

**Der Tanz und die Performance Arts**

Von Walter Siegfried

Siehe auch «Kunst Bulletin» 4 1986. Die beiden Aufsätze bilden Bestandteil einer umfangreichen Arbeit des Autors

Der Begriff Performance Arts ist vielschichtig und nicht sehr alt, so dass man unter dieser Etikette mit ganz verschiedenen Phänomenen konfrontiert werden kann. Praktiker und Theoretiker brauchen den Begriff in unterschiedlicher Weise und dies entspricht durchaus der Undefiniertheit der Aktionen, die er benennt. So sei er auch hier nicht vorschnell eingeengt werden, sondern als Projektionsfeld für die am Tanz gewonnenen Einsichten dienen. Dabei bleiben wir bei der Innenanalyse des Tanzes, gehen also von den Tanzenden aus und sehen den Tanz nicht als Werk, das auf einer Bühne für ein Publikum vorgeführt wird, sondern als ein zu vollziehender Akt, als ein Verhalten. Die Teilnehmer sind zugleich Schöpfer, Werk und Rezipienten des Geschehens. Sie haben es zusammen im Griff, müssen als Zuschauer die Aufführung gestalten, Partizipation in einem sehr ursprünglichen Sinn. Im Grashüpferanz der Ko-Männer wird diese Gleichzeitigkeit von Akteur, Werk und Zuschauer anschaulich fassbar. Im Zentrum tanzt der Mann, den es in möglichst variationsreichen Formen zu überspringen gilt. Er und seine laufend wechselnden Partner stehen im Fokus der Aktion. Die im Halbkreis darum herumstehenden Tänzer stampfen den Grundpuls und erhalten so den zeitlichen Raster, innerhalb dessen die Zentrumstänzer reiche Variationen gestalten. Ohne selber immer im Zentrum der Aktion zu stehen, garantieren hier die teilnehmenden Tänzer den Grundrhythmus und erhalten damit nicht nur das ganze Geschehen aufrecht, sie sind selber auch dieses Geschehen und sind mit ihm innigst verbunden.

Könnte es nicht sein, dass der viel diskutierte Methexis-Begriff (Methexis = Teilhabe, z. B. an Urbildern, ursprünglich Teilhabe in einem solchen einfachen Sinn meinte)?

Dass der eng mit der Methexis verbundene Mimesis-Begriff (Mimesis = Nachahmung aus dem Bereich des Tanzes) stammt, wurde sowohl von Jane Harrison (1913) als auch von Hermann Koller (1954) gesehen, wobei erst letzterer das beweisende Material zusammentrug (vgl. Weidle, Wladimir 1962).

Bei Kunstformen, die nur leben können, solange alle Teilnehmer sie schöpfen und stützen, gibt es keine Zuschauer, die in die vielbeweinte passive Rezeptivität verfallen könnten. Denn wer den Raum und die Zeit des Tanzes verlässt, ist draussen, hat nicht mehr teil an der gemeinsamen Welt (Heraklits *koinos kosmos*) der Tanzenden. Zwar wird die Teilnahme oft auf ein absolutes Minimum beschränkt, eben zum Beispiel auf jenes Stampfen und/oder Klatschen des Grundpulses, das seitens aller Variationen so dass gleichzeitig Gespräche über tanzferne Gegenstände möglich sind, aber ganz aussteigen aus dem Puls und dem Ort des Geschehens kann man nicht. Es gibt zwar viele verschiedene Intensitätsgrade des Mitmachens, aber wer die Zeit

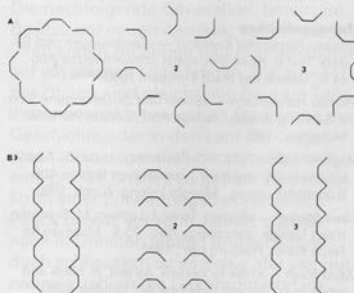


Abb. 1. Die raumbildende Kraft von Organismen. Trotz gleichbleibender Position im euklidischen Raum ändert sich die Qualität der Gestalt grundlegend durch minimale Drehungen um die eigene Achse der Tanzenden.



