ich dachte, wie gehen andere Kulturen
306 mit Alter um? Also das war, damals wars die Frage, wie gehen wir hier mit unseren
307 älteren Menschen um. Und überhaupt, das demografische Schwert schlägt über uns
308 zu, um. Zum Beispiel in Japan ist das anders. Also Butoh, der älteste Tänzer ist der
309 Beste sozusagen. Da hab ich gedacht, es wär interessant es noch mal dahin zu
310 strecken. Aber dann nach zwei solchen intensiven Projekten hab ich gedacht, kamen
311 dann auch andere Sachen. Da kam, als China, ne Einladung nach Halle. Von der:/
312 Und da hab ich dann dort weiter gemacht. Und weil das mit Freien Projektmitteln
313 immer schwierig ist, ja und da war schon Struktur, und hab mich dann da so weiter
314 entschieden. Aber es hätte mich noch mal interessiert, so dieser Aspekt dieses
315 Projekts. Weil das eben in den anderen Ländern eben auch so herzlich aufgenommen
316 wurde, dacht ich: Hm. Gibt s Kulturen, wo das sozusagen umgekehrt ist? Je älter man
317 wird umso mehr werd ich gewürdigt. Kazuo Uno als einer der ältesten Butohtänzer,
318 erst dann wurde er anerkannt, also als er die Reife dazu hatte. Und das wär mal schön
319 gewesen den mit der Barbara zusammen zu bringen. (lachen) Sozusagen da noch mal
320 diese beiden Kräfte. Weil es war natürlich auch manchmal: Führt man sie vor? Oder
321 hat das jetzt Kitsch-Charakter? Aber ich hab gedacht, die vier älteren Menschen, die
322 ich da kennen gelernt habe, die lassen sich nicht vorführen. Die sind so selbstbewusst,
323 so sicher in ihrem Sein und ihrer Lust wieder zu tanzen. Auch ganz nor:/ Also das war
324 so sehr in ihnen drin dieses Bedürfnis sich zu bewegen und zu gestalten. Das war
325 großartig. Da war gar keine Frage sich vorzuführen. Im Gegenteil. Jaaa.
326 Rambazamba. Wo sie im Gegenteil, als es dann weniger wurde mit Auftritten, Barbara:
327 "Du musst mehr Werbung machen! Wir müssen wieder auf Tour gehen. Du must der
328 XXXX (*Tageszeitung*) schreiben!" Ich sag "Barbara, das mach ich schon. Ich kann nur
329 nicht immer drängen! Wir waren ja nun auch wirklich in Medien bis zur Tagesschau."
330 Aber Barbara hat immer: "Du musst mal wieder schreiben!" Das war dann fast
331 manchmal so, dass ich dann dämpfen musste und sagte:/ Also sie war auch krank
332 dann und ich dachte, sie kann heute nicht auf die Bühne gehen. Aber so ne Disziplin
333 hab ich selten dann noch kennen gelernt. Weil die große Uhr, der Zeiger rückte auf
334 acht. Sie wusste 3SAT steht draußen mit den Kameras. Und die Barbara (quietscht),
335 aufgestanden, rausgegangen und hat getanzt. Also wenn man die Verwandlung nicht
336 gesehen hätte. Da gibt s noch mehr als den Körper. Da gibt s die Seele, das magische
337 Sein, die ihr irgendwas einhaucht, dass sie das überwindet und dass sie dann tanzen
338 kann. Vielleicht hat das dann auch was mit Disziplin zu tun, dass sie gewöhnt war
339 durch das klassische Ballett. Weil sie hatten Schmerzen. Alle vier glaub ich. Aber die
340 Freude am Tanzen war irgendwie immer viel größer als der Schmerz. Und des
341 Zusammenseins. Weil wir waren natürlich wirklich ne vergnügliche Gruppe. Und dann
342 hat es das überwogen. Also die warn auch immer pünktlich. Ich mein, es war ja über
343 ein halbes Jahr Training. Ich war manchmal halb erledigt. Aber wir standen im Saal,
344 diese vier. Ich nehme an, diese Mischung zwischen dieser Disziplin und der Lust des
345 Zusammenseins und der Freude sozusagen über den Körper zu erzählen. So kann ich
346 s mir irgendwie nur erklären. Weil sonst, wie überlistet man sich sonst, jeden Tag da,
347 trotz Rückenweh und och im Gebälk sozusagen, so lange es eigentlich geht, da dabei
348 zu sein? #00:27:53-0#

349
350 I Das hört sich auf jeden Fall auch gut an. #00:27:57-5#

351
352 H: Jaaa, das war eine große Leidenschaft, die:/ (...) Aber diese Energie, die hab ich dann,
353 dieses tolle Zusammensein, hab ich dann auch immer wieder mitgenommen. Auch mit
354 dem Orchester zu arbeiten. Also eigentlich immer mit Leuten, wo ich dacht: Hm. Wie
355 macht man das? Wie kriegt man das in ne Gleichmäßigkeit? Oder wie weit lotet man
356 das aus? Aber ich selbst hab nicht so en strenges Maß. Ich bin da nicht so ‚Orrrr!‘
357 Sondern bin da so fließend. Also craniosakral. (*Begriff aus der Alternativmedizin*) Also
358 in so nem Zustand, wo ich nicht den Perfektionismus anstrebe. Sondern eher einen
359 energetischen Zustand möchte, der stimmt. Das war mit den Musikern interessant.
360 Weil die durch das Geige spielen, da warn sie perfekt. Und sie wollten genauso gut im

361 Tanzen sein. Und da hab ich gesagt "Das können wir vergessen. Aber wir finden
362 irgend ein Metrum, was für alle stimmt." Und das ging dann auch ganz gut. #00:28:51-
363 1#

364

365 I: Das war auch mit den Musikern am Theater? #00:28:53-3#

366

367 H: Die Lautencompaney ist auch ein Freies Ensemble in Berlin. Das ist ein
368 Barockensemble. Die sind schon ganz gut auf dem Markt seit 25 Jahren. #00:29:03-3#

369

370 I: Ja nee, daas sagt mir auch was. #00:29:03-3#

371

372 H: Nee, aber da ham wir im Neuen Theater gastiert mit *Helènnna*. Und vorher ham wir als
373 China (?) gemacht in Halle in so nem großen, wie ne Art Kulturhaus. Ziemlich bekannt.
374 #00:29:13-3#

375

376 I: In Halle? #00:29:15-3#

377

378 H: Ja, in Halle. In so nem riesen Kulturhaus. #00:29:17-7#

379

380 I: Im Volkspark? #00:29:17-7#

381

382 H: Ja! Im Volkspark. #00:29:20-0#

383

384 I: Von der Kunsthochschule quasi. #00:29:21-1#

385

386 H: Ja. Und Olaf N. hat das organisiert. Kulturstiftung des Bundes hat das gefördert. En
387 großes Projekt. Auch mit Video und Bachensemble und ganz verschiedenen Leuten
388 wieder. Also schon immer versuch ich eben, eben nicht nur beim Tanz, sondern eben
389 auch schon da, das zu mischen. Das ist eigentlich, würd ich sagen, mit das
390 Hauptcharakteristikum. Nachdem ich *Tanzepochen* gemacht hab, ist es voll in diese
391 Richtung gegangen, diese Interaktion zwischen Tänzern, Musikern, Schauspielern. Ich
392 würde sagen, das ist so mein Spezifisches. Also Leute, die eigentlich nicht so
393 zusammenkommen würden, wie die Crumber oder die Break Dancer und die Hip
394 Hopper mit so nem ganz straff organisierten Barockensemble. Wir ham dann auch
395 immer Training für alle gemacht. Also crumben oder Break Dance. (lachen) (unv.) Also
396 nee und da immer wieder so zu gucken, was geht denn da? Sich selber zu überlisten
397 und n bisschen das auch ausprobieren. Die (*Musiker*) ham dann einfach immer nur
398 gestaunt, was die Jungs gemacht ham. Man staunt so und so. Aber wenn du das
399 einmal selber ausprobiert hast, staunt man noch mehr. Aber wir ham auch immer
400 vorher, also bei *Helènnna* gab s so eine Stunde Körpertraining mit allen. Und das ist
401 eben auch so, die meinten, die spielen einfach besser. Weil sie zusammen atmen. Wir
402 ham ganz wenig gezählt, sondern viel über Atmung. Ja, und das hat gut funktioniert.
403 Da kommt so dieses ganzheitliche Körper..., mein Ansatz sozusagen ganz gut, also viel
404 auch mit Berührung arbeiten und miteinander sein. Ich glaub, da sind wir immer
405 aufgefallen. Es gab immer so Körpermassagen und so. Und die vom Theater, wenn
406 wir da geprobt haben, standen so da und hm, weil es so en bisschen unüblich war. Es
407 gab auch so einen Energiekreis und:/ Also irgendwo war man, wo man ungesagt
408 Sachen macht, die dann doch sehr subtil wirken. Und das mach ich eigentlich bis jetzt
409 auch. Auch jetzt wieder am Theater, auch wenn dann zehn Minuten vorher, bevor das
410 Publikum: *macht tiefes, geräuschvolles Ein- und Ausatmen vor*. Das ist dann immer
411 Stress. Aber es wird gemacht. #00:31:26-0#

412

413 I: Ja. Quasi wie ein Ritual. #00:31:28-2#

414

415 H: Ja. Genau. Ja, ein Ritual. Find ich eh, die gehen so verloren. Und dann halt ich an so
416 was schon mal fest. Ein Stück mit der Lautencompaney das hieß auch *Kult*. Da ham
417 wir uns genau damit beschäftigt. Und mit dem Stück sind wir durch Schweden,
418 Dänemark getourt. Das war auch so, das war unsere erste Begegnung eigentlich,
419 solche Sachen wie Tänzer heben die Sängerinnen und lassen sie durch die Gegend
420 fliegen und sie singt dabei. Oder die Instrumente fliegen und dann kommt der Musiker

421 hinterher und dockt dann an und so. Und das waren völlig unübliche Bilder also auch.
422 Aber die Zuschauer haben sie total genossen, weil "Ah! Ja. Jetzt hab ich Händel mal
423 wirklich verstanden." Ja, ich hab halt so die Texte aus seinen Arien genommen. So
424 jemand, der aus einem Turm weg fliegt. Und das ham wir einfach gemacht. Das, was
425 sie singt. Und das fanden wir toll, wenn man das noch mal anders versteht, also
426 physisch. #00:32:22-3#
427
428 I: Ah ja. Ein anderer Zugang. #00:32:22-3#
429
430 H: Ja. Und das war natürlich, manchmal hab ich dann erfahren, wie teuer die Geigen
431 sind. (macht tiefes Einatmen vor) Okay! Okay, okay. Aber das ham alle:/ Oder wir ham
432 alle an eine Art unsichtbares Lagerfeuer gesetzt und dann langsam musiziert. Das war
433 auch ne ganz zauberhafte Szene. Auch da ham Kritiker total reagiert, weil sie gesagt
434 ham, die ham das kaum gesehen. Also diese, also ich hab gedacht, seit wann gibt s
435 Musik? Ja, vielleicht am Feuer, im Sitzen. Aber so ein Barockorchester sitzt
436 normalerweise nicht am Feuer. Aber ich hab sie alle in so nem Rund und dann, das
437 war auch ne ganz schöne, einfache Szene, aber ebenso ein Urbild eben aufzumachen.
438 Ritual! Am Feuer sitzen. Sonst sitzt man meistens nur mit Klampfen, aber nicht mit so
439 nem Orchester. Und das war auch ein schönes Bild. Oder auch Tabubrüche. Die
440 Sängerin hatte ihre Koloraturen von sich gegeben und mein Sänger hält ihr einfach
441 den Mund zu und singt dann weiter. (lachen) Und dann wieder Mund auf und sie sang
442 weiter. Wie so ein Radio immer an und a:/ Das war so lustig. Auch mit diesen Tabus:
443 Was kann ich? Was kannst du? Damit zu spielen. Und dadurch eigentlich das eine
444 noch höher zu heben, weil man erst in dem Konfrontationsmoment sieht, wie stark
445 sozusagen ja auch die Profession ist. Und wenn man sie aber hinterfragen darf. Ich hab
446 dann immer, zum Glück, solche Leute getroffen, die das auch zugelassen haben. Also
447 beim Konrad (*Sänger*) war auch ganz klar, das ging nicht. Dem kann ich nicht den
448 Mund zu halten. Aber ihr schon. (.) Also dann immer zu gucken, wie spielerisch kann
449 derjenige selber mit seinem Medium umgehen und Humor ein ganz großer Faktor. Also
450 über sich lachen. Und natürlich die Besten, die ich kriegen kann. Aber die müssen
451 auch darüber lachen können. Hab auch einen Countertenor gehabt, den Archi. Den ham
452 wir hoch gehoben und der ist dann, also von ganz hoch ist der dann so in die Massen
453 geflogen. Und das hat der geliebt. Und also ich mein, der singt auch in der Etage, wo
454 wir den hätten eigentlich nicht bezahlen können. Aber er fand das Projekt so gut, dann
455 hat dann eben gesagt, er macht da mit. Also auch immer solche Leute gefunden, die
456 dann gesagt ham, find ich mal spannend so was auszuprobieren. Find ich mal
457 spannend über meinen Tellerrand zu schauen. Und auch eine, der Bass, der hat drei
458 Szenen mit getanzt und fängt dann plötzlich inmitten der Tanzszene an zu singen. Und
459 das ganze Publikum: Wieso? Wieso singt denn jetzt der Tänzer weiter? Wo kommt
460 denn die tiefe Stimme? Das ist so vergnügend. Weil ich weiß immer an der Stelle wird
461 das Publikum jetzt genau orten wo die Stimme her kommt. Die ganze Zeit hat er
462 mitgetanzt. Und da muss ich sagen, ist es ein Glück oder kein Zufall, weiß ich nicht,
463 dass ich eben solche Leute finde, die bereit sind, solche Brechungen zu zulassen. Und
464 Lust darauf haben. Nicht nur zu zulassen, sondern eben aktiv da mitgestalten wollen.
465 Hm. Das ist immer so ein feiner Grad. Also die nicht zu blamieren, sondern eben genau
466 das, also das schaffen sie. Also das ist gut. Das ist anders als man das jetzt kennt.
467 Aber ich glaube daran. Weil jeder hat einen Körper und den kann man irgendwie mit nem
468 gewissen Training auch formen. Also du musst immer schauen wieviel Zeit man hat.
469 Aber es geht gut mit Bereitschaft. Also da geht viel mehr als sich manche Intendanten
470 vorstellen können. Die sind immer überrascht, was sozusagen da noch drunter ist. (..)
471 Hm, ich glaube ich bin total vom Thema:/ Oder? #00:35:52-2#
472
473 I: Nö nö. Ach das is:/ Nö nö. Also ich hab ja eh gesagt, einfach frei erzählen. Ich schieb
474 mir das dann eh schon und weiß: Ah okay, da hab ich das gehört und :/ Und der
475 eigene Erzählfluss ist eh immer der Beste. Weil sie im Grunde auch die Verbindungen,
476 genau die herstellen. Ne also nicht oder genauso in der Forschung, nicht so müsste es
477 sein. Sondern ich gucke: Ah okay, da ist die Dynamik so und da ist sie so. #00:36:35-1#
478
479 H: Hm hm. #00:36:35-1#
480

