

NRW – Nachwuchsstipendium Bericht von Ronja Nadler

**Thema: „Intergenerative choreografische Arbeit und neue Vermittlungsformate für
Tanzproduktionen mit Laien und professionellen Tänzer*innen“**



Fette Kette | ein Tanzreigen für alle ab 5 Jahren

tanzfuchs PRODUKTION

Foto: Claudia Grünig

Inhalt

- 1. Persönlicher Ausgangspunkt**
- 2. Darstellung des gemeinnützigen Vereins „ehrenfeldstudios“ und der Tanzkompanie „tanzfuchs PRODUKTION“**
- 3. Dokumentation des Probenprozesses**
 - 3.1 Recherche und Vorarbeit**
 - 3.2 Probenblock 1: Zusammenbringen des Teams, erste Explorationen**
 - 3.3 Probenblock 2: Bewegungsrecherche und choreografische Arbeitsweise**
 - 3.4 Probenblock 3: Analyse und Übertragung in zeitgenössische Interpretation**
 - 3.5 Probenblock 4: Fertigstellung und interne Aufführung**
- 4. Abschließende Reflexion des Arbeitsprozesses**
- 5. Zugänge für das Publikum: Die Tanzvermittlungsformate Querfeld-rein und Querfeld-raus**
- 6. Ausblick/Anwendung – Ideen für neue Vermittlungsformate**
- 7. Fazit**

1. Persönlicher Ausgangspunkt

Mein Kontakt mit dem Kinder- und Jugendtheater begann als Tänzerin in verschiedenen Produktionen für junges Publikum (Sabine Seume, „Die Goldbergs“, Ensemble Quint Olé „Tonsalabum“). Die leidenschaftlichen, spontanen und direkten Rückmeldungen aus dem jungen Publikum haben mich seither sehr für dieses Genre eingenommen. Als Choreografin arbeite ich seit 2013 in verschiedenen Communitydance-Projekten an der Entwicklung von professionellen Tanzstücken mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen. Die Atmosphäre in dieser intergenerativen, inklusiven, kulturenvereinenden Arbeit mit nichtprofessionellen TänzerInnen ist für mich menschlich und künstlerisch eine große Inspiration.

Vor diesem Hintergrund interessiert es mich sehr, gerade bei tanzfuchs PRODUKTION meine Recherche zum Thema: *Intergenerative choreografische Arbeit und neue Vermittlungsformate für Tanzproduktionen mit Laien und professionellen TänzerInnen* zu verwirklichen. Grundsätzlich ging es mir auch darum mein Verständnis von Tanztheater für ein junges Publikum zu hinterfragen und durch neue Erfahrungen und Eindrücke, die ich während der Produktionszeit sammeln würde zu erweitern und zu vertiefen. Außerdem war mir wichtig, Einblicke in Organisationsstrukturen, die Entstehung einer künstlerischen Produktion, sowie in die Vermittlungsarbeit von tanzfuchs PRODUKTION zu erhalten.

2. Darstellung des gemeinnützigen Vereins „ehrenfeldstudios“ und der Tanzkompanie „tanzfuchs PRODUKTION“

Die ehrenfeldstudios e.V.

Die ehrenfeldstudios verstehen sich als Begegnungsstätte für ein diverses Publikum (intergenerationell, interkulturell und integrativ). Es sind alle Altersgruppen willkommen die Produktionen der Haus-Kompanien (Silke Z resistdance & die metabolisten, tanzfuchs PRODUKTION, DOSSIER 3-D-Poetry, Emanuele Soavi incompany) und Gastspiel-Performances zu besuchen, sich selbst auszuprobieren und in einen lebendigen Dialog über Tanz und Performance zu treten.