Abb. 2 Der Tanz im Lebensraum. Von oben nach unten Dorfplatz Yamanami, Schwerttanz, Himba mit Tieren

und den Raum des Tanzes verlässt, hat jene Kommunikation aufgegeben die ein Gestalten des gemeinsamen Prozesses ermöglichen

So wird an diesem einfachen Mode des Tanzes ein qualitativer Sprung in der Kommunikation sehr deutlich fassbar jener nämlich von der takti-plastischen wo jede Bewegung etwas bewirkt, zu der optisch-distanzierten wo der Zuschauer nicht mehr bewegt wird weil er ausgetreten ist. Die Performance Arts wollen so scheint mir die erste Form der Kommunikation wieder beleben denn dem Theater scheint diese grundlegende Verbindung zum Zuschauer vor außer Sprache und Handlung entgegen zu sein Man schüttelt und rüttelt zwar dorten an enthalten den Zuschauer aber man gibt ihm selten eine wirkliche Chance sich zu bewegen Man wünscht sich zwar den Zuschauer partizipierend schickt ihn aber bevor der Angstschweiß sich in Lust verwandeln kann wieder runter von der Bühne in jene andere Zone des Hauses wo er still zu sein hat.

Unsere ganze kulturelle Tradition hat sich mit ihren Häusern, ihren Öffnungs- und Spielzeiten ihrem Festhalten am Zuschauer einen Apparat gebaut, der ursprünglich gewiss Kommunikation eröffnet hat, der jetzt aber oft so schwerfällig zu werden scheint, dass er sich immer mehr zwischen die Kommunikationspartner schiebt, anstatt ihr Vermittler zu sein Ausdruck, Darstellung und die Verbindung zu vorgestellten oder realen Menschen die reagieren bleiben aber vitaler Ausgangspunkt künstlerischen Tuns und wenn diese vorgetanzten Orte und Zeiten solches Tun verhindern müssen neue gesucht und geschaffen werden.

Der neue Umgang mit Raum und Zeit hat schon lange eingesetzt die hiesige Beschreibung versucht über das Modell des Tanzes das Geschehende zu verstehen denn im Tanzen ist das direkte Kommunizieren und Reagieren zentral Das gemeinsame Aufgehobensein der Tänzen in ihrer selbstgeschaffenen Raum-Zeit Struktur (vgl. Aufsätze in der April

nummer) konzentriert die Aufmerksamkeit, garantiert eine gewisse Kontinuität und wird so zum verbindenden Netzwerk zwischen Menschen: das Mitteln und überhaupt erst möglich macht. Siegfried W. 1984. Es müssten also die Menschen neu erfahren, dass sie nicht nur dem Raum und der Zeit ausgesetzt sind, sondern dass sie deren Gestalter sind.



Abb. 3: Einfachste architektonische Grundformen zunächst als Spur des Tanzes, dann als Marken für den Tanz

Es müsste eine *Gemeinsamkeit der Zeit* kreiert werden zwischen den Teilnehmern einer Performance. Dazu reicht der Gong, das dreifache Klopfen jenes unheilvollen Stockes, der den Lullyns Grab gebracht hat, oder was immer es sei, das den Anfang eines Stückes markieren soll, nicht mehr aus *Gemeinsamkeit der Zeit* muss wieder empfunden werden können und muss wohl wieder gelernt werden. Dies kann im simplen tänzerischen Sinn sein oder aber im kosmischen Sinn, indem die Teilnehmenden sich in einem gemeinsam akzeptierten Puls der Welt synchronisieren. Dieses Schaffen einer Zeit kann schliesslich auch ausgeweitet werden im Sinne, dass nur dann die Performance stattfindet, wenn die Zeit reif ist – wie etwa bei den Trancetänzen der Koro.

Wir kennen sogar als Tanzende kaum mehr die Faszination eines gemeinsam aufgebauten Rhythmus und dessen Beschleunigung und Verlangsamung, weil wir diese Gestaltung an die Musik oder noch extremer an die Technik delegiert haben. Im letzteren Falle sind wir synchronisiert vom äusseren Apparat, er provoziert das Zusammen, wir kommunizieren nicht, wir werden kommuniziert. Wenigstens kann man diese Art selbstgebaute Zeit individuell wieder lernen und erfahren, was wohl bei den erwähnten kosmischen Rhythmen schwieriger sein dürfte – da ist irgendwie das technische Gestell zu dicht geworden. Jedenfalls ist mir seltsam zumute, wenn ich als Westeuropäer solche Worte in den Mund nehmen: mir scheint, mir fehlt die Kultur solcher Zeit. Was schliesslich das Reifsein der Zeit für die Performance betrifft, so sind wohl bei uns bloss intensive Wohngemeinschaften wieder fähig, so etwas wie die Zeit und den Puls einer Gruppe zu erleben und zu gestalten. Der arme Rest ist wochenend geschaltet.