481 I: Aber ich wollt die jetzt auch nicht unterbrechen. #00:36:35-1#
482
483 H: Nö nö nö. Das war jetzt nur en großer Bogenschlag. #00:36:39-8#
484
485 I: Hm, ich stell meine Fragen trotzdem weiter. Manches wird sich sicher noch mal
486 wiederholen. Aber wie gesagt, einfach loslegen. Ähm, so zu diesem ersten
487 Fragenkomplex hat ich mir jetzt trotzdem noch so auf den Tanz bezogen, was Tanz für
488 sie bedeutet? Oder welche Funktion s für sie hat. Vielleicht gibt s da auch Metapher,
489 Bild, Assoziation. Muss nicht sein. Kann aber. #00:37:02-7#
490
491 H: Mhm. Is mit die Ur-Form. Also ich hab das Gefühl, Bewegung is, also Tanzen ist
492 bewegen und bewegen (..) also ist so für mich hm ja Leben, ganz pragmatisch und
493 ganz:/ (.) Und Lust. Lebenslust. Genuss. Ja. Genuss is so, find ich so n, ich find s
494 einfach genussvoll selber zu tanzen. Ich tanz total selber gerne. Und ich seh gern
495 Leute tanzen. Und ich find in unserer Gesellschaft ist zu wenig Genuss. (lachen) Ich
496 esse auch gerne. Aber eben immer genussvoll und vielfältig sein. Und deswegen auch
497 der Tanz wenn er schön vielfältig ist. Wenn er nicht nur eins so, sondern viele Formen.
498 Das mag ich sehr. Ja, so vielleicht. Genuss. Das ist so:/ (.) Der kann natürlich auch
499 Abgründe zeigen. Aber so vom Grundgefühl ist es eher so ne, drückt s für mich so en
500 genussvolles Miteinandersein. Ich hab auch so ein großes Volkstanzprojekt gemacht,
501 wo ich Volkstänze untersucht hab und zeitgenössischen Tanz. Und da war, also
502 Volkstanz, natürlich auch so große Ketten (*Gruppenfassung als lange Reihen*)
503 bilden und och da war auch so viel Lachen im Raum. Und dieses Vergnügte daran.
504 Das ist beim Volkstanz ja noch ganz stark, ja so diese Formationen, die Kreise, Linien,
505 Tore. Dieses wirklich Verbindende. Das ist es am meisten. #00:38:30-9#
506
507 I: Hm hm. Das ist schön. Passt glaub ich auch gut das Bild mit dem Volkstanz dabei.
508 #00:38:33-1#
509
510 H: Mhm! Jaaa. Da war ja am ehesten besteht da ja überhaupt keine Konkurrenz. Ich mein
511 beim Ballett und so, da findet man immer: Wer kann das Bein höher heben? Und wer
512 kann:/ Und das gibt s da ja gar nicht. Da war s zum Beispiel schwieriger Leute zu
513 finden. Weil, die wollten nicht auf die Bühne. Die wollen tanzen. Aber die wollen nicht
514 gesehen werden. Das war auch verblüffend für mich. Und dann hat ich zwei drei, mit
515 denen ich dann meine Contactsachen gemacht hab, die über meine Hüften geflogen
516 sind. Die: „Huh!!! Was ist das?“ Nee, das ist en anderer Körperkontakt. Ne, man fasst,
517 hat fast immer bei den Händen. Aber nicht so nah. Aber das hat total Spaß gemacht,
518 das auch aufzubrechen. Zumal du da den Boden, den gibt s kaum. Dass man ganz
519 flach am Boden liegt. Und ich hab aber in den Volkstanz halt Contact rein gebracht,
520 oder einen Kreis am Boden tanzen lassen. Und das war so lustig. Weil im Stehen sind
521 dann plötzlich alle umgekippt und ham auf dem Boden weiter getanzt. Und das war,
522 das Publikum hat getobt. Das war auf Kampnagel (*Tanzinstitution*) in Hamburg. Es gab
523 Szenenapplaus, weil ich genau diese, wieder diese Brü..., mir diese Form angeschaut
524 hab. Wie geht der Volkstanz? Ich hab auch vieles selber gelernt. Weil ich kannte vieles
525 nicht. Und dachte: Oh Gott. Gut. Mal versuchen. Und dann eben mit meinen Sachen
526 zu mischen oder plötzlich aus dem Tanz jemand auf die Schulter und dann hier unten
527 drunter wieder tauchen zu lassen. Ähm, das hat Spaß gemacht. Und das hat sehr
528 großen Spaß gemacht, die Beiden:/ Also Contact wird ja auch von vielen getanzt in
529 solchen Jams, wo hunderte Leute so zusammen tanzen. Und das ist beim Volkstanz ja
530 ähnlich. Und trotzdem ist es, berühren die sich. Also nich so oft. Also außer bei
531 diesem, das war en Auftragsprojekt von:/ #00:40:05-4#
532
533 I: Oder sehr festgelegt. Nee?
534 #00:40:06-0#
535
536 H: Festgelegt ja. #00:40:07-8#
537
538 I: Festgelegt in den Formen, Hebungen. Das ist ja alles so #00:40:10-7#
539
540 H: Ja ja. Und das muss auch wirklich

541 alles so sein, (pocht auf den Tisch) wenn man das mitmachte. Ich hab dann auch
542 Partys, also solche Volkstanzfeste mitgemacht und huh! (atmet aus) Also es gibt da
543 auch Hardcoreleute, wenn man das nicht so macht. (lachen) Und ich dachte: Mann oh
544 Mann! Ja, sowohl als auch. Es gab auch Leute, die mitgelacht ham und manche waren
545 ganz fest. "Das muss so sein!" (pocht auf den Tisch) Hm na ja und das mag ich schon
546 generell nicht, wenn jemand: das muss so sein! Nee. Das kann so sein. Aber damit zu
547 spielen. Dafür muss man s aber auch können. Das fand ich ganz interessant bei ner
548 Journalistin so en Beitrag. Das sind ja immer Regeln. Da muss man bereit sein, die
549 erstmal zu lernen. Sonst kann man auch nicht mit denen spielen. So nee. Also das
550 fand ich interessant. Also ich hab mich dann wirklich hier bei nem Studentenkurs hier
551 in der Uni angemeldet und hab dann alle Tänze gelernt. (lachen) Damit ich mitreden
552 kann. Das war auch schön. Mein Mann musst dann hier auch immer mit machen. Ja,
553 das war sehr lustig. Und sehr bereichernd. Insofern ist es immer toll solche Projekte.
554 Weil immer wieder was Neues dazu kommt. Also was Sie vorhin s sagten, dass der
555 Tanz so vielfältig ist, das ist herrlich. Weils immer wieder neu zu gucken. Weiß nicht.
556 Ich hab jetzt überlegt, vielleicht den Kleist, ein Stück von Kleist zu machen. Und wie
557 bring ich da Bewegung rein und Tanz? Also, mal schau. Es is halt, da wo ich
558 herkomme und da wo ich jetzt so hin will, mit Sprache das zu verbinden, ist immer en
559 spannender Prozess. Manchmal ist es ja, wie bei Kampnagel jetzt direkt an den Tanz
560 gekoppelt. Aber manchmal liegt s auch nicht beieinander. Und dadurch, dass ich
561 physisch herangehe und physisch denke sozusagen, ergeben sich dann immer gute
562 Bilder. Weil ich nicht so analytisch den Text mir vornehme. Auch natürlich. Aber dann
563 doch, die Bilder kommen aus dem Bauch. Und dann schieben sich dann (...)
564 ungewöhnlich (..) #00:42:07-9#

565

566 I: Es ist im Grunde auch immer, egal was sie machen, auch immer Bewegung in irgend
567 ner Form mit drin. #00:42:12-6#

568

569 H: Ja. Definitiv. Definitiv. Also ich hab beim Fassbinder gearbeitet, *Preparadise Now*. Hier
570 am Schauspiel. Da war s auch, dann ging s eigentlich darum, dass zwei Frauen einen
571 Mann quälen. Und das eigentlich schon choreografiert. Also auch rhythmisch
572 Bewegungen zu machen. Nicht nur, dass das nur so ne Spielszene ist. Sondern eben
573 auch ne Form bekommt, dadurch dass diese Qual jetzt rhythmisch wird. Nee so. Das
574 hat dadurch #00:42:44-7#

575

576 I: Also ganz praktisch ausgezählt auch? #00:42:47-1#

577

578 H: Ja genau. Und das hatte dadurch noch was Abstraktes (.), auch extrem Hartes. Also
579 man hatte ne Art Distanz dazu, weil das so (.) Kalt:/ Also wenn man das vielleicht
580 physisch einfach so nachspielt - okay. Das denkt man ja: Okay. Das hab ich jetzt
581 paarmal schon gesehen. Aber dadurch, dass wir das so hart aber trotzdem abstrakt
582 gemacht haben, gab s da noch mal so ne Indifferenz. Also äh es war, was die Leute
583 sehr gefesselt hat. Und es war auch sehr brutal. Also wie ich den Kopf genommen, es
584 war in ner Kirche sozusagen, und den Kopf immer auf die Kirchenbänke geschlagen,
585 und das rhythmisch, und dadurch war s auch so eiskalt. (macht leise den Rhythmus
586 vor) Es hat sozusagen ein Mensch hat Regie gemacht und ich war eingeladen dazu
587 choreografische Bilder zu entwickeln. Mhm. (...) #00:43:37-4#

588

589 I: Okay okay. #00:43:37-4#

590

591 H: Mhm. (...) #00:43:37-4#

592

593 I: Jetzt würde mich mal interessieren, ist zwar jetzt schon viel angeklungen, ob sie mir
594 mal erzählen können, wie so eine Stückerarbeitung abläuft, wie so ein ganzer Proben-
595 und Arbeitsprozess abläuft, wie so was aussieht. #00:43:59-9#

596

597 H: Mhm. Na ja, das is wirklich verschieden. Wenn s am festen Haus (*Theater*) ist, dann
598 krieg ich den Auftrag. Oder wie bei *Crystalia* ist es eben das Thema und ich schreib die
599 Grundkonstellation der Szenen auf. Und dann treff ich die Dramaturgin und
600 Bühnenbildner und Sound. Und dann entwickeln wir en gemeinsames Konzept. Und