„Wir verstehen Kunst als einen Handlungsraum, der durch Begegnungen erfahren werden kann und wodurch explizit die Entwicklung der Tanzkunst gefördert wird.“¹

Ausgehend von dieser Kunstauffassung werden in den ehrenfeldstudios folgende Formate angeboten:

¹ <https://www.ehrenfeldstudios.de/>

- MITTENDRIN Tanz&Performance: Ein Performanceprogramm, das divers in künstlerischen Positionen ist und körperlich, politisch, kulturell, sozial und persönlich herausfordern soll.
- QUERFELDEIN Kinder&Jugend: Ein Tanz – und Performancekunstprogramm für Kinder und Jugendliche
- DABEI Teilhabe&Vermittlung: Kurse, Workshops und Labore w.z.B. Somatischer Praxis und Zeitgenössischem Tanz
- NEBENAN Verbindung&Vernetzung: Ein Projekt zur Entwicklung von regionalen, überregionalen und internationalen Netzwerken in Form von Vereinsarbeit, Festivals, Pannels und Diskussionen.

Aufgrund dieser Programmkonzeption stellen die ehrenfeldstudios einen idealen Produktionsort für die Arbeit von Barbara Fuchs und tanzfuchs PRODUKTION dar.

tanzfuchs PRODUKTION

Gemeinsam mit dem Komponisten Jörg Ritzenhoff eröffnet und erkundet die Choreografin Barbara Fuchs in ihren Produktionen neue künstlerische Räume an der Schnittstelle zwischen Akustik und Tanz. Ihre Stücke stehen für eine innovative, interdisziplinäre Tanztheaterkunst für ein intergeneratives Publikum.

*„tanzfuchs PRODUKTION sucht neue Strategien, um ein Theater für ein intergenerationelles und interkulturelles Publikum zu entwickeln. Wir wollen einen direkten Weg von Künstler*innen zu Besucher*innen finden, um in einen lebendigen Dialog zu treten.“²* Impulsgebend sind dabei Fragestellungen zum Körper als „Speicher“ sowohl von sozialer Erfahrung als auch von individueller „Verortung“ in sozialen Bezugssystemen. Damit verfolgt tanzfuchs Produktion einen Arbeitsansatz, der über die künstlerische Spiegelung von verschiedenen Körperbildern und Bewegungskonzepten ein Spektrum von gesellschaftlichen Narrativen und die Idee von Diversität als eine positive und bereichernde Perspektive vorstellt. In dem ersten Teil des Projektzyklus DER SOZIALE KÖRPER, der Produktion „Papierstück“ von 2018 lag der Themenschwerpunkt in der Entwicklung von Altersbildern über „DEN WEISEN KÖRPER“. In der Produktion „Mischpoke“ lag der Fokus auf intergenerationellen Körperbeziehungen. Die körperlichen Gefüge von familiären Beziehungen wurden ausgelotet, indem professionelle Tanzschaffende gemeinsam mit ihren Kindern auf der Bühne standen.

In ihrem aktuellen Tanztheaterstück „Fette Kette“ wendet sich Barbara Fuchs dem Themenfeld von Ritualen zu. Das Stück konzentriert sich auf soziale Beziehungsgeflechte in menschlichen Gemeinschaften. Ausgangspunkt bildet die Beobachtung, dass es nach wie vor eine Sehnsucht

² <http://tanzfuchs.com/>

nach Identifikationsmöglichkeiten über gemeinschaftliche Verabredungen in Form von Ritualen und Zeremonien in der Gesellschaft gibt.

Das Stück setzt an einfachen, gemeinschaftsstiftenden Tanzformen, wie etwa Volkstänzen an, und generiert daraus choreografisches Material. Ein wichtiger Aspekt ist dabei sowohl der Moment des gemeinschaftlichen Erlebens als auch der des Verkörperns von Gemeinschaft durch die Sichtbarmachung von Verbundenheit, die etwa durch Reigenformen über den Körperkontakt der Tanzenden entstehen kann.

Die Choreografin Barbara Fuchs

Kurzbio:

Barbara Fuchs (Tänzerin und Choreografin) gründete 2003 das Label tanzfuchs PRODUKTION, welches für eine innovative, interdisziplinäre Tanztheaterkunst für Erwachsene wie auch für Kinder steht. Das tanzhaus nrw koproduziert regelmäßig ihre Produktionen für ein junges Publikum.

