

Tanztherapie

Tanztherapie Theorie und Praxis

Ein Handbuch

Herausgegeben von

Elke Willke, Gerd Hölter und Hilarion Petzold

zeitpunkt musik
Reichert Verlag Wiesbaden 2014

Umschlagbild:
Bettina Mauel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gedruckt auf säurefreiem Papier
(alterungsbeständig – pH 7, neutral)

© zeitpunkt musik. Forum zeitpunkt 2014
Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden
www.reichert-verlag.de
ISBN: 978-3-95490-001-5

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung
des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Inhalt

Vorwort zur 6. Neuauflage	7
<i>Elke Willke</i> Tanztherapie – Grundzüge der Entwicklung tanztherapeutischer Praxis und Theorie	11
Teil I Historische Quellen	
<i>Mary Wigman</i> Sprache des Tanzes	43
<i>F. J. J. Buytendijk</i> Zur allgemeinen Psychologie des Tanzes	57
<i>Rudolf Laban</i> Der erzieherische und therapeutische Wert des Tanzes	65
<i>Franziska Boas</i> Psychologische Aspekte der Ausübung und des Unterrichts in kreativem Tanz	77
<i>Trudi Schoop</i> Zur Tanztherapie	93
<i>Marian Chace</i> Tanz als unterstützende Therapie bei Patienten in stationärer psychiatrischer Behandlung	103
<i>Mary Starks Whitehouse</i> C. G. Jung und Tanztherapie: Zwei Hauptprinzipien	111
<i>Liljan Espenak</i> Tanztherapie – durch kreativen Selbstaussdruck zur Persönlichkeitsentwicklung	131
<i>Elaine V. Siegel</i> Psychoanalytisch orientierte Tanz- und Bewegungstherapie: Ein ganzheitlicher Behandlungsansatz	149
<i>Penny L. Bernstein</i> Objektbeziehungen, Selbst-Psychologie und Tanztherapie	171

<i>Erma Dosamantes-Alperson/Nancy Merrill</i> Der Einfluß der erfahrungsbetonten Bewegungspsychotherapie auf die Persönlichkeitsentwicklung	193
<i>Irmgard Bartenieff</i> Tanztherapie	203
 Teil II Anwendungsfelder: Theorie und Praxis	
<i>Claudia Greven</i> Integrative Tanztherapie in der Psychiatrie	227
<i>Maria Paul</i> Integrative Tanztherapie in der Arbeit mit Drogenabhängigen	251
<i>Elke Willke</i> Der verlorene Ausdruck – zur Tanztherapie mit neurotischen Klienten	281
<i>Hilarion G. Petzold</i> Die Behandlung und Aktivierung alter Menschen durch Integrative Tanz- und Bewegungstherapie.	311
<i>Gerd Hölter</i> Von der Erziehung zum Tanz zur Therapie durch Tanz Überlegungen zum Verhältnis von Tanzerziehung und Tanztherapie	341
<i>Martina Peter-Bolaender</i> Persönlichkeitsentwicklung und Selbsterfahrung durch Tanz	355
 Anhang	
Die Deutsche Gesellschaft für Tanztherapie e. V.	375
Autorenverzeichnis	379
Quellennachweis	387
Personenregister	389
Sachwortregister	393

Vorwort zur 6. Neuauflage

Unser ursprüngliches Anliegen zur Herausgabe dieses Handbuchs vor nunmehr fast 25 Jahren war zum einen, einige klassische Texte aus den Anfängen der Tanztherapie, meist als Übersetzungen aus dem Englischen, zusammenzustellen und einer deutschsprachigen Leserschaft zugänglich zu machen; zum andern wollten wir damals aktuelle Texte zur Anwendung und Einordnung der Tanztherapie vorstellen.

Unsere Motivation hierfür lag zum einen darin begründet, dass uns in unseren beruflichen Biographien als SportlehrerInnen, BewegungswissenschaftlerInnen und PsychotherapeutInnen immer deutlicher wurde, wie eng Tanzen, sich Bewegen und sich im ‚eigenleiblichen Spüren‘ als Subjekt zu erleben, nicht nur einen ‚Körper zu haben‘ sondern ‚Leib zu sein‘ mit psychischer Entwicklung und deren Beeinträchtigung zusammenhängen. Zum anderen hatten wir seit den siebziger Jahren – meist in den USA aber auch in Frankreich – die Möglichkeit zu persönlichen Erfahrungen mit einer Therapieform, die in den USA als Tanz- und Bewegungstherapie damals schon an vier Universitäten als Masterstudiengang gelehrt wurde und im klinischen Bereich zunehmend als eigene Therapieform Anerkennung erfuhr. Zu den persönlichen Erfahrungen zählten die Teilnahme an Qualifikationskursen bei amerikanischen und französischen Kolleginnen, an klinischen Interventionen und Fachkongressen. Besonders beeindruckend waren vor allem die Begegnungen und Gespräche mit ehemaligen Tänzerinnen wie Trudi Schoop und Liljan Espenak, die aus dem deutschsprachigen Raum stammten oder dort ausgebildet worden waren sowie in Paris mit Laura Sheleen und Jacques Dropsy.

In beeindruckender Weise wurde so uns ‚Kriegs- und Nachkriegskindern‘ die Zeit des künstlerischen und gesellschaftlichen Aufbruchs in Deutschland und Europa vor dem zweiten Weltkrieg lebendig und hierbei spielten Tanz und Bewegung eine herausragende Rolle. Ein Kristallisationspunkt war dabei die von Emile Jaques-Dalcroze gegründete Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus in Hellerau bei Dresden, wo sich zeitweise die damals führende künstlerische und intellektuelle Elite Europas versammelte. Ausgehend von einer Ausbildung in rhythmischer Erziehung entwickelten sich hier die Grundlagen wichtiger bewegungs- und tanztherapeutischer Konzepte. Besonders prägend waren dabei die theoretischen und praktischen Impulse von Heinrich Jacoby, Elsa Gindler, Deborah (Dore) Jacobs und Lily Ehrenfried. Ein Wechsel von eigenen künstlerischen Erfahrungen in ein neues Berufsfeld und die Anfänge einer Konzeptbildung für Tanz und Bewegung als eigenständigem therapeutischen Medium waren nicht einfach, weil damals – und dies erheblich ausgeprägter als heute – im klinisch-therapeutischen Bereich andere Prioritäten und auch eine andere ‚Sprache‘ vorherrschend waren.

Die Kluft zwischen nonverbalen und kreativen Therapien und die Dominanz medikamentöser oder rein verbaler Therapien scheint heute geringer zu sein als damals. Die Akzeptanz der Tanztherapie als eigene Form einer psychotherapeutisch ausgerichteten Leib- und Bewegungstherapie ist – auch dank zahlreicher hervorragender deutschsprachiger Publikationen – in den letzten zwanzig Jahren enorm gewachsen. Einen kleinen Beitrag zu dieser positiven Entwicklung konnte hoffentlich auch unser damaliger fachlicher Impuls leisten, den wir jetzt, nicht nur aus Nostalgiegründen, nochmals zur Veröffentlichung bringen.