601 dann gehen wir in den Probenprozess, der meistens sechs Wochen dauert. Und frei ist
602 es ähnlich, nur das die Proben nicht ganz so lange sind, weil wir nicht so viel Geld
603 haben. Bei *Helèna* da hatten wir vielleicht zehn Tage mit Orchester und Tänzern
604 insgesamt. Und vorher immer Einzelproben. Und dann ham wir doch ne Oper
605 geschafft. Das ja heftig heftig ist. Aber dadurch, dass das alles voll professionelle
606 Leute sind und jeder Probentag eben auch viel Geld kostet, ham wir Einzelproben
607 gehabt und dann innerhalb von 8 Tagen das Stück zusammen gebracht. Mhm. Ja. Und
608 das war ne Freie Produktion, die jetzt immer noch tourt. Die hatte jetzt in der Oper
609 Bonn war die eingeladen. Ja. Also da merk ich schon, wir kommen aus m Freien
610 Bereich und schaffen s dann trotzdem ab und zu (!: Oh schön. Klasse. Ja ja.) auf so ne
611 große Bühne zu den Highlights des internationalen Tanzes. Pffff! Das fand ich schon
612 dann ne Auszeichnung. (.) Und auch nach zwei Jahren wieder. Nee, das lag dann zwei
613 Jahre. Und wir mussten alle, wir sind ja dann alle in anderen Konstellationen, wir
614 mussten alle wieder anrufen, proben. Mit 24 Leuten ein ganz schöner Aufwand. (!: Oh
615 ja.) Aber dadurch, dass das allen so Freude gemacht hat, hat halt auch jeder versucht
616 wieder dabei zu sein. Das ist dann auch wieder gut. Ja so. So mehr oder weniger. Ich
617 bewege mich jetzt wirklich mehr in die festen Häuser. Weil das ab nem gewissen Alter,
618 dieser ganze organisatorische Aufwand, das ist einfach ähhh (..), da bin ich
619 dankbar, dass es diese Strukturen gibt in Deutschland. Dass es Theater gibt, die auch
620 so ein freies Arbeiten wie bei *Crystalia*, da hab ich sozusagen Stückentwicklung
621 gemacht, was beim Theater kaum noch vorkommt. Es gibt immer en Stück, ne
622 Vorlage. Und das arbeitet man ab. Das ist auch gut. Das hab ich jetzt auch paarmal
623 schon gemacht. Aber ich komm natürlich von dem, dass ich Stücke, dass ich Themen
624 wähle und dazu Stücke entwickle. Nee so wie bei *Helèna*, die Heilige und die Hure.
625 Da hat mich die Händelmusik sehr interessiert, Scarlatti, und diese barocke Musik, das
626 üppig Sein. Und dann das (.) ja diese, wie kontrastreich das jetzt mit dem
627 zeitgenössischen Tanz ist, in Verbindung mit der begehrende Leib und diese hohe
628 Musik zum Beispiel. Oder jetzt bei *Tanzepochen*. Das war auch ne Freie Produktion.
629 Da muss man halt, was dem voraus geht, bestimmt ein Jahr Recherche an: Wer
630 fördert das? Wer gibt Geld dazu? Dieses: Kulturstiftung des Bundes, des Freistaates
631 XXX, die Lottostiftung. Aaach es is:/ da bin ich eigentlich froh, dass ich sozusagen jetzt
632 seit zwei Jahren in diesen doch festen Häusern bin und ab und zu aber immer noch
633 auch Freie Projekte mache. Also das ist so en Pendel, genau so was Sie vorhin s
634 sagten (*Vorgespräch*), den einen Fuß da drin und den anderen da. #00:47:12-5#
635
636 I: Ja ja. Ja. (.) Ah okay. Aber im Grunde, wenn der Probenprozess ne relativ kurze Zeit
637 beansprucht, also ist da trotzdem noch Raum fürs Experimentieren dann? #00:47:25-
638 5#
639
640 H: Ja schon. Also jetzt hier bei *Crystalia*, da hatt ich ja so diesen Szenenplan, hab ich
641 aufgehangen im Probenraum. Das waren halt zehn Sätze. Und die füllen sich dann mit
642 dem Material der Tänzer und der Schauspieler. Und der Texte. Bei Rausch wars halt
643 so, wir sind von den Rauscherlebnissen der Schauspieler und Tänzer ausgegangen,
644 was sie selbst so. Das ham sie auch erzählt auf der Bühne. Und dann Gedichte. Also
645 ganz verschiedene Assoziationen mitgebracht textlich. Und physisch entwickel ich die
646 Choreografie mit allen. Also jeder, ich hab zum Beispiel gesagt "Ich möchte von Euch
647 was Typisches von euch. Was euch auszeichnet.". Und das ham wir auch in den
648 Alltagsteil dieses Stückes gebracht. Und ich hab auch was angelegt und dann ham wir
649 das miteinander vermischt. Das bei sechs Wochen, schafft man schon. Bei dem
650 anderen (unv.), bei *Helèna*, da hatt ich vorher mit den Tänzern schon zwei Wochen
651 #00:48:20-7#
652
653 I:
654 Ah okay. Okay. Weil so acht Tage stell ich mir dann #00:48:22-8#
655
656 H: Ja. Ja. Nee, da hatt ich schon auch mit den Solisten jeweils immer
657 einzeln vorgearbeitet. Und das war nur die Endprobenphase, wo alles sozusagen
658 verdichtet wird. #00:48:32-9#
659
660 I: Ah okay. Und sechs Wochen heißt dann auch jeden Tag? #00:48:32-9#

661
662 H: Ja. Ja. Auch samstags. #00:48:38-3#
663
664 I: Ah ja, dann strukturiert sich das auch noch mal anders. #00:48:42-1#
665
666 H: Ja ja. #00:48:48-1#
667
668 I: Ah okay. (...) Ähm, ich glaub viele Sachen zum Fragen sind schon so en bisschen mit
669 benannt worden. Vielleicht noch mal ganz explizit: Zugang oder Umgang mit Musik?
670 Das klang schon mal so en bisschen an. #00:49:05-4#
671
672 H: Ja, also Musik ist mit so das Elixier auch. Das gibt ganz viel rein. Ich hab ne große
673 selber so Musikbibliothek. Und Livemusik ist natürlich fantastisch. Das war jetzt bei
674 (unv.) Stück mit dem Orchester toll. Also sonst guck ich auch immer nach Solisten.
675 Und wenn nicht, das ist teilweise, ja jetzt bei *Crystalia* hat eben gut wieder funktioniert
676 die Zusammenarbeit mit der DJin. Die konnt ich da mit ans Theater bringen. Ja große,
677 also ich mag auch so Soundcollagen. Also Knirschen, Wind, je nach dem was das
678 Thema hergibt. Ja so Soundcollagen direkt. Die man für das Thema auch direkt
679 aufnimmt. Ja. #00:49:51-1#
680
681 I: Aber Musik muss immer sein? #00:49:53-0#
682
683 H: Nö! Also ich hab auch ein Projekt gemacht *Still*. Nee, es gibt auch Phasen, das ist so
684 ähnlich bei *Crystalia* auch, es gibt viel ganz laut Musik und plötzlich so nen Abbruch.
685 Und genau damit zu arbeiten, dass eben auch Stille plötzlich ist. Oder ein nur ganz
686 zart live gesungenes Lied. Aber Musik sag ich mal, animiert mich sehr. Wenn ich was,
687 (.) also bei Händel spielt es ne große Rolle diese (..), ich hab Händel gehört und hab
688 choreografische Strukturen gesehen. Nee so. Ich hab sofort gesehen, wenn ich seine
689 Musik höre, hab ich sofort gesehen, welche Form, Spiralen, Diagonalen. (..) Das ist bei
690 dieser Barockmusik ganz stark. Aber das passiert mir auch nur bei ihm. (lachen) Weiß
691 auch nicht. Irgendwas verbindet mich mit dem. Da da fühl ich, ich fühl die Musik in in
692 in, ich sehe vielleicht barocke Muster oder keine Ahnung warum. Also das, mhm, bin
693 mit dem irgendwie verwandt. (lachen) Keine Ahnung. Äh ja. Ja. So. Also bei Elektro,
694 ich mag auch, was Conni (*DJin*) mir so anspielt. Da gibt s auch immer, dadurch dass
695 wir jetzt schon fünf Stücke jetzt gemacht haben, da hat sie so en ungefähres Gespür
696 was animiert. Also es animiert mich einfach. Wenn s gute Musik ist, dann fällt mir
697 schnell was ein. Oder Stimmungen so nee. Jetzt beim Schauspiel kann man natürlich
698 auch Sprache und Musik. Ist auch so en Thema. Wir ham auch so en Hip Hop so en
699 Rapper, Raptext drin. Also in nem anderen Stück, jetzt nicht bei:/ Ja, so (.) kann man
700 schon viel machen. Also ich bin da auf keinste Weise fest gelegt, sag mer mal so.
701 Offen. (5) #00:51:51-5#
702
703 I: Mhm. jetzt hab ich ne Frage. Ich glaub das kam noch gar nicht so. Wie der Umgang
704 mit dem Publikum ist? Oder wie sie überhaupt zum Publikum stehen? #00:52:02-0#
705
706 H: Na ja, das ist, wie soll ich sagen? Ich finde den idealen Zuschauer, der, der - ich hatte
707 einen - (lachen) der hat gelacht, gestöhnt, geweint, der hat sich vorgebeugt, der hat
708 sich den Schweiß abgewischt, der war so physisch dabei, dass ich dachte, das ist
709 mein idealer Zuschauer. (lachen) Also den hätt ich ausgezeichnet. (lachen) So
710 jemanden, der genauso viel Herzblut und Schweiß und Energie da verliert, wie wir rein
711 geben. Wenn wir s kreieren und wenn wir s zeigen. Weil es ist jedes Mal sehr intensiv.
712 Grade *Crystalia*. Die sind danach oder bei fast allen Vorstellungen, die sind immer alle
713 klatschnass. Also sind einfach so (..) auch klatschnass vielleicht in der Seele. Weil
714 man öffnet sich so extrem. Und das find ich toll, wenn das Zuschauer auch so erreicht.
715 Also ich saß direkt hinter ih:/, also so schräg hinter ihm. Und er war so (lachen), ich
716 wollt schon ihn beruhigen. Der war einfach so fertig und ich hab immer gedacht, das ist
717 schön. Das ist mir eigentlich das Mindeste. Weil man so, also ich mach das fürs
718 Publikum. Wie soll ich sagen? Ich geh vom Menschsein aus, wenn ich kreierte. Und
719 dann find ich das toll, wenn die Menschen erreicht werden. So. Ja vielleicht kann man
720 das so knapp sagen. Wenn ich so en Feedback dann bekomme, das ist so (.) so (..)

721 das so reich an Reaktionen ist. Also bei uns sind die Publikumsgespräche auch immer
722 sehr voll. Also man will schon danach sich auch austauschen. Mhm. Das ist oft. (...)
723 #00:53:23-5#
724
725 I: Die werden auch prinzipiell gemacht? #00:53:26-1#
726
727 H: Nicht bei (unv.) Stück. Bei *Crystalia* ja. Weil das ist einfach ein hartes Thema. Und wir
728 wollen damit auch Leute eigentlich auffangen. Das ist fast therapeutisch, was man da
729 (unv.). #00:53:35-6#
730
731 I: Ah okay okay. #00:53:37-5#
732
733 H: Nich immer. Aber bei *Tanzepochen* waren s auch mal viele so. Weil wir oft ja gastiert
734 haben. Und dann wollten die Leute einen auch kennen lernen. (...) Bei den anderen
735 Stücken teils teils. Also wenn ich am Theater arbeite ist das nicht immer. So bei der
736 Oper, wir ham das *Tapsige Entlein* gemacht hier an der Oper. Da waren zwei drei
737 Gespräche so. Aber nich immer. (...) Nee, ich find s toll, wenn s die Leute erfasst. Ich
738 krieg auch sehr gerne Reaktionen. (4) #00:54:12-9#
739
740 I: Und die, hat das dann wieder Einfluss auf die Arbeit was an Reaktionen kommt?
741 #00:54:17-1#
742
743 H: Na ja, also es ist ja oft so, dass meistens die kommen, denen es gefallen hat. Ähhhh
744 (...) na es beflügelt. Ja. Dass man es richtig gemacht hat. Grade eben, ich mein es ist
745 ja auch so ein hartes Thema. Und auch mit den alten Tänzern. Das war auch en
746 bisschen Hm. Ham auch Leute Angst. Ich hab überhaupt keine Angst. Ich hatte keine
747 Angst die zu zeigen. Weil ich gedacht hab, die sind wunderbar. Lebendig und:/ (..)
748 Nee, mich beflügelt das, wenn (.), Reaktionen beflügeln mich. Äh aber jetzt direkt en
749 Einfluss, dass ich das dann anders mach oder so, das nich. Weil (..) also ich hoffe
750 natürlich, dass das immer wieder was auslöst. Irgend ne Debatte. Ich weiß mit so nem
751 Stück wie *Crystalia* da kann man nur en bisschen. Da kann man nur en Diskurs wieder
752 anschieben. Nur en bisschen Diskussionen aufbrechen. Aber man wird da nicht die
753 Welt verändern. Aber wenn zwei drei, es sind auch viele Leute, die drauf sind, in dem
754 Stück drin. Und wenn die drüber reden und vielleicht anders jetzt en bisschen
755 nachdenken. Einer hat geschrieben "Ich hör auf.", jetzt danach. Ich mein, ich mach mir
756 keine Illusionen. Aber überhaupt so, ich glaub das ist ein starker seelischer Impuls,
757 den wir da auch gesetzt ham. Die Lehrer, die da, da gab s große Debatten, auch
758 Leverkusen. Bayer Leverkusen hatte Premiere sozusagen ausgerichtet. Pfff! Die
759 Lehrer waren betroffener als die Schüler. (..) Und des äh (..) also find ich gut.
760 #00:55:44-0#
761
762 I: Da muss ich mal kurz, also ich hab s nicht gesehen. Ich hab nur davon hier gehört von
763 Bekannten. Kommen die Lehrer in dem Stück zur Rolle oder schlecht weg? Also was
764 die Reaktion der Lehrer jetzt erklären würde?
765
766 H: Nee. Nee. Wir ham s auch im Vorfeld vor Lehrern. Nee. Die fanden s auch gut. Ich
767 glaube, es ist allgemeiner gefasst. Also es ist zum Beispiel eine Szene, wo jemand
768 sagt "Iss! Geh! Steh! Lauf! Mach!". Und es wird immer heftiger diese ganzen Befehle.
769 Unnd (.) das kennt jeder. Weil ich sag das auch zu mein:/ "Räum ab! Bring den Müll
770 runter!". Und das wird dann immer heftiger. Ja in ner Art, es kombiniert so. Dadurch,
771 dass es jeder kennt, kann sich jeder irgendwie identifizieren. (..) Also wir ham jetzt
772 nicht direkt so Fronten aufgemacht. Das ist eigentlich:/ #00:58:14-0#
773
774 I: Ah okay. Das war jetzt so meine Frage, ob da so diese Reaktion von den Lehrern war.
775 #00:58:17-3#
776
777 H: Ja, hab auch gedacht, mal gucken. Aber nee. das war:/ (.) Sind auch wieder
778 Breakdancer dabei. Da ist natürlich diese Jugendkultur Thema (?). Aber die tanzen
779 auch zeitgenössisch. Also es sind so Passagen, es schwimmt so miteinander. Nicht
780 so äh nee nich so direkt. #00:58:36-6#