Bereits zum zweiten Mal wurde Barbara Fuchs 2016 als eine der 50 wichtigsten Choreograf*innen im Rahmen der Tanzplattform Deutschland porträtiert. tanzfuchs PRODUKTION zählt zu den 4 spitzengeförderten Kompanien des Landes NRW im Bereich Kinder und Jugendtheater. Sie erhielt ihre Ausbildung an der Folkwang Schule Essen, bei James Saunders und während eines längeren Studienaufenthalts in New York. Unter anderem tanzte sie mit Frey Faust, Misael Lopez, Gabrielle Staiger, Koni Hanft, Ingo Reulecke und am Teatro Viriato in Portugal, Companhia Paulo Ribeiro.

In einem Gespräch, dessen Inhalt ich hier als Gedächtnisprotokoll darlegen möchte, frug ich Barbara Fuchs worin für sie der Mehrwert von intergenerationellen Stücken bestehen würde. Die Entscheidung ihre Stücke ab einem gewissen Zeitpunkt einem generationsübergreifendem Publikum zu öffnen, habe einen Zusammenhang mit ihrem persönlichen beruflichen Werdegang. Barbara Fuchs erhielt eine klassische, technikorientierte Ausbildung, durchlief eine Tanzlaufbahn an verschiedenen Theatern, der Tanz wurde „immer elaborierter, orientierte sich immer mehr an der reinen Technik“. Später, als sie selbst zeitgenössische Tanzstücke machte, erlebte sie diese Nische, also Stücke für ein spezifisches, hochgebildetes Publikum, als Sackgasse und stellte sich zunehmend die Sinnfrage: für wen macht sie eigentlich Kunst? Und warum?

Daraufhin folgte die Hinwendung zu einem humanistischen Kunstbegriff, dem sie sich auch heute verpflichtet fühlt. Angelehnt an die Aussage von Joseph Beuys: „Jeder Mensch ist ein Künstler.“, gehe es ihr darum, nicht nur für ein elitäres, akademisches Publikum zu spielen, sondern für alle. Das „alle“ schließt dabei alle Altersgruppen, sowie Profis und Laien ein. Desweiteren beruft sie sich auf die Kunst als etwas „Urmenschliches“, das schon seit Anbeginn der Zeit, „seit den Höhlenmenschen, die Menschen miteinander verbunden hat, Identitätstiftend und wichtig für die Gemeinschaft war.“

In ihrer Rolle als Choreografin und Leitende des Probenprozesses vertritt Barbara Fuchs das Prinzip der *Symmetrischen Kommunikation*. Dieser Begriff kommt aus der Psychologie und beschreibt die Begegnung zweier Kommunikationspartner auf Augenhöhe. Hierbei wird nicht, wie in der *komplementären Kommunikation*, der Unterschied in der Hierarchie oder der Status betont, sondern die gleiche Beteiligungsberechtigung, sowie die individuellen Expertisen jedes Einzelnen. Dieses Kommunizieren auf Augenhöhe, das Hineintreten in einen „offenen Dialog“, ist für sie sowohl im künstlerischen Prozess, als auch im Umgang mit Kindern im Rahmen der Vermittlungsformate von zentraler Bedeutung.

3. Dokumentation des Probenprozesses des Tanztheaterstücks „Fette Kette“

3.1 Recherche und Vorarbeit

In mehreren Treffen vor dem Probenbeginn führte Barbara Fuchs mich in den Produktionsort ein, stellte mir das Team vor und gab mir inhaltliche Einblicke in die Thematik des Stückes. Im Zuge der Antragsstellung hatte Barbara Fuchs bereits eine umfangreiche Recherche zum Thema Reigentänze und Volkstanz in Deutschland begonnen. Die Ausgangsfrage war dabei: „Wo sind unsere Reigen geblieben?“

Der Folkloretänzer und Buchautor Herwig Milde bemerkt dazu: „Überall in Südosteuropa werden vorwiegend Reigen getanzt; sie heißen dort Kolo, Oro, Horo, Hora, sind aber alle, genau wie der Reigen, der Typ Kettentanz, bei dem alle Tänzer beiderlei Geschlechts bei der Hand gefasst synchron tanzen. In Deutschland gibt es heute jedoch keinen Reigen mehr, stattdessen Paartänze und vereinzelt Kettentanzrelikte. Früher waren Reigentänze auch in Deutschland weit verbreitet.“³