Dieses Handbuch zeigt *im ersten Teil* einige wichtige Quellen der Tanztherapie auf und rekonstruiert die Traditionslinien anhand von ausgewählten Einzelbeiträgen. Die Tanztherapie – als eine Anfang der siebziger Jahre aus den USA in die Bundesrepublik reimportierte Form der Bewegungstherapie – hat sich konsequent aus geistigen und künstlerischen Strömungen entwickelt, die im Deutschland der zwanziger Jahre sehr einflussreich waren. Auf dem Gebiet des künstlerischen Tanzes und der Tanztheorie ist hierbei vor allem Rudolf von Laban zu nennen. Sein in Deutschland und später in England entwickeltes System zur Beschreibung der menschlichen Bewegung hat bis heute größte Auswirkungen auf die Bewegungslehre, die Gestaltung von Choreographien und die Bewegungsdiagnostik. Eine Schülerin von Laban – und später dann eine streitbare Kollegin – war Mary Wigman, die in ihrem Buch ‚Die Sprache des Tanzes‘ wesentliche Aspekte des Ausdruckstanzes aus ihrem Erleben als Tänzerin beschreibt und für die Tanztherapie wichtige Impulse gab. Labans ‚Altersüberlegungen‘ zum erzieherischen und therapeutischen Wert des Tanzes und ein Auszug aus Mary Wigmans Buch sind in diesem Band repräsentiert. Die vom künstlerischen Tanz beeinflussten Darstellungen werden durch einen Auszug der Überlegungen von F. J. Buytendijk ergänzt, dessen phänomenologische Analyse der Bewegung in neuerer Zeit eine Renaissance erfährt. Persönlich unmittelbar von Mary Wigman und Rudolf von Laban beeinflusst waren Irmgard Bartenieff, Franziska Boas und Liljan Espenak sowie Mary Whitehouse. Die meisten von ihnen haben als Emigrantinnen die theoretischen und praktischen Gedanken ihrer LehrerInnen aus Deutschland weiter verfolgt und ausdifferenziert und in ihrer Arbeit mit Behinderten und psychisch kranken Menschen die therapeutischen Möglichkeiten des Tanzes entdeckt. Die Lebenswege von Trudi Schoop, Liljan Espenak und Marian Chace führten über den künstlerischen Tanz zur Tanztherapie. Trudi Schoop leitete eine damals berühmte Tanzgruppe und trat als Solotänzerin des ‚Fridolin‘ auf, Liljan Espenak und Marian Chace waren Mitglieder der Tanztruppen von Mary Wigman bzw. Ted Shawn. Sie erprobten ab etwa 1950 die Anwendung des Mediums Tanz bei schwer psychotisch gestörten Menschen in bekannten psychiatrischen Kliniken in Kalifornien, Washington und New York.

Dieser durch ausgeprägte persönliche Erfahrungen als Bühnentänzerinnen beeinflussten ersten Generation der sogenannten ‚Mütter der Tanztherapie‘ folgten

die ‚Töchter‘ als zweite Generation. Im Tanz ausgebildete Psychotherapeutinnen, zum Teil mit eigenen Bühnenerfahrungen und zusätzlich mit einer abgeschlossenen Ausbildung in einem anerkannten psychotherapeutischen Verfahren meistens mit einer tiefenpsychologisch oder gestalttherapeutischen Orientierung. Repräsentativ für die Arbeit dieser Generation sind die Beiträge von E. Dosamantes-Alperson, P. Lewis-Bernstein und E. Siegel. Sie haben auch akademische Ausbildungsgänge für Tanz- und Bewegungstherapie aufgebaut und als Präsidentinnen des Berufsverbandes American Dance Therapy Association (ADTA) entscheidend an einer Professionalisierung der Tanztherapie in den USA mitgewirkt.

Im *zweiten Teil* des Buches werden Beispiele der klinischen sowie der heil- und sonderpädagogischen Anwendung der Tanztherapie aus dem deutschen Sprachraum vorgestellt. In der Praxis in Deutschland wurde bald deutlich, dass eine im gesellschaftlichen Umfeld der USA entwickelte Therapieform nicht nahtlos in einen anderen gesellschaftlichen Rahmen mit zwar ähnlichen, aber letztlich anderen institutionellen, sozialen und kulturellen Bedingungen zu übertragen ist. So trifft z. B. die Tanztherapie in Deutschland auf weitere im klinischen Bereich erfolgreiche Formen der Bewegungstherapie wie z. B. die Integrative Bewegungstherapie (IBT), die Konzentrierte Bewegungstherapie (KBT) oder die Kommunikative Bewegungstherapie. Außerdem existieren zahlreiche andere körper- bzw. leibpsychotherapeutische Verfahren sowie eine inhaltlich über funktionelle Aspekte hinausgehende Physio-, Sport- und Bewegungstherapie, die eine Identifizierung der eigenen therapeutischen Zugangsweise eindeutiger herausfordern, als dies in den USA der Fall ist.

Die hier erneut abgedruckten Praxisbeiträge sind historische Dokumente. Sie illustrieren das Bemühen, die neueren theoretischen Entwicklungen einer eher integrativ orientierten Psychotherapie in Deutschland und die tanztherapeutischen Konzepte aus den USA zu einem sinnvollen und praktikablen Konzept zusammenzufügen.

Beispielhaft wird für verschiedene Adressatengruppen wie psychisch Kranke, drogenabhängige Patienten, neurotische Klienten und alte Menschen die Konzeptbildung und Praxis der Tanztherapie dargestellt. Ergänzend wird der Beitrag des Tanzes zur Persönlichkeitsbildung im Sinne eines salutogenetischen inneren Wachstums (personal growth) erläutert und eine Abgrenzung von Tanzerziehung, rekreativem Tanz und der Tanztherapie als eigenem therapeutischen Verfahren vorgenommen.

Zum Abschluss des Vorworts der vorliegenden überarbeiteten Neuauflage haben wir uns noch einmal unser damaliges Ziel der ersten Sammelveröffentlichung vor Augen geführt. Wir wollten damals „...den Ursprung der Tanztherapie und ihre Weiterentwicklung bis hin zur praktischen Anwendung im deutschsprachi-

gen Raum herausarbeiten in der Hoffnung, dass die angesprochenen theoretischen und praktischen Bezüge zu einer fruchtbaren Auseinandersetzung mit einer Therapieform anregen, die uns ‚bewegt‘“ (Vorwort 1990).

Ob es nun diese Anregung war, der Zeitgeist oder viele andere fachliche Einflüsse, die deutschsprachige Tanztherapie hat in den letzten zwanzig Jahren erheblich an eigenem Profil gewonnen und wird im Zuge der Embodiment-Diskussion in Philosophie, Neurobiologie, Leibtherapie und Psychologie und der Wiederentdeckung der Leiblichkeit in Psychiatrie, Psychosomatik und Psychotherapie zunehmend als ergänzendes therapeutisches Verfahren wahr- und ernst genommen.

Wir danken wie in der Erstaufgabe auch hier nochmals für die vielen kollegialen Hilfen, insbesondere bei der Übersetzung und deutschsprachigen Bearbeitung der englischen Originaltexte. Hier sind besonders K. Becker, M. Bückmann, S. Bublitz, P. Dröge, V. Geske, R. Haas, H. Kersten, R. Kiefer, D. Leggewie, G. Schmidt, F. Wagler und H. Waidelich zu nennen. Außerdem danken wir den amerikanischen Kolleginnen Trudi Schoop (verstorben 2008), Erma Dosamantes-Alperson, Elaine Siegel und Penny Lewis-Bernstein (verstorben 2004) sowie den Verlagen Sanduhr/Dortmund, Gordon Breach/New York und Kendall-Hunt/Dubuque für die gewährten Abdruckgenehmigungen.