781
782 I: Ah okay. #01:00:08-7#
783
784 H: Ja das ist ein sehr wichtiger Punkt. Das ham wir auch bei *Crystalia* gemacht. Wo
785 kommt das her? Ich hab s nicht verdammt, sondern ich hab versucht zu zeigen, dass
786 es unter anderem durch solche Drucksituationen (unv.). Weil ich hab mich viel
787 unterhalten mit Leuten, die auf Crystal sind. Warum nehmen die`s? Also ich hab jetzt
788 drei da auch begleitet. Und das ist einfach heftig. Und es ist genau aus diesem Grund.
789 Weil dieser Druck herrscht. Die wollten einfach, der eine war ganz fett und wollte
790 abnehmen und pfff hat das dann genommen und ist ganz dünn geworden. Und all
791 diese, na ja, wir zeigen auch keinen Ausweg. Aber wir zeigen vielleicht (..) also das es
792 auch andere Möglichkeiten gibt in Rausch zu kommen. Vielleicht. Nu ja. Wenn man da
793 drauf ist, ist es einfach so bitter, dass es kaum Heilungschancen gibt. Nee? Die
794 Rückfallquote (unv.). #01:00:52-9#
795
796 I: Ja. ja ja. (01:00:56 – 01:02:09-1 *Austausch über Beispiele aus dem Bekanntenkreis*)
797
798 H: Ja, aber sie wollen ja auch nicht leben. Der eine, das ist ne Abkürzung zum
799 Selbstmord. Also da ist das ganz klar. Das ist natürlich hart, wenn man so jemanden
800 jungen, der das definitiv zugibt, er will sterben. Nee. (..) Mhm. (..) Hart. Hart hart hartes
801 Thema. Hartes Thema. Mhm, aber ich glaub, wenn man das Feld ebenso aufmacht
802 vom Gott des Rausches bis zu unserem jetzigen Sein und zum Schluß fallen da so
803 tausend Pillen runter. Die gibt s. Die wird s immer geben. Aber das letzte Geräusch ist:
804 der Gott zertritt diese Pillen im Dunkeln. Und das ist mein Statement. Man hat auch die
805 Chance drüber zu laufen. Alles kaputt zu:/ Es gibt die Chance. Wie groß die ist, weiß
806 man nicht. Aber man kann es. Also das letzte, das find ich irgendwie en cool:/. Weil
807 man hört es krch krch krch. Latsch. Mach s kaputt! Nimm s nich! #01:03:03-9#
808
809 I: Ah okay. En schönes Bild. #01:03:03-9#
810
811 H: Mhm. (..) Ja, es is en heftiges Geräusch. Krch krch. #01:03:09-9#
812
813 I: Na es is auch offen nee. Es lässt so vieles offen. #01:03:09-9#
814
815 H: Ja. Und die kleben an ihm. Er hat so en Tütü an. Er ist nackt und hat nur en Tütü an.
816 Und dadurch dass er vorher en Solo hatte, ganz verschwitzt. N paar kleben an ihm.
817 Und dann läufst de über diese Pillen. Und dann wird s black. (*dunkel auf Bühne*) Mhm,
818 Du hast die Chance da drüber zu stehen. (..) Mhm, bleibt ambivalent. Es bleibt auch
819 wirklich ambivalent. Bei Bayer. (*flüstern*) (..) Ach diese ganzen Konzerne, die sind
820 scheiß (unv.), also diese ganze Industrie, überhaupt Medizin. Es ist halt en so heftiger
821 Bereich. Da verdienen einfach so viele Leute dran. Das kann man einfach nicht
822 aufsprengen. Das ist halt da. (4) (Hinweis von H. auf Zeitknappheit wegen
823 anschließender Probe) #01:04:28-3#
824
825 I: Ah okay. Dann stell ich einfach mal so diese abschließende Frage. Vielleicht so als
826 Bilanzierungsfrage. Was ihr professionelles Verständnis ist? Oder wie sehen sie sich
827 in ihrer Berufsrolle? Und: was wünschen sie sich vielleicht noch für ihre Arbeit für die
828 Zukunft? #01:04:49-4#
829
830 H: Also professionell, es ist meine Profession, meine Berufung und mein Beruf. Und für
831 die Zukunft wünsch ich mir, genau dass es so weiter geht. Also genau das, wie es jetzt
832 ist. So viele verschiedene Sachen. 2015 2016 bahnen sich schon wieder so schöne
833 Sachen an. Zum Beispiel hat ARTE zugesagt für ein Filmprojekt: Leute mit 70 lernen
834 schwimmen. Also das ist auch wieder so ein Projekt mit Älteren. Und die, da ist zum
835 Beispiel ein Kapitän dabei (lachen) und ganz verschiedene tolle Frauen, die das erste
836 Mal jetzt ins Wasser gehen. Die noch nicht schwimmen können. Und was das für die
837 auch bedeutet sich mit 70 frei zu schwimmen. (lachen) [I: Ah okay.] Da fangen jetzt die
838 Proben an im September und die choreografier ich. (..) Ähm, eigentlich genau diese
839 Mischung, die mich glaube ich ausmacht. Diese verschiedenen, also dieses
840 Sprudelnde, Wirbelnde, nicht Eindeutige, sondern Vielfältige. Also nich, also ich mag

841 nie in Genren denken und das auch so weitergeben. Dass auch solche Angebote
842 kommen und dass ich weiter entwickeln kann. Und das sieht ganz gut aus jetzt. Durch
843 die Impulse. Irgendwie ist immer buff ein Impuls gesetzt. Dann docken da andere an.
844 Mhm, wie so en Trieb. Und so hab ich s mir eigentlich immer vorgenommen. Ich will
845 ganz (*gedehnt*) langsam wachsen. Wie so ein großer Baum. Und nich so plötzlich so
846 bekannt sein. Sondern ganz (*gedehnt*) langsam. Und das ist passiert. Ja. Fühlt sich
847 sicher an. Also jetzt mach ich grad jetzt die Probe, die jetzt ist, da mach ich en Stück in
848 A-Stadt. Da hab ich ein schönes Schachspiel choreografiert. Das war so lustig! Das ist
849 mit Laien, köstliche Truppe. Und wir machen jetzt ein neues Stück über das Rathaus.
850 Äh das ist ein sehr schönes Renaissance-Rathaus. Und da machen wir ein Stück in
851 jeder Etage. So ein Parcour. Und auch eine Sache über das Rathaus: es wird
852 gestorben, gelitten, geliebt, geheiratet, Kinder werden geboren. Und alles wird immer
853 abgestempelt. Das ist so (*gedehnt*) lustig. Man wird immer hochschwanger und die
854 Frau kommt immer bei einem Kind und wir ham ganz viele Kinder, die da mit
855 auftreten. Und dann kommt sie wieder mit nem Neuen (*Mann?*) und dann will sie
856 wieder ein neues Kind haben. Und der Mann sagt "Nein.". Und dann kommt se vor s
857 Scheidung, dann ist se im Scheidungsamt. Und da muss se wieder aufs Rathaus. Das
858 ist so (*gedehnt*) lustig. Wir ham bei den Proben so flach gelegen. Und des, ja es sind
859 eben auch so verschiedene Sachen. Verschiedene Anfragen. Und auch mittlerweile so
860 gut bezahlt, dass ich gut davon leben kann. Was was #01:07:09-6#
861
862 I: Oh, das ist natürlich ein großer Pluspunkt. #01:07:11-0#
863
864 H: Ja ja. Das ist wirklich in der Branche auch, also mittlerweile hab ich dann auch so nen
865 Preis, wo ich sag, ja das mach ich. Und dadurch, dass das so gewachsen ist, ja wird s
866 auch anerkannt, glaube ich. Da, ich mach das nicht mehr umsonst. Also manchmal ist
867 es so, wenn s en kleineres (unv.), wir ham so en japanisch-deutsches Projekt da mit
868 dem Y-Museum. Da weiß ich, die Leute machen das mit ganz viel Herzblut. Da gibt s
869 nicht so viel Geld. Dann mach ich das (unv.) den Umständen. Aber an festen
870 Institutionen oder wo ich weiß, das sitzen oder ich weiß ungefähr was da für Geld im
871 Umlauf ist, dann sag ich so. Das ist ganz gut so. Ja so läuft s. Und damit kann ich
872 auch die kleinen Projekte (unv.) so. #01:07:51-6#
873
874 I: Ja ja. Oder einfach zwischen finanzieren. Oder einfach anders auch mit dem Medium
875 Geld dann anders umgehen. #01:07:55-2#
876
877 H: Ja ja. Ja genau. Dass sich das gut anfühlt so. (01:08:00-01:08:20 *Austausch über*
878 *Freiheit von Stückannahmen*) Ja, das ist dann auch wieder das japanische Projekt,
879 das heißt *Vergessen*. Eigentlich ein schweres Thema. Aber es geht eher bei den
880 Japanern um den Verlust der Notation. Also wir spielen Musik aus dem ganz frühen
881 Japan, also 3./ 4. Jahrhundert und da wurde nicht aufgeschrieben. Sozusagen wurde
882 immer nur vom Meister zum Lehrling weiter gegeben. Und das, was der sich noch
883 erinnert hat, also gar nicht so große metaphorische Verluste. Es ist auch en
884 interessant dieser Kulturaufprall zwischen japanische Menschen denken und wir jetzt.
885 Es war eine spanische Tänzerin dabei. Es wird spannend auf jeden Fall. Wieder
886 verschiedene Sichtweisen. Die den Geist einfach weiten. Das finde ich das Beste an
887 meiner Arbeit, dass ich selber so viel lernen kann. Dass ich sozusagen jedes Mal
888 staune, denke ,Na eben. Ja da muss ich jetzt mal dahin gucken.'. Mich jetzt gerade
889 mit japanischer Kultur zu beschäftigen. Das ist toll. Oder mit ner Rathauskultur. Was
890 da alles passiert. Verrückt. (lachen) (...) #01:09:45-0#
891
892 I: Eine Frage vielleicht noch. Einfach so als Kontextwissen. Das ist mir jetzt so
893 aufgefallen. Es gibt irgendwie ne Verbindung oder Affinitäten, vom Tanz ausgehend in
894 Deutschland so zu dem Butoh (*japanischer Tanz*). #01:10:42-4#
895
896 H: Ja. Also das hab ich auch mal in Köln gestreift. Also selbst. Sehr anstrengende
897 Technik, Butoh, fand ich. Aber auch sehr befreiend. Ich glaube, das ist wirklich, was in
898 Japan so, diese voll tradierte Fächer, dieser Tanz, nur Theater, dieses kaum bewegen.
899 Dann eben genau so etwas evoziert hat. Genau diese Gegenentwicklung. Dieses
900 Wooh, Nacktsein, weiß geschminkt, sehr tierisch, sehr sehr aus dem Innersten

901 heraus, diese Mann-Frau-Spaltung auch gar nicht mehr existiert. Also wir sind alle
902 eher Wesen. Vielleicht streift das auch so sehr uns äh, weil es so ein körperliches,
903 extrem physisches Herangehen ist. Aber selber, ich hab das nur mal auch probiert, (.)
904 fließt ein. Jetzt vielleicht wieder bei dem japanischen Projekt. Mal schau. Vielleicht so
905 ein Teil davon, so sprenkeln. Also vielleicht auch mit den Klischees zu spielen. Aber
906 auch eben so fünf ffff (.), also das Training von Butoh-Leuten das ist oooch sehr
907 anstrengend. (...) #01:12:53-9#
908

909 I: Ja . Mir ist das nur so sehr in meinen Interviews aufgefallen. Eine Frage doch noch
910 zum Abschluss. Ganz am Anfang, so in dem ersten Teil, kam dieses Vorgehen, dieses
911 Improvisieren zu etwas, wo so irre viel passiert. Und dann aber auch die Schwierigkeit
912 wenn man s festlegen muss. Weils dann in feste Choreografie geht? Oder? Das hab
913 ich nicht so ganz verstanden. #01:13:11-6#
914