Die andere Gruppe der Assoziationen kreist um das Thema des Raumes. Hier müsste eine neue *Gemeinsamkeit des Raumes* entworfen werden, um jene gesuchte Kommunikation wieder zu erreichen. Drei grundlegende Verhältnisse des

Abb. 4: Bauten für den Tanz. Von oben nach unten: Das Tanzhaus Gürzenich, Köln; Wigmann-Tanzraum, Disco; Die Tanzlinden in Zofingen.

Tanzes zum Raum führen auf. Erstens der *Tanz durch den Raum hindurch*, bei welchem prozessionsartig der Raum durchschritten wird, wobei an besonders markanten Punkten ein intensiveres tänzerisches Geschehen entfaltet wird. Zweitens, der *Tanz im Raum*, bei welchem räumliche Fixpunkte – etwa der Ort des Sonnenaufganges – die Tanzenden ausrichten. Eine Art kosmischer Tanz, dessen Orientierungspunkte durch die jeweiligen «Weltordnungen» gegeben sind. Und schließlich drittens der *raumschaffende Tanz*, bei welchem durch die gegenseitige Ausrichtung der Tanzenden ein eigener Raum entsteht, der sich als Tanzraum vom Aussenraum abhebt. (Abb. 1)

Diese dritte Form kann als architektonische Urform verstanden werden, indem sie zunächst Platz schafft und dann aus dieser Leere des Platzes durch geordnete Bewegung und Orientierung der tanzenden Organismen eine Raumform stabilisiert. Aus der Dynamik entwickelte Statik, früheste Objektivation aus eigener Bewegung oder um bei einem alten Topos zu bleiben: Architektur als Bewegungsspur oder «Gefrorene Musik». (Goethe, W. Ecker, *Manns Gespräche* Bd. 5, S. 88, oder Valéry, *P.* 1944, 35 ff.) Einfache Gruppentänze wie etwa die heute vorgestellten veranschaulichen am besten solche dynamischen Stabilisierungen eines selbstgeschaffenen Raumes. Manchmal bildet die betanzte Materie eine Signatur solchen Raumschaffens. Diese Signaturen sind ungewollte Anfänge von Bauten für den Tanz. (Abb. 2)

Oft werden sie dann bewusst gesetzt als Marken für den Tanzraum. So berichtet Frau Suzanne Perrottet anlässlich ihres achtzigsten Geburtstages im Rathaus in Zürich, dass sie in der freien Natur auf dem Monte Verità tanzend das Gefühl hatte, die Orientierung zu verlieren und sich gegenüber der Natur nicht mehr behaupten zu können. (Abb. 3) Um ihr zu helfen, sagte Rudolf von Laban: «Solange man Steine holen

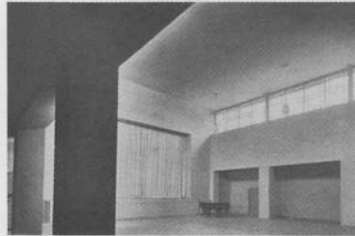




Abb. 5: Anna Duncan auf der Grenze zwischen Kulturgestell und Lebensraum tanzend

und mit ihnen eine Tanzfläche abgrenzen. Jetzt konnte sie tanzen. Besonders häufig sind zentrale Objekte wie etwa «die letzte Garbe», ein Feuer, ein Baum, Stangen als Maibäume usw., die dann umtanzt werden. Aber auch Begrenzungen nach aussen kommen vor oder komplexere bewegungsführende Elemente wie z. B. das Labyrinth (Kern, H. 1982). Zwar kann man hier noch nicht von eigentlichen Tanzbauten sprechen, dafür wird in diesem Urzustand deutlich, wie Gebautes aus einer Bewegung heraus entsteht, dann aber als dastehen des Objekt die Bewegung auch wiederum zwingt. Dies gilt dann auch für die eigentlichen Tanzbauten, die gleichsam das verlängerte Resultat des raumschaffenden Tanzes sind, indem man so dem Tanz seinen jeweiligen Bau gibt – sei das nun die Tanzlinde, der Rathaussaal, das Opernhaus oder die Diskothek – legt man ihn fest in einen bestimmten Kontext, von Religion über Recht bis zum puren Kommerz, gibt ihm seinen Ort und grenzt ihn damit aus dem Alltagsleben aus (Abb. 4). Damit wird den Alltagsräumen sehr viel vitale organische Substanz des raumschöpferschen

Potentials entzogen. Zudem verhindern aber solche Bauten auch die zwei erstgenannten Verhältnisse des Tanzes zum Raum – den Tanz durch den Raum hindurch und den kosmischen Tanz. Die Performance könnte diese Formen neu nutzen und so die kommunikativen Möglichkeiten einer gemeinsamen Räumlichkeit ausschöpfen. Zunächst aber wird es wohl darum gehen, die Bauten für den Spektakel zu vergessen, um die räumlich-plastische Gestaltungskraft aller Beteiligten freizusetzen (Abb. 5).