Außerdem danken wir den vielen deutschsprachigen LeserInnen der ersten fünf Auflagen und freuen uns über die zahlreichen Nachfragen nach einem Nachdruck. Sie haben uns ermutigt, eine erneute Herausgabe in Zusammenarbeit mit dem Reichert Verlag zu wagen.

Wir hoffen, dass dieses Buch dazu beiträgt, die Tanztherapie hierzulande weiter anzuerkennen und zu verbreiten und dass ihre kreativen und heilenden Möglichkeiten den Patienten, Klienten und Suchenden zu Gute kommen. In Bewegung und Ausdruck wieder zu gewinnen, was durch eine einseitige Zurichtung des Körpers und seiner Sprache verloren gegangen ist, ist heute mehr denn je ein wichtiges Ziel im Rahmen einer modernen Gesundheitsvorsorge und Behandlung.

Dieses Buch ist in Dankbarkeit *Trudi Schoop* gewidmet, die durch ihr ausdrucksreiches und akzeptierendes Wirken wesentliche Impulse für die Tanztherapie nicht nur in Deutschland, sondern auf internationaler Ebene gegeben hat.

Köln, im Frühjahr 2014

Elke Willke, Gerd Hölter, Hilarion Petzold

Sprache des Tanzes

Mary Wigman

Der Tanz ist eine lebendige Sprache, die vom Menschen gesprochen wird und vom Menschen kündigt – eine künstlerische Aussage, die sich über den Boden der Realität emporschwingt, um auf einer übergeordneten Ebene in Bildern und Gleichnissen von dem zu sprechen, was den Menschen innerlich bewegt und zur Mitteilung drängt. Vielleicht ist der Tanz sogar in ganz besonderem Maße auf eine direkte und umweglose Mitteilung angewiesen. Denn: sein Träger und Vermittler ist der Mensch selbst, und sein Ausdrucksinstrument ist der menschliche Körper, dessen natürliche Bewegung das Material des Tanzes bildet, das einzige, das ihm zugewiesen ist und über das er gebietet. Darum ist die tänzerische Aussage auch so ausschließlich an den Menschen und seine körperliche Bewegungsfähigkeit gebunden. Dort, wo sie aufhört, sind auch dem Tanz die Grenzen seiner Gestaltungs- und Darstellungsmöglichkeiten gesetzt.

Das scheint wenig! Und doch liegt in diesem Wenigen der ganze Reichtum der tänzerischen Sprache in all ihren vielfältigen und immer wieder von neuem wandelbaren Erscheinungsformen beschlossen. Gewiß, die körperliche Bewegung an sich ist noch nicht Tanz. Aber sie ist eine elementare und unumstößliche Grundlage, ohne die es den Tanz gar nicht gäbe. Wenn die innere Bewegtheit im tanzenden Menschen den Impuls zur Sichtbarmachung seiner bisher noch unsichtbaren Vorstellung auslöst, so ist es seine körperliche Bewegung, durch die sich diese Vorstellung im ersten Stadium ihrer Sichtbarwerdung manifestiert. Und Bewegung ist es, in der die in den Raum projizierte tänzerische Gebärde den lebendigen Atem ihrer rhythmisch pulsierenden Kraft empfängt.

Sie gibt der künstlerisch gestalteten und durchgeformten Gebärdensprache Sinn und Bedeutung. Denn verständlich wird der Tanz nur dort, wo er die Sinnbeziehung zum natürlichen Bewegungsausdruck des Menschen respektiert und bewahrt. Über der persönlichen Deutung, die der Tänzer seiner Gebärde unterlegt, steht verbindlich und verpflichtend ihre gemeingültige, ihre überpersönliche Bedeutung, die der Tänzer weder gewaltsam verändern noch willkürlich vertauschen kann, ohne die Allgemeinverständlichkeit seiner Aussage auf das schwerste zu gefährden. Ich kann auch im Tanz nicht Himmel sagen, wenn ich Erde meine.

Wie die Musik, so hat man auch den Tanz eine ‚Zeitkunst‘ genannt. Das ist richtig, sofern man sich dabei auf seine meßbaren, zählbaren und in der Zeit kontrol-

liebahren rhythmischen Abläufe bezieht. Aber es ist nicht alles! Und es wäre doch wohl graue Theorie, wollte man den Rhythmus des Tanzes einzig und allein vom Element der Zeit her bestimmen.

Zwar wird die Zahl bei uns Tänzern groß geschrieben. Wir brauchen sie besonders bei der choreographischen Arbeit, im Verlauf des Gestaltungs- und Einstudierungsprozesses eines Gruppentanzwerkes oder Balletts. Wir brauchen sie als Hilfsmittel, durch das wir uns über die Struktur der beiden hier zusammenwirkenden künstlerischen Sprachen, über Tanz und Musik, Rechenschaft geben, um sie in ihrem zeitlichen Verlauf aufeinander abzustimmen und in Einklang miteinander zu bringen – brauchen sie für die Bestimmung der Taktwerte, für die Klärung der Übergänge von einem Thema zum anderen, für die Präzisierung der notwendig werdenden Akzente, der Haltepunkte und Atempausen. Überall wird gezählt! Die Musiker zählen, und es zählen die Tänzer. Und oft zählt man auch aneinander vorbei. Denn die Musiker zählen im Sinn der musikalischen Linie, während die Tänzer vom Rhythmus der körperlichen Bewegung her zur Zahl gelangen.

In gleichem, wenn nicht in noch zwingenderem Maße als die Zeit wirkt sich im Tanz aber auch das Element der Kraft aus – das dynamisch Bewegte und Bewegende, in dem das tänzerische Leben pulsiert. Man könnte es auch den lebendigen tänzerischen Atem nennen. Denn er ist der geheimnisvolle große Meister, der unbekannt und ungenannt hinter allem und in allem wirkt – der seinen stummen Befehl an die Funktion der Muskeln und Gelenke weitergibt – der anzufeuern und aufzulockern, aufzupeitschen und zu bändigen weiß – der den rhythmischen Gliederungen die Zäsuren setzt und die Phrasierung der fließend bewegten Abläufe beherrscht – der darüber hinaus aber auch die Ausdrucks-Temperaturen im Wechselspiel ihrer rhythmisch-melodischen Farbigkeiten reguliert. Mit einer gesundheitsfördernden Atem-Methode hat dieses freilich gar nichts zu tun. Der Tänzer muß in jeder seiner körperlichen Haltungen und Situationen atmen können. Er wird sich des organischen Atems dabei kaum bewußt; denn er steht unter dem Gesetz seiner dynamisch bewegten Atemkraft, die sich in dem jeweiligen Intensitätsgrad ihres Spannungscharakters offenbart. Wenn der Tänzer in feierlich-gemessenem Schreiten den Raum durchmißt, so geben seine tiefen und ruhigen Atemzüge seiner Haltung und Gangart das Gepräge einer in sich selbst ruhenden Sammlung und Geschlossenheit, und wenn er sich mit Hilfe einer unablässig auf und ab federnden Bewegung in den Zustand einer flackernden Erregtheit versetzt, die nicht nur den Körper, sondern das ganze Sein ergreift, so gibt es für ihn keinen ruhigen Atemzug mehr. Er atmet vielmehr in der gleichen Vibration, die ihn als Ganzes durchbebt. In kaum einer anderen tänzerischen Form wird die Kraft des dynamischen Atems und seine die Leistung steigernde Wirkung so spürbar wie im Sprung. Setzt der Tänzer zum Sprung an, so jagt er den Strom seiner Atemkraft blitzschnell von unten nach oben, von den Füßen an aufwärts durch den Körper, um ihn im Augenblick des Abstoßes vom Boden anzuhalten und so lange zu ballen, bis er den Höhe-