915 H: Mhm. Weil na ja, was im Momentum passiert ähm fühlt sich so leicht an. Und wenn
916 man es dann rekapitulieren will, merkt man erstmal wie teilweise auch gefährlich es ist.
917 So. U nd das dann wieder so herzustellen. Bei Kontaktimprovisation entstehen so
918 Konstellationen, die entstehen eben. Und wenn man das dann nachvollzieht vom
919 Denken her. "Mein Gott. Mein Gott. Wie konnte der hier seine Drehung machen?" Also
920 das ist manchmal einfach auch so ein magischer Moment, der magisch-physisch
921 irgendwie entstanden ist. Und das wieder herzustellen. Weil man dann denkt und dann
922 sieht erstmal, man sieht dann erst die Gefahr in der Reproduktion. [I: Ah okay. okay
923 okay.] So. Pfff. Manchmal haben wir s dann auch weg gelassen, weil s es hatte
924 einfach nicht mehr geklappt. Es ging nur da. Es sind auch manchmal physische
925 Momente im Leben, wo man denkt "Ooch!". Da bleiben dann auch alle stehen und
926 merken, da geht s grad ab! Man kann s nicht, es ist dann auch en Geschenk und kann
927 man nicht mehr holen. #01:14:12-0#
928

929 I: Ah okay. Nee dann war s auch gut. Das hat mir jetzt noch mal en bisschen was
930 geklärt. #01:14:21-0# (*abschließende Frage u. organisatorische Absprache zu*
931 *Ausleihe von Filmmaterial der benannten Tanzstücke*)
932
933
934
935
936
937
938
939
940
941
942
943
944
945
946
947
948
949
950
951
952
953
954
955
956

Feldprotokoll / Experteninterview

1. allgemeine Angaben

Name des Experten:	Hanna
Alter:	48 Jahre
Beruf:	Choreografin, Regisseurin
Kontakt:	XXX
Interviewtermin:	XXX
Ort:	Studio/ Wohnung der Tanzschaffenden in M-Stadt
Bedingungen/ Raumsituation:	<ul style="list-style-type: none">- großer spartanisch eingerichteter Raum mit Klavier, Sofa, einigen Tischen (a.d.Wänden) u. großen Fenstern mit Blick zum Stadtpark- Raum wird für Probenzwecke genutzt, d.h. = Studio- wir setzen uns an einen Tisch gegenüber- während des gesamten Interviews keine Störung (wir scheinen allein im Wohn-Büro zu sein)- Hanna wechselt während des Interv. fast ausschließlich zw. 2 Blickrichtungen (mich ansprechend od. redend mit Blick aus Fenster, als ob sie da was sucht)- die Wohnung (gr. Altbau-Etagenwohnung) wird sowohl als Wohn- wie Arbeitsort genutzt- am Klingelschild wird diese Unterscheidung deutlich

2. Kurzvorstellung des Forschungsthemas:

Transformationsprozesse im zeitgenössischen Tanz.

- D.h.: -Frage nach Arbeitsabläufen innerhalb Erarbeitung eines Tanzstückes
-Umgang mit der Themengestaltung / Realisation im Sinne einer Übertragung eines Inhalts in eine körperliche Artikulation

3. Interviewablauf:

- ich habe verschiedene Fragen vorbereitet
- im Interview ist mir ihr freies Erzählen wichtig
- ich werde nicht unterbrechen und mir Notizen machen
- am Ende ein Nachfrageteil
- sie erzählen bitte alles, was ihnen zu den Fragen und der Thematik wichtig erscheint
- das Interview und die daraus erhobenen Ergebnisse dienen ausschliesslich der Verwendung im Forschungsprojekt
- die Informationen werden vertraulich behandelt und das Interview wird anonymisiert
- Haben sie jetzt noch Fragen zum Ablauf des Interviews oder dem Forschungsprojekt ?

4. Auswertung zu Kontaktaufnahme und I-Ablauf:

- die choreograf. Arbeit der Tanzschaffenden ist mir aus der Presse u. aus der M-Städter Kulturszene bekannt
- mehrfach informative Recherche auf ihrer Homepage
- habe bisher aber noch keine Stücke des Ensembles live gesehen
- persönl.-individuelles Motivationsschreiben mit Interviewanfrage
- sofortige Zusage zur I-Teilnahme u. rasche, unkomplizierte, kurz angebundene (angenehm!) Terminfindung per Mailkontakt
- Vorgespräch ca. 1 h über Privates (Wohnqualität) u. Berufliches
- wir tauschen uns über mein Landleben aus; sie fragt nach meinem berufl. HG u. ob ich auch tanze
- umfangreiche Auskunft darüber u. mündet in berufl.-kollegialen Austausch über das Tätigsein in der Kunst mit Spezifikum Tanz:
 - körperl.-sensitives Offensein u. Aufnahmen sämtlicher Umwelteinflüsse u. notwendige Schutzmaßnahmen/ Rückzugstendenzen für sich selbst
 - Die Schwierigkeiten dieses Berufslebens: Aber es ist der Weg, den man selbst gewählt hat.

H: Hat man den wirklich selbst gewählt oder findet er uns nicht vielmehr bzw. die Themen, die man bearbeitet u. damit auch der ganze "Produktions-Ratenschwanz" der da mit dran hängt?

Ω H fühlt sich wie eine Glocke: die Themen finden sie u. sagen ihr, es ist notwendig, das auf die BÜHNE zu stellen. Und dann kommt die Glocke zum Schwingen, nimmt während Produktion * Premiere + Tournee immer mehr Schwung auf u. pendelt danach wieder aus. Wie eine Ente bekommt sie (Hanna) wieder Land/ Wasser unter die Füße, kommt an, kommt zur Ruhe, um dann wieder aufnahmefähig für ein neues Thema zu sein (Bsp: Bankerwirtschaft)

- da H im Vorgespräch schon sehr viele Arbeitsbsp. u. Ansichten preisgibt, wechseln wir zum Interview
- ich erläutere ihr kurz Ablauf u. sichere Anonymität zu
- es ergibt sich dadurch ein kl. (unmerklicher) Bruch = wir wechseln scheinbar Bd. in unseren profess. Modus
- bei H macht sich das in einer bewussteren Wortwahl u. distanzierter Sprache deutlich
- trotz meines LF spricht sie scheinbar in der logischen Abfolge unseres Vorgesprächs weiter
- ich denke sie ist selbst sehr auf mein Motivationsschreiben orientiert, wo ich mitteilte, dass es mir um AW u. Motivationen im Interv. geht
- zumindest kommt sie immer wieder von den Leitfragen ab u. erläutert Dinge an Hand ihrer Stückarbeit

- diesen Umstand stellt sie später selbst als ein-vom-Thema-abkommen dar u. hinterfragt dies an mich
- ich entschieße mich im weiteren Verlauf wieder in eine dialogische I-Situation zu wechseln u. das Gespräch durch eigene Rede- u. Inhaltsbeiträge zu unterstützen u. am Laufen zu halten
- dies gelingt
- dennoch bleibt H während des gesamten Besuches freundlich-distanziert
- ab u. zu kommt etwas menschl.-persönl., vor allem dann, wenn sie lustige od. komische Episoden erzählt
- nach ca. 1h Interview fragt sie, wie lang es noch geht/ ob ich noch viele Fragen hätte, da sie in 20 min. einen Termin/ Probe hat
- darauf hin leite ich den Nachfrageteil + abschließende Bilanzierung ein
- abschließend noch die Bitte um Materialbereitstellung (ÖA, Stück-DVDs)
- sie verschwindet für 5 min., man hört sie kramen u. dann erscheint sie mit einer Info-Mappe
- beim Hinausgehen erklärt sie mir noch einiges an Stückplakaten von ihr (im Flur aufgehangen)
- dabei unterhalten wir uns kurz über Doris Uhlich, die Bekanntschaft zu ihr u. ihre fachl. Wertschätzung
- ebenfalls beim Hinausgehen begrüße ich kurz ihren Mann u. Arbeitspartner, der im Nebenzimmer, scheinbar ein Tonstudio od. Arbeitsraum f. Architekten (Computer) agiert

5. Sprachmodus:

- im Vorgespräch entspannt freundlich u. "private" Sprache
- alltgssprachl. komödiantische Kollorationen als Imitation von best. Personen
- ab Interview wird Sprachmodus distanziert (kontrollierter Ausdruck, hohe Stimmlage)

6. Kontextwissen:

- o.A.

7. Reflexion Forscherin / Forschertagebuch:

- o.A.

1 **Teiltranskript von Interview EI 15/Sonja und EI16/Uli**

2

3 **Detaillierung der Produktionsarbeit durch Darstellung „Unsere Tanznische in X-Stadt“:**

4 **45:00 – 1:01:00**

5 I: Mir ist wieder eingefallen, was ich noch fragen wollte. [Auslassung] Ihr hattet vorhins
6 schon mal benannt, als ihr das so erklärt habt X-Stadt-Szene: Erst belächelt. Und jetzt
7 seid ihr immer noch da. Ihr habt da so ne Nische gefunden. Wie würdet ihr diese
8 Nische:/ (.) Oder was denkt ihr (..) #45:00#

9 U: Was das für ne Nische ist? #45:00#

10 I: Ja genau. #45:01#

11 U: Na ich finde immer wir machen (..) Theater. Wir machen nicht Tanztheater im
12 klassischen Sinne. Wir machen nicht Pina Bausch. Wir sind (..) ähm (..):/ Wir erzählen
13 mit Tanz auch Geschichten. Wir sind sehr (3):/ Das ist auch kein Erzähltheater im
14 klassischen Sinne. Sondern es entwickelt sich auch weiter. (..) Aber es ist von der
15 Form, glaube ich, näher am Theater als in der Freien Szene. (..) Also eigentlich
16 produzieren wir oder inszenieren wir ja fast konservativer (leise). Weil wir zum Beispiel
17 nicht die Zeit haben uns ein halbes Jahr hier zu treffen und zu probieren. (3) Mit
18 diesem Willen, auch zielorientiert zu arbeiten, kann man sich auch Sachen verbauen
19 natürlich. Aber letztlich ist das trotzdem unsere Entscheidung auch immer gewesen,
20 dass wir im Vorfeld wissen, was wir sagen wollen. Und nicht erst im Prozess
21 entscheiden, welches Stück rauskommen soll. [I: Ah okay. Jetzt versteh ich.] Also wir
22 machen uns vorher den Plan. Und wir wissen vorher, darum geht s oder darum geht s.
23 Und deswegen passiert das und das und das. Und dann die Bewegungsfindung, (..)
24 die ist dann im Saal. Aber die hat auch:/ Das muss in der Woche fertig werden! Und
25 nicht en halbes Jahr später. (..) Und das ist, glaube ich, der größte Unterschied auch in
26 unserer Arbeitsweise zu anderen Kollegen. #45:27#

27 I: Ah okay. Jetzt hab ich s verstanden. Ihr hattet das so eingeführt: ‚Na ja, die machen ja
28 nicht so richtig Freie Szene.‘ Oder so. #45:40#

29 U: So sieht s aber auch vermutlich aus für die anderen.

30 #45:43#

31 I: Auch das, was man dann auf der Bühne sieht? #45:44#

32 U: Genau. Weil wir sind eben konkret. #45:45#

33 S: Und weil s vor allem, in so nem Modell, wie wir arbeiten, gibt s halt auch keinen
34 anderen. Also das kommt halt noch dazu. Das ist ja auch immer en bisschen die
35 Scheu vor dem Neuen. Muss man auch ganz klar sagen. Und das spürt man schon.
36 Weil s eben nich dieses typische Freie-Szene-Tanztheater ist. Was man eben kennt,
37 wenn man jetzt ins Theaterhaus geht in I-Stadt oder:/ #47:047#

38 I: Wie wär das? (..) Also wenn ich jetzt
39 kein Bild vor Augen hab. #47:10#

40 U: Also da gibt s auch Leute, die können stundenlang ne Zwiebel schälen und sagen:
41 ‚Das ist Tanz!‘ #47:15#

42 I: Hm. #45:00#

43 S: Hm. (...) Es geht halt immer mehr in diesen Performancecharakter. Es hat halt nicht
44 mehr viel mit B-e-w-e-g-u-n-g in meinem Sinne zu tun. Also sprich, ich b-e-w-e-g-e
45 mich. Es muss ja jetzt gar nicht tänzerisch sein. Aber einfach Bewegung. Es ist halt
46 wirklich dieses Performanceding. Also ich setz mich jetzt auf nen Eimer und guck das
47 Publikum ne halbe Stunde lang an. Und mal gucken, wer zuerst aufsteht. So. Und das
48 wird halt auch unter Tanztheater verkauft. Und für mich ist es halt – um s jetzt ganz
49 böse zu formulieren – meistens sehe: Ah, ne neue Produktion im Theaterhaus! Ah
50 Tanztheater. Dass ich vorher wirklich schon weiß, mir wird es vermutlich zu 99,9%
51 nicht gefallen. Und ich werde es nicht verstehen. Und das ist das größere Problem,
52 dass ich s halt einfach nicht versteh. Ich mein, klar, man hat sein Programmheft. Aber

53 das hat meist nichts damit zu tun, was man auf der Bühne sieht. #47:10#

54 U: Genau. Man liest das Programmheft. Da stehen hundertfünfzig Nullsätze drin. Die

55 aber total, intellektuell wichtig klingen. Aber eigentlich nichts aussagen. #47:15#

56 S: Und wo man weiß, das

57 hat die Kulturstiftung beeindruckt. #47:59#

58 U+S: Ja genau. (Bd. lachen) #48:05#

59 S: Aber im Durchschnitt sitzt hier keiner und wird sich dieses Stück jemals angucken.

60 #48:12#

61 U: Und dann dieses (unv.) im Text. Was wollte uns der Künstler wohl damit sagen?

62 #48:17#

63 S: Und das ist genau das, was Uli vorher meinte mit diesem konkret arbeiten. So können

64 wir einfach auch nicht arbeiten. Egal, ob wir jetzt wöllten oder nicht. Wir könn einfach

65 nicht so arbeiten. Wir können uns nicht in den Saal stellen, weil, ich wüsste gar nicht

66 was ich denken muss, damit ich mich jetzt hinsetze und was anstarre. Und was da

67 hinten für mich rauskommen soll? Also das ist genau das, wo ich immer sage, das ist

68 mir zu hoch. Es tut mir leid, ich versteh s einfach nicht. Also ich sitz dann drin und

69 denk mir: ????. #48:42#

70 U: Das wird uns vermutlich auch vorgeworfen. Ne, wir sind so die dummen Tänzer. Weil,

71 wir kommen ja von ner staatlichen Schule und wir sind ja nur Palucca Schule. Und wir

72 ham ja Bühnentanz gemacht. ‚Ach, das sind die blöden (..) Tänzer!‘ So. (..) Klar, ham

73 wir nicht Pädagogik studiert und ham wir kein Abitur. Und wir ham auch nicht

74 Choreografie studiert. Aber es is jetzt auch nicht so, als ob wir aus der letzten

75 Proletarierschicht kommen. Also das ist immer so, wo ich en bisschen sauer werde.

76 Weil, ich komm wirklich aus nem Akademikerhaushalt. Und es ist jetzt nicht so! (..)

77 Aber muss ich denn (gedehnt), nur um diesen Leuten zu gefallen, irgendwie mich

78 intellektuell verbiegen oder um die Ecke:/ Also ich find das Schwachsinn! Ich find das

79 einfach Schwachsinn! Weil, warum muss man das Theater dem Publikum entfremden?