Wir haben ein Hauptelement der vorgeschlagenen Tanzdefinition – das Kreieren eines gemeinsamen Raumes und einer gemeinsamen Zeit – dem eine grundlegende kommunikative Wirkung zugeordnet wird, auf die Performance Arts assoziativ übertragen.

Dass die Konsequenzen dieses Denkens nicht völlig neben der jetzigen Praxis liegen, könnte an vielen Beispielen gezeigt werden. An Beispielen, die in je eigener Weise die geschilderte Gemeinsamkeit von Zeit und Raum umsetzen. Zwei Stellvertreter: Jean-Philippe Thomasson (Abb. 6) sät in seiner Heimat ein Kornfeld in Gestalt einer riesigen Frau. Er erntet mit dem ganzen Dorf, man weiss, woher das Korn kommt: vom Bein, von der Brust und jedem Teil werden bestimmte Qualitäten und auch Erdteile zugeordnet. Später wird in grossem Ritual im nahegelegenen Kalkwerk ein symbolischer Teil der Frau an den entsprechenden Erdteil übergeben. Für Japan sind zwei Tänzer der Sankai Juku gekommen, um die Übernahme des Kopfes für Asien zu vollziehen. Alle verschenkten Körperteile der «Kornfrau» sollen in die jeweiligen Kontinente gebracht und dort in der alten Form ausgesät werden, um dann im Wachsen sichtbar geworden, über Satelliten in die Dordogne – den Geburtsort – zurückprojiziert zu werden.

R. Murray Schafer schreibt schon 1966 in seinem «The Theater of Confluence», dass es möglich sein sollte, eine Kunstform zu entwickeln, die völlig ohne Zuschauer auskommen würde, und ergänzt 1972, dass



Abb. 6: Neue Zeiträume.  
Philippe Thomasson

«In Search of Zoroaster» mit 180 Menschen arbeitet, ohne jegliches Publikum. Es sei eine Art Initiationszeremonie in Richtung dieses neuen Kunstrituales. Am Theaterfestival von Toronto im Sommer 1983 sowie am Holland Festival 1985 hat er dann schließlich solche Initiationszeremonien realisiert, allerdings jetzt um das ägyptische Thema von «Ra». Siebst dort, wo Schafer mit Publikum arbeitet, fällt der spezifische Umgang mit Raum und Zeit auf. Etwa in seinem «Klangmobile» in Basel, bei welchem das Publikum bei einem Spaziergang durch die Stadt bestimmte akustische Phänomene entdecken musste, oder in seiner multimedialen Komposition «Princess of the Stars», die in der freien Natur spielend den Tag-Nacht-Rhythmus zum bestimmenden Zeitgeber des Werkes macht, denn Sonnenaufgang und Vogelstimmen sind so ins Geschehen integriert, dass sich das Werk ohne sie nicht ereignen kann. In beiden Beispielen geht es um die Integration künstlerischer Momente in den Alltag oder von alltäglichen Momenten in

die Kunst. Natürlich wird diese Fusion nie gelingen, schon gar nicht für alle. Dies ist jedoch kein Grund, nicht alle Energie dafür einzusetzen, möglichst viele möglichst oft die Flügelchen am Erdenklumpen erleben zu lassen.

#### Literatur

- Harrison, J. E.  
Ancient Art and Ritual. London 1913
- Kern, H.  
Labyrinth. München 1982
- Koller, H.  
Die Mimesis in der Antike. Bern 1954
- Schafer, R. M.  
A Collection. In: Open Letter. Fourth Series. Nos. 4/5. Toronto, Fall 1979
- Siegfried, W.  
Der menschliche Tanz aus ethologischer Sicht. Vortrag am Colloque international Théâtre et Sciences de la Vie. Maison des Cultures du Monde. Paris, Juni 1984
- Valéry, P.  
EUPALINOS ou l'architecte. Paris 1944
- Weidle, W.  
Vom Sinn der Mimesis. In: Eranos-Jahrbuch XXXI. 1962. 249 ff.

Walter Siegfried: [Vom Raum im Raum.](#)  
Anfänge menschlicher Raumbildungen im Tanz.  
GfM-Jahrestagung 2013 an der Leuphana Universität Lüneburg.  
[Digital Cultures Research Lab.](#)