punkt seines Sprunges erreicht und fast schon überschritten hat. In diesen wenigen Sekunden seiner äußersten Anspannung und Atemballung aber hat er sich wirklich aller Erdschwere enthoben, wird zum Geschöpf der Luft und scheint durch den Raum zu fliegen oder zu schweben. Erst mit dem Absinken der Sprungkurve strömt der Atem wieder in den sich gleichzeitig entspannenden Körper zurück und gibt den Tänzer nach seinem kurzen Höhenflug der Erde wieder.

Zeit, Kraft und Raum, das sind die Elemente, aus denen der Tanz lebt. Im Dreigestirn dieser elementaren Kräfte aber ist der Raum der eigentliche Wirkungsbe-
reich des Tänzers, der ihm gehört, weil er ihn gestaltet. Nicht der greifbare, der begrenzte und begrenzende Raum der konkreten Wirklichkeiten, sondern der imaginäre, der irrationale Raum der tänzerischen Expansion, der die Grenzen der Körperlichkeit aufzuheben vermag und der ins Fließen gebrachten Gebärde eine scheinbare Unendlichkeit verleiht, in der sie sich zu verstrahlen, zu verströmen, zu verhauchen scheint. Höhe und Tiefe, Weite und Breite, das Vorwärts, Seitwärts und Rückwärts, das Horizontale und das Diagonale – das sind dem Tänzer nicht nur Fachbezeichnungen oder rein theoretische Begriffe. Er erfährt sie ja am eigenen Körper. Und sie werden ihm zum Erlebnis, weil er in ihnen die Vermählung mit dem Raum eingeht. Erst in seiner räumlichen Strahlung empfängt der Tanz seine letzte und entscheidende Wirkung. Denn in ihr verdichten sich seine flüchtigen Zeichen zur lesbaren und einprägsamen Spiegelschrift, in der die tänzerische Aussage zu dem wird, was sie sein soll und werden muß. *Sprache* – die lebendige, künstlerische Sprache des Tanzes.

Und nun lassen Sie uns ein wenig leise und behutsam sein! Denn wir wollen das Reich des Schöpferischen betreten, den Raum, in dem Gestaltbergendes und Gestaltsuchendes sich schweigend umkreisen, sich verweben und in dämmernder Versponnenheit auf den Lichteinfall warten, der ihnen Farbe und Umriß gibt und sie zum ‚Bild‘ erhellt. Wer die Unbedenklichkeit besäße, mit der grellen Suchlampe der Neugier hier einzudringen, er fände nichts als ein nebelhaftes Gewoge. Denn dieser Raum verträgt den direkten Zugriff nicht. Er bleibt den dinglichen Forderungen stumm. Er weiß noch nichts von Form, er kennt weder Name noch Zahl. Er läßt sich nichts abzwängen, er gehorcht keinem Befehl. Er ist der Raum der schöpferischen Bereitschaft und ist Sanctuarium. Darum laßt uns leise sein und laßt uns auf das Pochen und Klopfen des eigenen Herzens lauschen, auf das Raunen und Rauschen des eigenen Blutes, das diesem Raum die Stimme gibt. Sie möchte Lied werden, diese Stimme! Aber noch sind ihr die Flügel gebunden, noch fehlt ihr die Kraft, sich zu entfalten und, aufschwingend, sich mitzuteilen. So sinkt sie ein in den Raum der dämmernden Tiefe, saugt sich voll mit seinen Kräften und kehrt traum- und bildgeladen zurück in den Bereich des Faßbaren, des Gestaltbaren.

Die schöpferische Kraft gehört dem Raum der Wirklichkeiten genauso an wie dem Reich der Phantasie. Und immer sind es zwei Strömungen, zwei Spannungs-

kreise, die sich magnetisch anziehen, sich aneinander entzünden und ineinander einschwingen, bis sie, im Gleichklang miteinander, sich ganz durchdringen: die schöpferische Bereitschaft, die das Bild beschwört, und der bis zur Besessenheit gesteigerte Wille zur Tat, der sich des Bildes bemächtigt und seine bisher noch so flüchtige Materie zum bildsamen Werkstoff umwandelt, um ihm im Schmelzriegel der Formung die endgültige Gestalt zu geben.

Komponieren heißt bauen. Das Kunstwerk fällt seinem Schöpfer nicht fix und fertig in den Schoß. Die Idee seines Werkes mag ihm im Traum erscheinen. Das Thema seines Tanzes kann dem Tänzer im Straßengedränge genauso einfallen wie unter weitem Himmel. Der Einfall ist, selbst noch in seiner Erfindung, ein Geschenk! Das Kunstwerk aber ist Erschaffung, ist die künstlerische Tat, für die ihr Schöpfer einzustehen hat, so wie sie für ihn Zeugnis ablegt. Es gibt ja nicht nur die rauschhaften Augenblicke der Bild-Empfängnis! Es gibt auch eine Ekstase der nüchternen Arbeit!

Wieviel Werke blieben ungeboren! Vielleicht, weil der ‚gesegnete‘ Augenblick verpaßt wurde – vielleicht auch, weil der gestaltgebende Wille zu schnell erlahmte – oder aber, weil das Phantasiegebilde selbst noch zu blaß und zu unbestimmt war, um sich zu Stoff und Thema verdichten zu lassen. Sogar wenn wir, schaffenstrunken, schon glauben, der Verwirklichung unserer Vorstellung ganz nahe zu sein – so nahe schon, daß es nur noch eines Atemzuges zu bedürfen scheint, um sie endgültig zu bannen –, so mag es dennoch geschehen, daß die Pracht ihrer leuchtenden Kaskaden zerstiebt und das in uns entzündete Licht zum gaukelnden Irrlicht wird, uns lockend, uns verführend, uns irreführend: bis es erlischt.

Aber habe ich es denn nicht alles schon gefühlt, gesehen, erlebt? Ich war doch erfüllt davon, Tage, Wochen, Monate lang! Es ist durch meine Nächte gegangen und hat mich auch am Tage nicht verlassen. Es war immer da und im Geheimen gegenwärtig. Ich habe zu niemandem darüber gesprochen. Wie eine Kostbarkeit habe ich es in mir getragen, es vor jedem störenden Zugriff bewahrt. War denn alles nur Täuschung? Wo beginnen, wie sich entscheiden? Und wenn der erste Tastversuch mißlingt, was dann? Werde ich trotzdem den Mut behalten, werde ich es trotzdem schaffen? Man zweifelt und verzweifelt an allem, nicht zuletzt an sich selbst, und schafft es am Ende doch. Denn da ist eine Kraft, die nicht aufhört zu drängen, und eine Stimme ist da, die keine Ruhe gibt: ‚Du mußt – Du mußt‘. Und willst Du denn nicht auch? Ist dieses Drängen und Treiben, dieses Ringen und Kämpfen denn nicht Deine größte Herrlichkeit, Deine höchste Lust? – Ich lasse Dich nicht, Du gnest mich denn.