80 Warum muss man Theater den Leuten wegnehmen? Und, also, ich hab ganz oft das

81 Gefühl, grade in der Freien Tanzszene, letztlich, die wixen sich selber einen ab und

82 finden es super geil (affektierter Tonfall) welchen Prozess sie grad wieder erlebt

83 haben. Und alle anderen sind aber nicht beteiligt. (*leise*) Und das ... #49:38#

84 S: Ja und das ist aber

85 auch so en Prozess, den ich für mich persönlich über diese acht Jahre halt auch

86 gemacht habe. Am Anfang guckt s du es dir halt noch an und versuchst es zu

87 verstehen. Man versucht dann sich mit Leuten zu unterhalten, die das auch gesehen

88 haben. Was sie denn gesehen haben. So. Und es ist bis jetzt nicht einer bei diesen

89 Stücken – also einer aus dem Publikum dabei gewesen, der wirklich das erkannt hat,

90 was die damit sagen wollen. Also egal mit wem man sich unterhalten hat. Egal aus

91 welcher Branche er kam, ob er damit zu tun hat. Es war wirklich 1 zu 1 noch nie so,

92 dass mir jemand gesagt hat: ‚Doch. Ich hab das gesehen. Und das und das. Und das

93 wollten die damit sagen.‘ Keiner! Und das nervt mich halt noch mehr, dass halt alle

94 wirklich mit nem großen Fragezeichen übern Kopf da rausgehen. Aber jeder tut so:

95 ‚Orr, das war jetzt ganz toll!‘ Und alle gucken sich nur so an und beobachten sich. Und

96 am Schönsten ist dann immer, wenn man an der Bar sitzt und alle dann immer so sich

97 ganz angeregt unterhalten. Und du denkst nur: Och Leute, merkt ihr noch wie

98 schwachsinnig das hier grad alles ist? Und das sind dann so die Momente, wo man

99 nach ner Zeit sagt: ‚Ja, ich hab mir wirklich Mühe gegeben, es zu verstehen oder

100 verstehen zu wollen. Aber ich versteh s einfach nicht.‘ Und ich muss es auch nicht

101 verstehen! Also das ist, da mach ich halt das, was ich kann und was ich auch

102 irgendwie:/ Also wofür ich auch eintreten kann. Wo ich mich auch später dann vor s

103 Publikum stellen kann und sagen kann: ‚Okay. Ich kann euch genau sagen, was ich

104 damit sagen wollte. Und ich kann euch auch mit Bewegungen zeigen, was ich damit

105 sagen wollte.' Nicht nur mit: was ich mir gedacht hab, eventuell, über, wenn ich das
106 mache, dann vielleicht bis dahin und:/ #50:59#

107 U: ,Und seht übrigens auch nochmal aus ner anderen
108 Perspektive.' (Bd. lachen) Brrrrr! Da kann man s auch lassen. ,Schreib mir doch auf,
109 was du mir sagen willst!' (lachen) #51:09#

110

111 **Beschreibung des eigenen choreografischen Stils: 1:36:18 – 1:57:46**

112 I: Ähm, wie würdet ihr euren Stil bezeichnen? Also euren choreografischen Stil.
113 #1:36:22#

114 U: Na Ballett! (*ironisch*) (lachen) #1:36:23#

115 S: Klassisches **Ba-llett!** (*ironisch*) (Bd. lachen) #1:36:25#

116 U: Ne. Bühnentanz, glaub ich. Also (..) pfff (..) letztlich find ich immer, dass diese
117 Kategorisierung ja total schwierig ist. Weil, für mich klar ist, was Ballett ist. Und für
118 mich ist auch klar, was Modern ist. Und für mich gibt s auch zwischen Modern und
119 Zeitgenössisch en großen Unterschied. Aber prinzipiell find ich trotzdem, für die
120 Kategorisierung sind die anderen da. Das kann von mir aus das Publikum
121 entscheiden. Nennt s, wie ihr wollt. Für mich ist es Bühnentanz. #1:36:58#

122 I: Hm. Aber wenn ihr jetzt jemandem sagen müsset:/ Also der eventuell möchte und im
123 Vorfeld, vielleicht sogar ein Kurator, und ihr müsset jetzt beschreiben, was ihr macht.
124 [Auslassung] #1:37:19#

125 S: Hm. Ja. Na dann geht s schon eher in die moderne, zeitgenössische Richtung auf alle
126 Fälle. Man versucht dann halt immer zu erklären: Es ist kein Ballett. Es ist viel mit
127 Bodenarbeit. Also man macht auch mal Bewegungen auf dem Boden. Und nicht bloß
128 im Stehen. Also man versucht dann halt über, ja über (..) ne Beschreibung von
129 Bewegungen, vielleicht, wenn ich es jemandem erklären sollte, der eben keine Ahnung
130 hat. Dann würd ich s vermutlich über ne Bewegungsbeschreibung versuchen. Weil,
131 Modern und Zeitgenössisch – wie Uli auch schon gesagt hat – das ist en Begriff. Da
132 versteht jeder auch was anderes drunter. Wenn ich jetzt en schlechtes
133 zeitgenössisches Stück gesehen hab, wo jemand ne dreiviertel Stunde lang auf nem
134 Stuhl sitzt, dann denk ich ja, das ist zeitgenössisch. Und dann würd ich auch keine
135 Lust haben, das zu sehen, wenn mir das jemand erklärt. #1:37:58#

136 U: (tiefes Einatmen) Ich glaub auch, erstmal muss man definieren: Was ist was? Also wie
137 ist was? (..) Für mich ist Moderner Tanz auch absolut ne Techniksache. Es gibt die
138 Graham-Technik, die Limòn-Technik und es gibt hundertfünfzig was weiß ich
139 verschiedene Techniken. Wir haben bestimmte in der Palucca Schule gelernt. Und das
140 ist unser Fundament! (..) Und das ist für mich (..) der Moderne Tanz, den ich auch
141 machen kann. Ne? Es gibt Laban, es gibt Jooss. Alles Mögliche. (..) Und
142 Zeitgenössisch ist für mich keine Technik! (*gedehnt*) Zeitgenössisch ist für mich vor
143 allem **nicht** formorientiert.(..) So dass ich wirklich sagen würde: ,Ich mache **keinen**
144 Zeitgenössischen Tanz.' Weil, ich bin schon an einer Form auch interessiert. Und an
145 einem Bild. Und für mich entsteht ein Bild nicht, wenn jemand ne halbe Stunde sitzt.
146 Also da entsteht zwar en Bild. Aber das langweilt mich nach fünf Minuten so was von
147 extrem, dass ich nicht mehr hingucken will. So dass für mich wirklich, also wenn ich s
148 ganz festlegen müsste, würd ich sagen: ,Wir machen Modernen Tanz.' Hm. #1:39:04#

149 S: Und natürlich würde das für viele auch nach Ballett aussehen. Weil man eben auch mit
150 Ballett ausgebildet ist. Also man hat nun mal jeden Tag Klassisches Ballett trainiert.
151 Wie man Modernen Tanz trainiert hat. Und natürlich formt sich ein Körper dann auch
152 anders, als wenn ich nur Modernen Tanz lerne. So. Und das ist halt auch einfach ganz
153 klar, dass natürlich gewisse Ballettelemente mit ne Rolle spielen. Sicher. Aber das ist
154 genau das, was Uli sagt. Wenn man als Tänzer ausgebildet ist, dann ist das einfach en
155 Handwerk. Und dann hat man eben en gewisses Bewegungsrepertoire. Klar
156 entscheidet man sich für die eine Richtung. Oder für die andere. Aber im Prinzip sind

157 wir mit beiden Techniken gleich ausgebildet. #1:39:45#
158 U: Ja. Und es gibt auch nicht diese zwei Schubladen. Es ist eigentlich eine
159 Tanzschublade. Und da kommt alles, was wir gelernt haben, rein. Und das eine
160 beeinflusst immer das andere. #1:39:54#
161 S: Ja. (...) Also wir ham auch Flamenco gelernt. Deswegen würd ich jetzt kein Flamenco-
162 Stück machen. Aber das ham wir halt auch gelernt. #1:40:01#
163 U: Und man kann Modernen Tanz auch mit gestreckten Knien und auswärts arbeiten.
164 Also das hatten wir alles bei Jenny Coogan. Also es war jetzt nicht so, dass das völlig
165 Artfremd ist. #1:40:08#
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208

1. Hörprotokoll zum Interview mit Sonja (S) und Uli (U)

Minute	Konzeptueller Inhalt
0:00 – 4:19 S	Erstkontakt/ Weg zum Tanz: Vom Hobby zum Beruf - Hobby ab Kita-Alter in Tanzabteilung an Musikschule in DD (in Zweigstelle Paluccaschule) - Beginn mit Kreativem Kindertanz (Nicht Ballett!) - Start einer 10j. Tanzausbildung an Paluccaschule, ab 5.Kl. bis Diplom Bühnentänzerin
4:20 – 7:49 U	Erstkontakt/ Weg zum Tanz: Später Start einer Talentierten - Start mit Tanzhobby in der Pubertät - Ausprobieren vieler verschiedener Genres u. Stile durch Motivation des Tanzschulleiters - 1 J. Ballettschule Berlin in 11. Klasse: „Jetzt will ich wissen, wie weit dieses Spiel gehen kann, was da noch möglich ist.“ - Wechsel an die Paluccaschule u. Aufnahme des Hauptstudiums mit Diplom-Bühnentanzabschluss - Berlin war ihr zu klassisch - Eltern wollten, dass sie Abitur macht - mit Diplomabschluss konnte sie die Eltern milde stimmen, für den Kompromiss (Tanzstudium mit Abitur) überzeugen
7:50 – 12:19 U	Schlüsselmomente/ Prägungen: - Ausbildungszeit aufgrund Kontakt mit Klassischlehrer (Berlin) u. Entwicklung eines neuen, offenen Verständnisses für den klassischen Tanzstil (gegenüber der Auffassung zu ihrer Hobbytänzerzeit: Ballett nur als ungeliebte Notwendigkeit) - Theaterengagements als Bestätigung ihrer Entscheidung für die Selbstständigkeit u. Arbeiten in Freier Kulturszene: „Man schiebt Kulissen, weil Keiner kann so schön laufen wie die vom Ballett!“ - außerdem ist Ballett in Theater-Hierarchie ganz unten - d.h. kein Mitspracherecht, keine Stückeinführung bei Musiktheater, Streit mit übermächtigem Musikdirektor/ Dirigent, Akzeptieren müssen von unqualifizierten Gastchoreografen

12:20 – 31:32 S	<p>Schlüsselmomente/ Prägungen:</p> <ul style="list-style-type: none"> - während Studium ein Praktikum am Theater absolviert - Wahrnehmung der Definition unter Tänzercompany sich als eine Familie zu begreifen - Reflexion, dass ihr diese Einstellung nicht entspricht - sie begreift das Tänzersein als einen Beruf (mit Leidenschaft) mit Trennung zu Privatem u. Familie - die Realisierung einer solchen Auffassung von einem Tänzerinnendasein scheint ihr am Theater nicht möglich u. führt zu dem Entschluss den Beruf in der freien Kulturszene ausüben zu wollen - empfindet auch Hierarchien am Theater zu anstrengend für die Ausübung des Tänzerinnenberufes - sie will für sich eine Möglichkeit schaffen, in welcher der Beruf mindestens in der gleichen Länge ihres Studiums (10 J.) ausgeübt werden kann
18:08 – 20:09 U	<p>Schlüsselerlebnis:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Resümee: fast kein Kommilitone aus der Studiengruppe tanzt heute noch; die meisten haben bereits aufgehört - sie fühlt sich für diesen Schritt noch zu jung - Gründe für Entschluss der ehemaligen Kommilitonen: körperliches Geschäftsein, Unglücklichsein am Theater
20:10 – 21:16 S	<p>Sinnfrage zum gleichen Thema: Für was mach ich mich kaputt?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Fazit: „Dann lieber für etwas, wo mein Name drunter steht u. ich allein dafür verantwortlich bin!“
21:17 - 22:42 S + U	<p>Berufsfelder und Wahl der zukünftigen Engagements als Teil und Gegenstand der Tänzer Ausbildung</p>
22:43 – 24:00 U	<ul style="list-style-type: none"> - Beschreibung über die unterschiedlichen Atmosphäre u. Studierklima an der Berliner Ballettschule und an der Paluccaschule
24:00 – 24:52 U	<p>Bedeutung Tanz:</p> <ul style="list-style-type: none"> - „Ist ne Grundsatzfrage: Warum tanzt man?“ - Antwort: „Ist für mich der schönste Beruf der Welt! Ich wüsste keine Alternative. Ist das, was mich glücklich macht. Ganz einfach. Und ganz.“

	<i>egozentrisch.</i> “	
24:53 – 25:49 S	<ul style="list-style-type: none"> - ist bei ihr ähnlich - ist ein Beruf, der ihr vielseitige Realisierungsmöglichkeiten bietet als: Tänzerin, Choreografin Tanzpädagogin - „<i>Bewegung ist ein Mittel, wo man schneller mit jemandem ins Gespräch kommt. Man kann gut über Bewegung miteinander kommunizieren, ohne dass man miteinander spricht.</i>“ 	
25:50 – 27:07 U	<ul style="list-style-type: none"> - kann eigenverantwortlich arbeiten: Stücke selber choreografieren u. darf auch daran scheitern - Scheitern wird als Wachstum erfahren - „<i>Wenn wir ein Stück machen, dann ist das auch immer ein emotionaler Schritt nach vorn.</i>“ - man ist intellektuell freier - „<i>Der Beruf (in Freier Kulturszene) ist lebenswert!</i>“ 	
27:08 – 28:59 S	<ul style="list-style-type: none"> - Beruf ermöglicht persönliche Entwicklung - u. persönlichen Energieschub, durch die Wahrnehmung, an der eigenen Arbeit sich weiter entwickeln zu können 	
29:00 – 32:25 S + U	Ankommen und Stand in der Freien Kulturszene	
33:00 – 45:00 S	<p>Prozessablauf einer Tanzstückearbeitung:</p> <ul style="list-style-type: none"> - stellen verschiedene Produktionserarbeitungen vor, weil innerhalb Stückerarbeit Unterscheide existent - dennoch ein Grobablauf: <ol style="list-style-type: none"> 1. Wunsch Tanzstück zu erarbeiten 2. Terminfindung für 1. Besprechung 3. Besprechung – die thematischen Impulse kommen meist von einer Choreografin 4. Anpassung der Vorlage (Thema, Buch, Libretto) an Machbarkeit als Tanzstück mit drei Tänzerinnen 5. Entscheidung für Stückumfang nach realisierbarem Probenzeitplan 	

	<ul style="list-style-type: none"> - Hintergründe: erhalten keine Kulturförderung zur Stückerarbeitung - Produktionszeit: 6 Wochen 	
45:00 – 1:01:00 U	Detaillierung der Produktionsarbeit durch Darstellung „Unsere Tanznische in X-Stadt“	
1:01:00 – 1:10:37 S	<p>Erzählung Produktionsprozess an einem Beispiel:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ablauf nach Grob Ablaufstrukturierung - es gab eine Zwischenpräsentation, die als angenehm und Druck-raus-nehmend (aus dem P-Prozess) empfunden wurde - schätzen ihr kompositorisches Arbeiten als strukturiert u. konzentriert ein - dennoch, innerhalb Company unterschiedliche Arbeitsweisen: ungeduldig vs. geduldige AW - Anmerkung zum Reflexionsverhalten des Publikums auf ein Tanzstück: Stücke werden meist gut angenommen aufgrund der entfalteten Bewegungsformen 	
1:10:38 – 1:16:49 S + U	<p>Umgang mit Musik:</p> <ul style="list-style-type: none"> - ... ist in 1. Linie Geschmackssache u. altersabhängig - je älter man wird, desto mehr verändert sich der Geschmack - legen sich in Stückerarbeit auf ein Musikgenre fest (kein Stilmix) - arbeiten i.d.R. mit Tonkassette, weil Livemusik nicht finanzierbar ist 	
1:16:50 – 1:36:19 S + U	<p>Umgang mit Publikum:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Austausch mit Publikum ist ihnen wichtig - holen unmittelbar nach Aufführung Feedbacks ein u. werten diese 2-3 Tage später gemeinsam in Company aus - greifen Korrekturanregungen von Publikum in Stückerarbeit auf, um die Klarheit der Stückaussage zu schärfen - Choreografie wächst dadurch mit jeder Vorstellung - haben den Anspruch, dass das Publikum ihre Stückerarbeit versteht - Detaillierung Szenenexplikation als konkrete Aussage oder Stimmungstransport - „<i>Publikum hat das Bild der drei Gläser mit Auffüllen von großen u. kleinen Steinen und Sand nicht als Originaltext (aus chin. Mythologie) verstanden.</i>“ 	

	<p><i>Aber alle haben in dem Bild was gesehen und Assoziationen dazu gehabt und einen Bezug. Das ist toll! Da fängt Kunst für mich an. Wenn man was sagen will, was nicht eins zu eins verstanden wird. Aber verstanden wird!“</i></p> <p>- Detaillierung Produktionsbeispiel mit anderer Choreografin:</p> <p>- mit ihnen als Company wurde ein Stück erarbeitet, was sich als zeitgenössische Bildercollage am Ende dem Publikum präsentierte u. dort auch für entsprechendes Missverständnis gesorgt hat</p>	
<p>1:36: 20 – 1:57:46</p> <p>S + U</p>	<p>Beschreibung des eigenen choreografischen Stils:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Bühnentanz letztlich - moderner-zeitgenössischer Tanzstil mit viel Bodenarbeit - sie sind Formorientiert u. fremdeln an dieser Stelle mit der Zuweisung des Merkmals <i>Zeitgenössisch</i> für ihre Arbeit/ Tanzstil - Begründung mit tanztechnischer Ausbildung im Verständnis eines Handwerkes - Klärung: Was ist modern und was ist zeitgenössisch? - Darstellung der grundlegenden Kriterien für ein Tänzerberuf: Körperliche Eignung - hat eine prägende Wirkung in der Jugend ausgeübt 	
<p>1:57:47 -</p>	<p>Bilanzierung:</p> <ul style="list-style-type: none"> - sie wollen weiterhin choreografisch wachsen u. neue Erfahrungen machen - toll, wenn viele neue Einflüsse von außen hinzu kommen - in Arbeitskontakt mit anderen Sparten kommen - die Freie Kulturszene mitentwickeln wollen mit mehr wohlwollender Offenheit der einzelnen AkteurInnen füreinander - Darstellung, wie negativ die Freie Kulturszene ihrer Stadt gerade aufgestellt ist: Konkurrenz, Neid, Kleingeistigkeit 	

2. Offene Kodierergebnisse:

- Konzepte:
- Entscheidung für Tanz: Vom Hobby zum Beruf!
 - Prägungserfahrungen: Entscheidung der Berufsausübung in Freier Kulturszene (u. gegen Theaterengagement)
 - Selbstkonzept/ Selbstdefinition von Tanz (Tanzphilosophie)
 - Verständnis Rezipientenrolle
 - Prozessablauf einer Kompositionserarbeitung
 - choreografischer Stil
 - Bilanzierung
 - Position in der Freien Kulturszene ihres Arbeitsortes
 - Profilierung und Tanzphilosophie als Selbstständige
 - „*Wir werden in der Freien Kulturszene mit unserem Stil nicht akzeptiert und fehlinterpretiert. Wir sind die Balletteusen!*“

1 **Teiltranskript von Interview EI 17 mit Conny**

2

3 **Darstellung ihres Tanzverständnisses: 51:48 – 1:00:54**

- 4 I: Ich hätte zu dem ersten Fragenkomplex jetzt noch eine Frage. Wahrscheinlich als
5 Bilanzierungsfrage zu verstehen. Und zwar: was Tanz für sie bedeutet? Oder welche
6 Funktion es hat. Vielleicht gibt es da auch Assoziationen, Bilder, Metaphern.
7 #00:52:03#
- 8 C: Für mich persönlich jetzt? #00:52:05#
- 9 I: Ja. #00:52:06#
- 10 C: Das ist so viel, dass es wahrscheinlich wirklich schwer ist, das in nen paar Sätzen zu
11 sagen. Und der Tanz hat mich begleitet durch mein ganzes Leben, dass es in allen
12 Lebensbereichen ne Bedeutung hatte. Als kleines Kind hab ich heimlich getanzt, weil
13 ich mich geniert hab, dass mich jemand sieht. Aber wenn Musik war, hab ich
14 angefangen zu drehen, zu tanzen. Also und bis heute, jetzt im fortgeschrittenen Alter,
15 is es überhaupt nicht mehr weg zu denken. Einmal, die Bewegungslust tatsächlich,
16 rein auf der körperlichen Ebene den Körper zu erleben. Dieses Kunstwerk. Was er
17 alles kann. Und was er immer noch mehr kann, was man nicht denkt. Und die
18 Kombinationen sind unendlich. Wahrscheinlich ähnlich wie ein Maler empfindet. Man
19 kann noch mal mischen und noch mal mischen und die Natur bringt noch mal neue
20 Farbtöne raus. Und es ist unendlich. So erleb ich das mit der Bewegung. Die
21 Bewegungsmöglichkeiten, die Vielfalt von Bewegung, die ist unendlich. Und die
22 Rückbindung an die seelischen Prozesse, die hab ich immer sehr stark erlebt. Und die
23 war mir sehr wichtig. Und dann die Gestaltungsmöglichkeiten. Weil ich einfach auch
24 ein optischer Mensch bin. Zu sehen, ja. Also ich schaue auch unheimlich gerne zu in
25 meiner choreografischen Werkstatt. Das ist für mich genauso erfüllend selber zu
26 tanzen wie zu zuschauen und zu kreieren von außen. So wenn man Bilder kreiert. Und
27 das find ich nach wie vor total faszinierend. Und dann ist es auch die Verbindung zur
28 Musik, zu allem Rhythmischen, zu Geräuschen. Die war auch ein Leben lang für mich
29 ganz wesentlich. (...) Ja ja, es ist schwer zu sagen. (lacht) Sie merken, da stock ich
30 etwas. (Auslassung) Ja, ich hab ja so nen Satz auf meiner Homepage: Wir tanzen, weil
31 es Dinge gibt, die man nicht mit Worten ausdrücken kann. Das ist so ein Credo von
32 mir. Und Tanz ist Ausdruck von bewegtem Leben! Das sind so die zwei Sätze, die
33 auch auf der Homepage stehen. Die sind schon wesentlich. Aber ich kann se natürlich
34 auch net immer wiederholen. (lacht) Sonst kommt mir das abgedroschen vor. Obwohl
35 das Erleben net abgedroschen ist. (...) Und Tanz hat immer wieder neue Ausblicke
36 und ähm (..) neue Möglichkeiten, das Leben zu gestalten. Das ist bis heute.
37 #00:55:07#

38

39 **Umgang mit Musik: 1:38:34 – 1:21:09**

- 40 I: Was genau fesselt Sie bei den Choreografen, die Sie gerade benannt haben?
41 Begeistert? Beeindruckt? #01:28:24#
- 42 C: Die Komplexität ähm (..) von Umgang mit Raum, mit den Menschen, (..), mit dem
43 Thema, mit Ausblicken in in (..) Neues, in neue Kombinationen, neue Welten. Aber
44 auch immer mit dieser Tiefe, die man drin sehen kann oder auch nicht. Vielleicht
45 ähnlich wie bei nem Märchen. Man kann in nen Märchen en Kind mitnehmen. Man
46 kann aber als Erwachsener die Doppelbödigkeit oder die Dreifachbödigkeit von ner
47 Aussage. Und das schätz ich bei solchen Choreografen. Dass ich die Möglichkeit hab,
48 mich einfach an dem schönen Tanz zu erquicken oder mich auch fesseln zu lassen
49 von den Zwischentönen, die mit anklingen. Ja, bei Sidi Larbi ist es immer auch noch
50 die Bühnengestaltung. Ja, so wie er mit Raum umgeht und Bühne. Eben auch mit der
51 Musik. Wie er Musiker einbindet ins Bühnengeschehen. Ähnlich ist des ja auch bei
52 Sasha Waltz. Wobei man bei ihr auch die Entwicklung sehen muss. Die ist ja auch

53 nicht das Selbe. Lin Hwai-Min kann ich natürlich nicht sooft sehen. Aber die Stücke,
54 die ich gesehen hab, des is einfach ein Klassiker von einer Schönheit auch. Also da ist
55 es auch die ästhetische Schönheit, die er zustande kriegt. Und gleichzeitig diese
56 asiatische Denkweise, die rüber kommt, auf westliche Bühnen. Da ist es wiederum
57 diese Mischung, die mich fasziniert. Hm. (5) #01:30:16#