Es kann geschehen, daß Bild und Form, Erlebnis und Gestalt sich so blitzartig aneinander entzünden und sich so restlos durchdringen, daß ihre Aus- und Durcharbeitung auf keinerlei Hindernis stößt. In den meisten Fällen aber ist das ins Flie-

ßen gebrachte tänzerische Material in seiner sich überstürzenden Fülle doch wohl zu verwirrend, als daß sich seine Verdichtung zur Endgültigkeit der kompositorischen Form reibungslos vollziehen ließe. Und wenn es gelingt – wenn der Stoff und Thema gewordene Einfall sich nun in der nüchternen Helligkeit des Werkraumes bewährt, wenn er sich in der Gestaltgebung rundet und in der Komposition beschließt, so bleibt die Wirklichkeitsfassung doch immer hinter ihrem Urbild zurück. Immer läßt das geschaffene und von seinem Schöpfer sich lösende Werk etwas offen, und selbst in das reinste Schaffensglück fällt ein leiser Tropfen Wehmut.

Ach, schon während der formenden Arbeit die bange Frage: Wird es gelingen? Ist es dieses eine, einzige Mal endlich ganz vollkommen? Und wenn es nun als ein Bekenntnis der Öffentlichkeit überantwortet wird, kann es dieser Feuerprobe standhalten? Solange es noch der Atmosphäre des Werkraumes angehört, steht es unter meinem Schutz und ist unverletzlich! Aber wenn der letzte Schritt getan ist, wenn die abschließende Gebärde den Schlußstrich zieht, wenn ich nun nichts mehr ändern darf und mich mit dem Erreichten begnügen muß – dann tritt nicht nur das Form gewordene Werk mir gegenüber, dann fordert auch sein Urbild Rechenschaft von mir und fragt: Was hat Du aus mir gemacht? In hundert Schleier gehüllt kam ich zu Dir. Sie alle hatten Sinn und Bedeutung. Hast Du sie mit hineingewoben in das Gespinnst, das mein Sinnbild und mein Ebenbild werden sollte? Ist es mein Ebenbild geworden? Und wenn die Antwort auch ein zögerndes oder gar ein unbekümmertes ‚Ja‘ wäre – ‚Ja‘ sein müßte, weil das neugeborene Geschöpf der Phantasie leben will, leben soll und – vielleicht – auch leben kann, so stünde dahinter doch die tiefere Erkenntnis: Unvollkommen – Unvollendet – auch dieses Mal.

Und doch ist die Erkenntnis, daß jedes geschaffene Werk immer nur ein Schritt auf dem Wege zur Vollendung, niemals aber die Vollendung selbst sein kann, nicht eigentlich schmerzlich. Denn aus einer noch tiefer gelagerten Schicht steigt das Wissen um das Weiterleben der schöpferischen Kräfte auf, die sich an einer nächsten Aufgabe aufs neue wieder entflammen, erproben und beweisen werden.

Vor der Pforte zum Paradies der letzten Vollkommenheiten steht der Engel mit dem feurigen Schwert und weist in großartiger Unbestechlichkeit den Einlaß begehrenden Menschen in seinen ihm bestimmten Lebensraum zurück. Wir sollten ihm Dank dafür sagen! Denn seine Weigerung bewahrt uns vor der Armseligkeit einer törichten Selbstbefriedigung und Selbstbespiegelung, vor der Sатtheit eines allzu schnellen Sich-Begnügens und vor dem Größenwahn. Das Streben nach Vollkommenheit ist jedem künstlerisch schaffenden Menschen eingeboren und begleitet ihn in allen Phasen seines Lebens und Wirkens. Es ist ihm Antrieb und Mahner, ist ihm Wegweiser und Ziel. Gewiß kann ich ein mir selbst gestecktes Ziel auch erreichen. Aber es ist immer nur ein einmaliges, ist immer nur Durchgang und niemals das Letzte und Endgültige.

Wären wir Übermenschen oder gar Götter, wir brauchten die Vollkommenheit nicht anzustreben. Wir besäßen sie von Anbeginn und würden ihrer nicht einmal gewahr. Aber hat je ein Mensch die Schwelle überschreiten dürfen, die ihn von dem über alles Vorstellbare erhabenen Raum seiner Vollendung in der Vollkommenheit trennt? Wir wissen es nicht. Unsere Vorstellungskraft hat es nicht einmal vermocht, ein schaubares und gültiges Sinnbild für diesen Raum zu schaffen. Wie sollten wir in ihm atmen, in ihm leben oder gar wirken können?

Unsere Sterne leuchten uns von weit her und aus der Dunkelheit. Sind sie nicht tausendmal schöner, lockender und geheimnisvoller, eben weil sie unerreichbar sind? Was wäre das künstlerische Schaffen, wenn es die Sehnsucht nicht gäbe, die Weite-Sehnsucht, die das Verharren verbietet und der Bewegung die Bahn freigibt, in der sie sich immer wieder verwandelnd auch immer wieder erneuert?

Wir haben *Goethe* den Olympier genannt und haben von *Beethoven* gesagt, er sei ein Titan. Das rückt sie in die Nähe des Gottähnlichen. Trotzdem sind sie Menschen geblieben, und ihr Werk wird nicht von den Göttern verwaltet, sondern ist in unsere, in menschliche Obhut gegeben. Selbst den Göttern haben wir menschliche Züge verliehen, und Prometheus, der sich im Vollgefühl seiner zeugenden Kraft anmaßte, es den Göttern gleichzutun, blieb die Erfüllung in der Vollkommentheilsleistung versagt. So viele ergreifende und großartige Bilder, so viele dichterisch und philosophisch gesehene Beispiele gibt es, die der ewigen Sehnsucht des Menschen nach Vollkommenheit Ausdruck verleihen. Und nie haben wir zu fragen aufgehört. Aber je näher unsere Fragen dem Ursprung aller Dinge kommen, um so sparsamer und zögernder werden sie. Und die allerletzten Fragen hat der Mensch dem Menschen nicht beantworten können.

Denn vor der Pforte zum Paradies der Vollkommenheiten steht noch immer der Engel mit dem feurigen Schwert und verwehrt dem Einlaßbegehrenden den Zutritt. Und neben ihn tritt der dem Menschen zugeneigte Genius und legt mit unergründlichem Lächeln den Finger auf die Lippen: Bis hierher und nicht weiter. Was wäre das künstlerische Schaffen, wenn es das Geheimnis nicht gäbe? Warum wurde die schöpferische Kraft nicht gleichmäßig unter alle Menschen verteilt? Warum sind immer nur einige berufen und noch weniger auserwählt? Geheimnis! Man hat es hinzunehmen und hat sich ihm zu beugen. Im Geheimnis aber lebt die Verheißung. – Und hätte der schaffende Mensch in ein paar wenigen erfüllten Stunden seines ganzen langen Lebens auch nur einen Hauch davon gespürt: Ich glaube, er wäre gesegnet.

Formen des Tanzes

Der Tanz gehört zu den darstellenden Künsten. In dieser seiner theatralischen Bestimmung ist er auf seinen legitimen Interpreten, den Tänzer angewiesen. Und

so wie dieser sich nur in den kurzen Augenblicken seiner lebendigen Darstellung auszuwirken vermag, so ist auch das Kunstwerk des Tanzes zeitgebunden und gegenwartsverhaftet. Mit dem Fallen des Vorhangs erlischt ja nicht nur die Ausstrahlungskraft der tänzerischen Darstellung. Auch das Werk scheint sich vor den Augen des Zuschauers aufzulösen und auszulöschen. Man kann es zwar im Film festhalten. Aber auch dort ist es schließlich nicht mehr als nur die abgeschwächte Wiederholung seines szenischen Ablaufs. Um es sich in seiner Konzeption und seinem kompositorischen Aufbau nachträglich zu vergegenwärtigen, kann man es nicht einmal, wie beim Schauspiel, im Buch, oder – wie bei der Oper – in der Partitur und im Klavierauszug nachlesen. Das tänzerische Werk wird sofort Erinnerung, die sich nur bis zu einem gewissen Grad im Bild beschwören und bewahren läßt, um dann, je nach dem Rang des Werkes und der Qualität seiner Darstellung, schneller oder langsamer zu verblassen.

Man hat mich oft gefragt, ob die Vergänglichkeit meiner eigenen Tanzwerke mir nicht sehr schmerzlich sei. Nun, ich kann immerhin auf eine stattliche Anzahl von selbst komponierten und erfolgreich aufgeführten Solotänzen, Tanzzyklen, Gruppentänzen, theatralischen Tanzgestaltungen und chorischen Tanzwerken zurückblicken, aber ich darf bekennen, daß ich über ihren Verlust nie wirklich getrauert habe. Sie wurden ganz einfach Vergangenheit! Die flüchtige Einmaligkeit, die sie in der Gestaltung empfangen, ihre Vergänglichkeit, die im Wesen des Tanzes selber begründet liegt, erschien mir stets als etwas Naturbedingtes und Naturgewolltes. So hätte ich zum Beispiel die Tänze meiner Jugend später nie wieder tanzen mögen und wahrscheinlich auch nie wieder tanzen können. Denn es war anderes und für die jeweilige Jahreszeit meines Lebens Wesentlicheres an ihre Stelle getreten, das den Rückgriff auf das Vergangene unnötig, ja überflüssig machte.

Tanz will und muß gesehen sein. Nur über die Sicht vermag er zum Fest für das Auge und in seiner höchsten Vollendung zum erschütternden, zum bezaubernden Erlebnis zu werden. Ich brauche nicht zu betonen, daß die allererste Voraussetzung für eine solche mitreißende und bezwingende Wirkung die tänzerische Begabung ist – ein Geschenk der Natur, das sich zwar wecken, fördern und entwickeln, niemals aber erzwingen oder gar erschaffen läßt. Ich brauche auch nicht zu sagen, daß man sein Handwerk gründlich gelernt haben und beherrschen muß, um so mehr, als die körperlichtechnischen Anforderungen, die an den tänzerischen Darsteller gestellt werden, außerordentlich hoch sind. Freilich, dort wo die Technik um ihrer selbst willen zelebriert wird, hört die Kunst auf. Terpsichore verhüllt ihr Haupt und wendet sich schweigend von dem Kind ihrer Liebe ab, dem sie von nun an die Gnade ihrer Gaben verweigert.

Die tänzerischen Begabungen und ihre Abstufungen untereinander sind vielfältig. Im Großen gesehen lassen sich zwei Begabungsarten erkennen, nämlich die schöpferische und die instrumentale Begabung.

Im Idealfall begegnen sich beide Begabungsarten in einem Menschen, dessen schöpferische Phantasie, dessen formende Kraft, dessen meisterliches Können und hinreißende Darstellungsfähigkeit im eigenwilligen Gepräge seiner persönlichen künstlerischen Handschrift ihren Niederschlag findet. Auch im Tanz gilt das Wort von den einigen, die berufen, und den wenigen, die auserwählt sind. Und es sind ja auch immer wieder die wenigen überragenden Persönlichkeiten, die Hochbegabten und Begnadeten, die, in der Auswirkung ihrer lebendigen Schaffenskraft, dem Tanz die Anregungen zur Erneuerung seines Formgehaltes geben und zu seinem immer wieder notwendig werdenden Gestalt- und Stilwandel beitragen.

Blickt man auf die Geschichte des europäischen Tanzes zurück, so leuchten in jeder seiner Epochen – zum mindesten von der Zeit an, da man den Tanz als Kunst bewertet – die Namen der großen und größten Tänzer und Tanzschöpfer wie Sternbilder auf. Ihre gegenwartskräftige und zugleich zukunftssträchtige Leistung wurde zum Vorbild und Maßstab, oft über Generationen hinaus. Und doch mußte das traditionsgefestigte Gut wiederum aufgerüttelt und aufgebrochen werden, sobald die tänzerische Persönlichkeit auf den Plan trat, die dem bisher Gesagten das von neuem wieder gewandelte Gesicht ihrer eigenen Zeit zu geben wußte.

Es gibt genial begabte Tänzer, die ihre stärkste Erfüllung im Solotanz finden. Das bedeutet weder Armut noch Begrenzung. Es besagt höchstens, daß es ihnen nicht gegeben ist, ihren schöpferischen Kraftquell in all jene vielverzweigten Kanäle zu leiten, aus denen die Großformen des Tanzes gespeist werden. Aber welchen Reichtum hat der begnadete Solist zu verschenken! Welch ein Zauber kann von ihm ausgehen, wenn er sein Programm zu hinreißendem Vortrag und szenisch brillantem Austrag bringt. Der Solotanz ist die konzentrierteste Form der tänzerischen Aussage. Ob sein Thema einen dramatischen Charakter hat, ob es sich in Heiterkeit und Gelächter verspielt, ob abstrakt formuliert oder pantomimisch bestimmt, ob betrachtend oder resignierend, ob himmelhoch jauchzend oder zu Tode betrübt – stets scheint sich vor den Augen des Zuschauers so etwas wie ein Dialog abzuspielen, in dem der Tänzer Zwiesprache mit sich selbst und mit einem unsichtbaren Partner hält.

Diese in ihrer Art völlig irrationale Partnerschaft habe ich viele hundert Male an mir selbst erfahren, und jedes Mal hat sie mich von neuem fasziniert. Ich habe mich oft gefragt, worin sie eigentlich besteht und wodurch sie sich bildet. Bei einigen meiner Tänze, wie z. B. der ‚Zwiesprache‘ oder dem ‚Minnelied‘ war es von vornherein klar, daß ich mich an einen zwar unsichtbaren, aber in der Vorstellung durchaus gegenwärtigen Partner wandte, an den idealen Geliebten nämlich, der an die Stelle des realen Geliebten gesetzt war. Auch in einem ‚Gespräch mit dem Dämon‘ war die Partnerschaft gegeben. Aber es gab andere Themen und abstraktere Formungen, in denen sie sich nicht so ohne weiteres zu erkennen gab und doch war sie vorhanden.