58 I: Hm, asiatische Denkweise. Können Sie das noch ein bisschen ausführen? #01:30:22#

59 C: Ja, die ist mir natürlich sehr vertraut geworden in all den Jahren.(3) Und und ich kanns
60 gar nicht mehr trennen, (..) was (..) was was jetzt meine persönliche
61 Weiterentwicklung, welchen Strömungen, die ihre Entwicklung verdankt, sag ich mal.
62 Die asiatische Denkweise ist mir sehr nahe (...) und ähm auf dem Boden der hiesigen
63 Grundlagen. Wie gesagt, ich persönlich komm aus nem pietistischen Haushalt. Das
64 hat sicher ethisch gute Grundlagen gelegt. Hat aber auch Fesseln angelegt, die ich
65 sprengen musste. Und die hat jede andere Kultur auch. Wo man sich von ner anderen
66 Kultur aber des raussuchen kann, was einen weiter bringt, des is natürlich sehr
67 angenehm. (lacht) Und da hab ich dann auch schon mit fünfzehn Hermann
68 Hesses`Sitardta gelesen. Da hat mich dann plötzlich die indische Philosophie
69 interessiert. Un d als ich mit achtzehn den Zen-Budismus näher kam, wars das. Und
70 so ging das einfach weiter. Und ich würde aber sagen, dass die asiatische Denkweise
71 einen sehr hohen Stellenwert hat, weil sie nicht so materialistisch begründet ist, wie
72 unsere Denkweise. Und von daher wesentliche Impulse gegeben hat, auch im
73 Umgang mit dem Körper. (5) Dieses: von innen raus spüren und nicht von außen her
74 gucken. Das ging schon bei Chladek los, dass wir nicht vor Spiegeln arbeiten durften,
75 sondern spüren mussten. Und das ist dann letzten Endes im Butoh ganz extrem. (5)
76 Und da sich mein Mann viel mit den fünf Wandlungsphasen befasst hat und auch
77 Shiatsu-Therapeut ist und neben der Musik und der Architektur betreibt, bin ich auch
78 viel mit dem ganzen zyklischen Denken der asiatischen Denkweise in Berührung
79 gekommen und die kommt mir sehr nah. Diese Geradlinigkeit ist auch manchmal
80 nötig, mit der wir Westler eher stringent etwas verfolgen und dann auch, sozusagen zu
81 Zielen kommen, sie erreichen. Aber immer wieder das Zyklische dabei zu beachten,
82 das find ich ganz wesentlich für mich. (3) Für mein Leben und für mein Arbeiten. (4)
83 Und da ist die Verbindung zur Natur auch was ganz wesentliches.(..) Da bin ich sehr
84 eingebunden und bekomme viel Inspiration. Durch die Natur, durch die Jahreszeiten.
85 Durchs Werden und Vergehen. Durch beide (unv.) (3) #01:33:23#

86 I: Ja. (..) Das ist im Grunde auch mit zyklisch gemeint? Das auch Wiederkehrende?
87 #01:33:28#

88 C: Ja. Ja. Und es ist auch immer en Stück gleichzeitig da alles. Und ich kann mich immer
89 wieder auf ner neuen Ebene, mich (.) speziell (..) irgendwo (..) festhaken. Und da
90 mehr, ja mich mehr darauf konzentrieren um den nächsten Schritt zu machen. (3) Und
91 ja. Ist vielleicht schwierig so kurz zu benennen. #01:33:55#

92 I: Nee. Ich versteh jetzt ganz gut was Sie meinen. #01:34:02#

93 C: Ja so? Des is nicht so en stringentes Vorwärtsgehen: und wenn ich A gesagt hab,
94 dann mach ich B un d dann C. So, der Brecht hat des so schön ausgedrückt: Wer A
95 sagt, muss nicht immer B sagen. Man kann auch erkennen, dass B falsch war.
96 (lachen) Und äh, das find ich immer auch wesentlich, das in Frage zu stellen. Immer
97 wieder sich selber auch in Frage zu stellen. Nich so weit, dass ma den Mut verliert.
98 (/lacht) Das wäre schade. Ähm, (..) aber dadurch sich immer wieder neue Türen zu
99 eröffnen. Dass man sieht, ah es gibt noch andere Lösungen.(..) Und die sind:/ (..) Und
100 da geht's dann vielleicht weiter. #01:34:42#

101
102
103
104

1. Hörprotokoll zum Interview mit Conny

Minute	Konzeptueller Inhalt
0:00 – 5:18	<p>Erstkontakt: - auf Umwegen (über Theater) zum Tanzen gekommen</p> <ul style="list-style-type: none"> - Rezeption u. Begeisterung für Ballette von Cranko in Stuttgart - Reflexion: Für sie eine unerreichbare Welt, wenn nicht Start mit 7 Jahren mit Ballettunterricht - Einschub: sie war sportlich, sollte für Olympia trainieren, war aber immer eher Kunstaffin - mit Ende 20 J. Aufnahme einer berufsbegleitenden Ausbildung in Tanzpädagogik bei Rosalia Chladeck: „<i>Von da an war mein Tanzweg besiegelt!</i>“ (4:50)
5:19 – 8:15	<p>Detaillierung der Begeisterung für Tänzer/-innen der „Cranko-Ballette“:</p> <ul style="list-style-type: none"> - der persönliche Ausdruck der Tänzer/-innen - die Solisten haben mit ihrem Körper erzählt u. mit ihrer Persönlichkeit fasziniert - Corp de ballet weckte kein Interesse: „<i>Die machen ja alle das gleiche. So n bisschen Hirnlos.</i>“ - Resümee: <i>Die Kunst ist eine Möglichkeit, auf die Fragen des Lebens, Antworten zu liefern. Körper, Geist u. Seele gehören zusammen, um einen Erkenntnisweg zu gehen.</i>
8:16 – 24:09	<p>Prägungserfahrungen: ... erlebt u. detailliert sie anhand drei Tänzerpersönlichkeiten u. 1 Bewegungsstil</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ismael Ivo:- in 80er Jahren auf Festival erlebt u. begeistert von dem neuartigen Bühnenerlebnis: Tanztheater u. Darstellung findet zwischen Publikum statt <ul style="list-style-type: none"> - später wird er für 10 J. ihr wichtigster Lehrer 2. Kazuo Ono: - Kennenlernen des Butoh als neuartige, innovative Bewegungsform <ul style="list-style-type: none"> - Umgang mit Thema des alternden Tänzerkörpers - Verbindung zwischen Körper u. geist in einer Bewegungsform - Butoh beeinflusst bis heute ihre choreografische Arbeit

	<p>3. Kerry Rick: - hat bei ihm eine Tanztherapieausbildung absolviert</p> <ul style="list-style-type: none"> - sie hat nach Chladeckausbildung gemerkt, dass bei Tanzunterricht, sich auch noch etwas Psychisch-seelisches verändert = Motivation für Ausbildungsstart, um mehr über die Zusammenhänge kennenzulernen - mit der Ausbildung führt sie eine berufliche Wende ein: sie gibt ihren Lehrerberuf auf u. widmet sich fortan dem Tanzunterricht u. der Tanztherapie in einem eigenen Tanzstudio - an Tanztherapieausbildung begeistert sie, dass es auf einer fundierten Tanzausbildung aufbaut (Schulung der Beobachtungsgabe, Bewegungsanalyse u. Laban-Notation) <p>4. Kontakt mit Kontaktimprovisation</p>	
24:10 – 30:49	<p>Begründung für Aufnahme Choreografiestudium an Palucca Schule trotz fortgeschrittenen Alters (Conny ist bereits 40+):</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suche nach fachlicher Entwicklung u. Austausch 2. wollte eine Einschätzung ihres „Marktwertes“ als Choreografin erhalten 3. will sich weiterentwickeln: „<i>In meinem Leben hat so alle 10 Jahre irgendwas Großes, Neues stattgefunden.</i>“ (26:50) 4. Kennenlernen des Choreografiestudiums auf einer Tagung u. war sofort begeistert von den Inhalten; vor allem die Verbindung mit Musik überzeugte sie, da sie selbst sehr musikalisch ist 	
30:50 – 39:44	Erzählung über Bewerbungsverfahren u. Studienplatzzusage	
39:45 - 51:47	<p>Schilderung der Studienzeit:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Darstellung der einzelnen Studienfächer u. des alltäglichen Studienablaufes - 50% waren Zufriedenheit und 50% waren Enttäuschung. (47:15) - Schwierigkeit als „Wesi“ in der ehemaligen DDR an einer „Ost-Hochschule“ zu studieren 	
51:48 –	<p>Darstellung ihres Tanzverständnisses:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tanz hat sie durch ihr ganzes Leben begleitet u. ist nicht mehr aus dem Leben wegzudenken 	

1:00:54	<ul style="list-style-type: none"> - Tanz bedeutet für sie Bewegungslust: rein auf körperlicher Ebene den Körper zu erleben - Kunstwerk „Körper“: was er alles kann u. was er noch mehr kann - Bewegungsmöglichkeiten u. -vielfalt ist unendlich - Rückbindung von Bewegung an seelische Prozesse hat sie immer stark erlebt - starke Verbindung zwischen Bewegung u. Musik für sie - ihr Credo: 1. Wir tanzen, weil es Dinge gibt, die man nicht mit Worten ausdrücken kann. 2. Tanz ist Ausdruck von bewegtem Leben. - Tanzvermittlung ist für sie inzwischen ebenso wichtig geworden, wie selber tanzen u. auf Bühne stehen 	
1:00:55 – 1:03:20	Schilderung der Schulgründung „Bewegte Schule“	
1:05:00 – 1:08:59	<p>Darstellung eines Produktionsablaufes: am Bsp. ihrer Abschlussarbeit an der Palucca Schule</p> <ul style="list-style-type: none"> - Conny choreografiert unterschiedliche Stückformate (Gruppe, Solo, Solos für andere) - Wunsch für Abschlussarbeit/ Choreografie an Tanzhochschule war, absolut frei zu sein choreografisch - leicht war es, als Mitglied einer Tanz-HS Tänzer/-innen für ihre Komposition zu finden - plant ein Tanzstück mit 5 unterschiedl. Männern zu grundsätzl. menschlichen Themen (deshalb auch Entscheidung für Festlegung auf 1 Darsteller/-innen-geschlecht) - Kompositionsprozess stellt sich als Wagnis dar, weil die Tänzer auf 5 verschied. tänzer. Bereichen kommen = alles Individualisten = Schwierigkeit, daraus 1 Gruppe zu bilden - Erlebnis war gut, aber nicht wiederholungsbedürftig, weil zu kraftintensiv - ... weil, unterschiedliche Arbeitsauffassung unter den Tänzern: die einen „funktionieren“ nach dem Prinzip: Vormachen -. Nachmachen; die anderen wollen eigenverantwortlich mitgestalten 	
1:09:00 – 1:18:33	Darstellung einer Solistischen Arbeit	

<p>1:18:34 – 1:21:09</p>	<p>Umgang mit Musik:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Musik nimmt bei ihr einen hohen Stellenwert ein - ist markant für ihren Tanzunterricht (Qualitätsmerkmal) - arbeitet viel mit Livemusik - ... weil sie Bezug zwischen den Genres herstellen will - „<i>Musik ist für mich genauso ein Kosmos wie Tanz!</i>“ (1:20:10) 	
<p>1:21:10 – 1: 26:10</p>	<p>Umgang mit Publikum:</p> <ul style="list-style-type: none"> - kommt auf den Arbeitsauftrag an - sie sieht das Publikum als versch. Zielgruppen an u. hat gern mit ihnen Kontakt - sie wünscht sich ein wachsendes Publikum 	
<p>1:26:11 – 1: 34:59</p>	<p>Choreografischer Stil:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Moderner u. zeitgenössischer Tanz - ... mit Elementen aus: Ausdruckstanz, Tanztheater, Butoh - aber nicht wirklich einer festen Stilistik zuordenbar - konnte nie einen festen Stil entwickeln, weil nie mit einer festen Company über mehrere Jahre gearbeitet - musste immer auf Gegebenheiten vor Ort reagieren - ist Fan von Sidi L. Cherkaoui, Lin Hwui-Min, Sasha Waltz - wäre froh, wenn sie von den Choreograf/-innen etwas hätte - sie ist begeistert von asiatischer Denkweise: von innen her schauen ... - ebenso erfährt sie Inspiration durch ihren Mann, der Architekt, Musiker u. Shiatsu-Therapeut ist 	
<p>1:35:00 -</p>	<p>Bilanzierung:</p> <ul style="list-style-type: none"> - sie hat den Wunsch, bis an ihr Lebensende tanzen zu wollen 	

1:39:50	<ul style="list-style-type: none">- im Moment spielt Literatur eine große Rolle u. sie sucht, wie sie das Genre mit dem Tanz verbinden kann- will weiterhin den Kontakt zwischen Tanz u. anderen Kunstgeres anregen u. entwickeln	
---------	--	--

2. Offenes Kodieren nach G.Th.

→ Kategorien stark durch LF geprägt

- Kategorien:
- Entscheidung für Tanz: Später Start mit dem Tanz!
 - Prägungserfahrungen: beeindruckende Tänzerpersönlichkeiten
 - Selbstkonzept/ Selbstdefinition von Tanz (Tanzphilosophie)
 - Verständnis Rezipientenrolle
 - Prozessablauf einer Kompositionserarbeitung (integr. die handlungsleitenden Orientierungen?)
 - choreograf. Stil
 - Bilanzierung