Im Rahmen eines Solotanz-Zyklus, dessen sechs Tänze unter dem Titel ‚Das Opfer‘ zusammengefaßt waren, stand auch der ‚Todesruf‘. Bei der Konzeption dieses Tanzes bin ich keineswegs von der Vorstellung des Todes ausgegangen! Diese Beziehung – und damit seinen Namen – erhielt er erst im letzten Stadium seiner Gestaltgebung. Nur, daß von Anfang an so etwas wie ein ‚Gerufenwerden‘ da war, das aus weiter Ferne kam, aus dunklem Grund aufsteigend und unerbittlich fordernd. Es zwang den Blick der aufgehobenen Augen in die Tiefe und hieß mich die gespannten Arme ausbreiten wie eine Barriere, die sich gegen eine andringende Kraft aufrichtet. Ich wollte vorwärtsstürmen, mich dieser Kraft entgegenwerfen! Aber schon nach den ersten Schritten blieb ich wie an den Platz gebannt stehen. Denn da war ein Halt gesetzt, der mich fast wie ein magischer Befehl traf.

Was war es, wer war es, der mich rief und dem Vordringen Einhalt gebot? Eine Stimme? Eine Gestalt? Eine Erinnerung? Nichts von alledem. Und doch war ein Gegenpol da, ein Punkt im Raum, der Blick und Fuß gefangenhielt. Diese aller Wahrscheinlichkeit nach selbsterzeugte und vom Raum zurückgeworfene Spannung aber zwang den Körper zu einer jähen Umwendung und bog den Rücken in eine tiefe Beuge hinunter, in der sich die Arme wiederum ausbreiteten, hilflos und ausgeliefert dieses Mal. Nun stand sie über mir, diese Kraft, und weitete sich zu einem ungeheuerlichen Schatten aus, vor dem es kein Entrinnen gab. Aber auch keine Schwäche! Denn ich wollte mich ihm ja gar nicht entziehen, sondern wollte in ihn eindringen, wollte verstehen, begreifen, erfahren. Riesige schwarze Fahnen begannen zu wehen und zu rauschen. Sie waren weder unheimlich noch bedrohlich. Sie waren vielmehr von einer düster schwingenden Großartigkeit, unter deren Rhythmus die festgebannten Füße sich zu weit ausgreifenden Schrittfolgen entfesseln konnten. So entfaltete sich der Tanz im Wechsel von statisch monumentalen Haltungen und großangelegten Raumwegen.

Frage und Antwort! Aber sie sprachen gleichzeitig aus mir. Ich wurde zum ‚Rufer‘ und zum ‚Gerufenen‘ in einer Person. An einer bestimmten Stelle des Tanzes begann mich zu frieren. Und plötzlich wußte ich: Hier spricht der Tod zu dir. Nicht mein Tod und auch nicht der Tod eines anderen Menschen. Es war viel eher, als ob sich ein Gesetz über mir auswirken wollte, dem ich bisher noch nie begegnet war. Und ein erstes Wissen stieg in mir auf von dem, was hinter dem Leben steht, die erstmalige Erkenntnis aller Unwiederbringlichkeiten, alles Zuendegehens und Ausgelöschtseins. Und so endete der Tanz in der bewußten Hinnahme und Anerkennung jenes großen Gesetzes, das über uns allen steht und das wir den ‚Tod‘ nennen.

Auch im pantomimischen Tanz wirkt sich diese unsichtbare Partnerschaft aus und bleibt selbst dann noch bestehen, wenn sie durch die Gestaltverwandlung des Tänzers, durch seine Verkörperung einer klargezeichneten und fest umrissenen Person eine gewisse Milieu- und Situationsbestimmung erfährt. In dem Augenblick

aber, wo der imaginäre Gegenspieler Gestalt annimmt und dem Tänzer als Wirklichkeit gegenübertritt, ist das Duett, der Zweitanz, geboren. Er rückt das tänzerische Geschehen auf die Ebene der Handlung und weist den jeweiligen Partnern, in ihrer nunmehr personifizierten Auseinandersetzung, das Spiel einer ihnen aus der Handlung erwachsenden Rolle zu. Selbstverständlich braucht sich diese reale Partnerschaft nicht auf das Duett zu beschränken. Sie läßt sich über sämtliche Formen des Kammertanzes bis zum Gruppentanz erweitern.

Die instrumentalen Begabungen sind auf dem Gebiet des Tanzes in der Überzahl. Mag ihr eigenschöpferisches Vermögen auch begrenzt sein, für den Tanzschöpfer und Regisseur sind sie das wertvollste bildnerische Material, die idealen Ausdrucksinstrumente, in denen sich die Formung seiner tänzerischen Idee am reinsten spiegelt. Auf dem Wege der direkten Übertragung von Mensch zu Mensch, vom Tanzschöpfer zum tänzerischen Darsteller, geschieht etwas seltsam Erregendes. Obwohl die gegebene Form die gleiche bleibt, obwohl ihre Sinngebung in keiner Weise gewandelt wird, erfährt sie in ihrer instrumentalen Rückspiegelung doch eine Transfiguration! Wie beim Echo, das den ausgesandten Ruf wortgetreu zurückgibt. Nur daß der Stimmklang sich verändert hat und aus einer anderen Dimension zu kommen scheint. Ähnlich wandelt sich auch der schöpferische Einfall in seiner instrumentalen Wiedergabe und wird in einem solchen Maße zu rein darstellerischem Gut, daß seine eigentliche Urheberschaft darüber in Vergessenheit gerät.

Wie oft habe ich diesen faszinierenden Vorgang selbst erlebt! Wie oft habe ich gelitten, wenn die eigenen Einfälle hinter dem zurückblieben, was sie in ihrer Erfindung versprochen – wie oft aber auch gejubelt, wenn ich feststellen durfte, daß sie sich in der tänzerischen Darstellung überhöhen konnten. Ich fühle mich den vielen Tänzern, die im Laufe meiner langen Schaffenszeit mit mir gearbeitet haben, zu tiefem Dank verpflichtet. Denn sie waren und sie sind es, die den choreographischen Formungen zum eigenständigen Leben verhelfen – und durch ihre hingebungsvolle und mitreißende Darstellung das Werk als solches überhaupt erst rechtfertigen.

Auch die choreographische Arbeit – die Erfindung, Gestaltung und Einstudierung der tänzerischen Großformen – setzt eine besondere Begabungsart voraus. Obwohl sie mir selber gegeben ist, weiß ich doch kaum, wie ich sie analysieren soll. Ist es die innere Schau, in der das Thema sich darbietet? Ist es das Denken in Raumformen? Die bildnerische Lust am Modellieren der bewegten Figuren, die den Raum bevölkern? Oder ist es ganz einfach der Reiz einer gestellten Aufgabe, die Anregung durch die jeweils gegebene Musik, die den Gestaltungsdrang auf den Plan ruft? Oh – dieses so oft verfluchte und doch so über alles geliebte Gestaltenmüssen, das manchmal heimlich wie ein Raubtier auf der Lauer zu liegen scheint, um einen gerade dann zu überfallen, wenn man es am wenigsten erwartet!

Der Choreograph ist in 99 von 100 Fällen Autor und Regisseur in einer Person. Seine Aufgabe heißt: Entwerfen, Planen, Bauen. Und dieses immer im Hinblick auf die Darstellbarkeit seines Werkes auf seine Wiedergabe durch die tanzenden Menschen, die sich unter seiner Führung zum Orchester der bewegten Körper zusammenschließen. Im Ringen um Idee und Gestalt, im Messen der sich hieraus ergebenden gegnerischen Kräfte liegt die eigentliche Arbeitsleistung des Choreographen. Sie zu bewältigen, zwingt ihn der Fanatismus seines künstlerischen Wollens. Und die vollbrachte Tat schenkt ihm eine fast demütige Beglückung, die in der szenischen Ausgestaltung in der Aufführung des Werkes ihre Bekrönung findet.

Solotanz – Gruppentanz – chorischer Tanz, das sind die drei großen Ausdrucks- und Gestaltungskomplexe, in denen der Tanz zu seiner Entfaltung und Auswirkung gelangt. Als Gattung lassen sie sich zweifellos voneinander unterscheiden. Aber sie unterscheiden sich keineswegs immer durch ihre Themenstellung. Auch das habe ich mehr als einmal an mir selbst erlebt. So habe ich zum Beispiel das Thema einer ‚Wanderung‘ in dreifacher Abstufung gestaltet: Einmal als Solotanz unter der Vorstellung des schicksalhaften Weges eines einsamen Menschen – ein zweites Mal als Gruppentanz mit dem Gedanken an viele einzelne und untereinander verschiedene Menschen, die sich auf ihrem unabhängig voneinander angetretenen Wege begegnen und sich zu gemeinsamer Weiterwanderung zusammenschließen – und ein drittes und letztes Mal als chorisches Geschehen, das sich in seinem Symbolgehalt auf die Erlebnisse des Krieges, insbesondere auf die der Nachkriegszeit bezog – auf das Schicksal der Heimatlosigkeit, das alle miteinander auf die schwere Wanderung schickte, getragen von dem unerschütterlichen Glauben an das eine unverrückbare Ziel, das neue Heimat und neue Verwurzelung verhieß.

Weder die Anzahl der Tänzer noch das Thema selber bestimmen also die choreographische Form. Es ist vielmehr die innere Einstellung des Tanzschöpfers, die ihr das endgültige Gepräge gibt.

Als ich den Auftrag erhielt, *Strawinskys* ‚Le Sacre du printemps‘ – die Frühlingsweihe – für die Bühne zu gestalten, war ich beseligt. Denn ich liebte die Musik über alles, und auch der Stoff schien meinen Gestaltungsmöglichkeiten zu entsprechen. Man hatte mich zwar vor den Schwierigkeiten des Werkes und seinen bisherigen choreographischen Mißerfolgen gewarnt. Aber was bedeutet das schon, wenn man ‚besessen‘ ist? Und so ging ich denn begeistert an die Arbeit, erfand Figuren und Einzelszenen, verlor mich an interessante und komplizierte tänzerische Details, die mir von der Musik her richtig, ja notwendig schienen. Aber je mehr ich in das musikalische Werk eindrang, um so beklommener wurde mir zumute – bis ich zu der Erkenntnis kam: Je einfacher, desto besser. Hätte ich denn mehr sagen können als *Strawinsky* in seiner grandiosen Musik bereits ausgesprochen hatte? Ganz gewiß nicht! Ich würde also der Musik die Führung belassen müssen und ihr die tänzerische Gestaltung lediglich unterlegen können. Das bedeutete freilich

einen radikalen Verzicht auf alle tänzerischen Untermalungen der musikalischen Feinheiten und Farbigkeiten. Aber dem Werk als Ganzem kam es zugute. Denn in der Vereinfachung, die es nun in einer großangelegten chorischen Tanzgestaltung erfuhr, wurde es dem musikalischen Werk als die bewegte Raumform zugesellt, in der es nun auch als ‚szenisches Ereignis‘ leben und bestehen konnte.

Auch als angewandte Kunst erfüllt der Tanz seine Aufgabe

Oper, Operette und Schauspiel bedienen sich seiner als Einlage, als Atmosphäre schaffendes Element oder auch als eine die szenische Handlung auflockernde und schmückende Beigabe. Nur in seltenen Fällen – wie etwa bei den Reformopern von *Gluck* – ist der Tanz von vornherein als organischer Bestand der musikalisch bestimmten Handlung vorgesehen. Da ich mich nun einmal dem Tanz verschrieben habe, mußte mir daran liegen, ihm auch im Rahmen des Musiktheaters einen Platz einzuräumen, der über die übliche tänzerische ‚Einlage‘ hinausging! Freilich läßt sich das nicht verallgemeinern. Aber die Bühnenwerke von *Gluck*, *Händel* und einigen anderen Komponisten, die an und für sich eher zum szenischen Oratorium als zur Spieloper neigen, lassen genügend Raum für einen sinnvollen tänzerischen Ausbau ihrer Szenen offen.

Und so habe ich den – außerordentlich bühnenwirksamen – Versuch gemacht, den singenden (Theater-) Chor von der Bühne ins Orchester zu verbannen und an seine Stelle den tanzend bewegten Chor zu setzen. Seine Aufgabe: eine Raumgestaltende und Atmosphäre-schaffende, seine Aussage: eine handelnde oder betrachtende. Die auf der Bühne verbliebenen Gesangs-Solisten aber erhielten durch ihn den dramatisch oder lyrisch bewegten Hintergrund, von dem sie sich um so stärker abheben konnten, wenn sie, als individuell profilierte Persönlichkeiten, mit dem rhythmisch gebundenen und streng stilisierten Ausdruckscharakter des Chores in eine bewußt durchgeführte Kontrast-Wirkung traten.

Im letzten Akt der Oper ‚Alkestis‘ von *Gluck* wurde das Reich des Todes mit rein tänzerischen Mitteln aufgebaut. Ein unendlich schwermütiger und zugleich bedrohlicher Raum, der seine architektonische Gliederung durch die wie zu grauem Gestein erstarrten Figuren der Tänzer erhielt und sein rhythmisches Leben von den Gruppen der schattenhaft bewegten Gestalten empfing, die diesen Raum durchzogen und umwogten wie Nebelschwaden. Seine besondere und nur durch den Einsatz der tänzerischen Mittel ermöglichte Wirkung aber lag in der Unwirklichkeit seiner Verwandlung, in der fast tödlichen Einsamkeit einer verlorenen oder vergessenen Landschaft, die sich unerbittlich gegen jeden Raum der menschlichen Wirklichkeiten abgrenzte.

Von diesem visionär gestalteten Raum gerufen und angemahnt, überschreitet Alkestis die Schwelle, die sie für immer vom Bezirk des Lebens trennen wird. Vom

Gott des Todes in sein Reich aufgenommen, von ihm geleitet und vor den sie von allen Seiten bedrängenden Schatten geschützt, wird sie Schritt für Schritt und wie in einer zunehmenden Transparenz der Körperlichkeit ihrer Bestimmung zugeführt: dem Auslösen ihres eigenen Lebens, das sie freiwillig opfert, um das Leben eines anderen Menschen, des einen, über alles geliebten Mannes, zu retten und zu erhalten.