Milde stellt die Hypothese auf, dass der Reigentanz, dessen Entstehung bis auf die Jungsteinzeit zurückgeht, durch den Paartanz verdrängt wurde. Dies gehe mit der Auflösung dörflicher Strukturen zur Zeit der Bauernkriege im 16. Jahrhundert einher, da die Reigentänze an diese dörflichen Strukturen gebunden waren. Um die weltliche und kirchliche Macht zu verfestigen, seien die unteren Schichten u.a. durch Volkstanz- und Musikverbote unterdrückt worden.

„[Auf diese Weise] wurde der seit jeher bestehende Zusammenhang von Tanz, Gesang und Spiel zerstört. Damit verschwanden die alten Gesänge, genauso aber auch die alten Tanzformen, die Kreis-, Ketten – und Reigentänze, die aus diesem Zusammenhang gelebt hatten.“⁴

3 <https://tanzrichtung.herwigmilde.de/wo-sind-unsere-reigen-geblieben/>

4 Krafeld, Franz Joseph: Wir tanzen nicht nach eurer Pfeife – Zur Sozialgeschichte von Volkstanz und Volkstanzpflege in Deutschland, S. 41

Der zeitgenössische Tanz kann Aspekte dieser verloren gegangenen Tanzkultur in einem künstlerischen Umgang mit Ritualen spiegeln und in der ritualisierten Verabredung des Theaters zwischen Performern und Besuchern reflektieren. Als Stück für ein junges Publikum geplant, setzt das Reigen Projekt von Barbara Fuchs an dem Wunsch von Kinder nach Ritualen an. Es folgt somit gewissermaßen dem pädagogischen Standpunkt, dass Kinder Rituale brauchen, um sich in einer komplexen Lebenswelt und Lernumgebung orientieren zu können.

Erste Rechercheaufgaben:

Nachdem ich inhaltlich Bild gesetzt worden war, begann die weiterführende Recherche. Dabei half ich Literatur zu suchen und Volkstanzmaterial aus verschiedenen Kulturkreisen zu sammeln. Der Fokus lag dabei einerseits auf der Armführung und der Artikulation der Beine, bzw. Füße, dem spezifischen Schrittmaterial also, andererseits auf dem Ausdruck der Ausführung. Welcher bestimmte Ausdruck, welche Haltung wird vermittelt, wie ist das Bühnensetting, Kostüme, Musik, Geschlechterrollen. Bei einem weiteren Treffen extrahierten wir erste Schrittmuster aus Duetten aus der Steiermark und studierten diese ein, mit dem Zweck, sie im ersten Probenblock mit den beteiligten Tänzer*innen (Odile Foehl, Katharina Sim, Alina Feske, Arthur Schopa, Michael Zier, Philine Herrlein)

Schuhplattler – Ein Eigenversuch.

Da ich selbst aus Bayern komme, entschied ich mich dazu eine Schuhplattler-Abfolge zu recherchieren, einzustudieren und der Gruppe beizubringen. In meiner Recherche stieß ich auf den „Auerhahnschuhplattler“, der sowohl in Oberösterreich und Oberbayern angesiedelt ist und dem Balztanz des Auerhahns nachempfunden sein soll.⁵ In verschiedenen Videos untersuchte ich das Verhalten des balzenden Auerhahns. Besonders auffällig dabei sind die zu einem Rad aufgestellte Schwanzfedern, sowie der nach oben gereckte Hals und die aufgeplusterte Brust. Der Hahn vollführt auf der Stelle trippelnde Schritte und kleine Sprünge und macht dabei, während er den Kopf immer wieder nach oben reckt, tiefe, grunzende und klickende Geräusche. Mit diesem Gehabe versucht er dem Weibchen zu imponieren und sie zur Paarung zu überzeugen.

So gibt es durchaus Parallelen zwischen diesem Balztanz des Auerhahns und dem Schuhplattler. Beim Schuhplattler oder Schuhplatteln schlägt der Tänzer sich auf Oberschenkel und Schuhe. So umwirbt der „Bursch“ das tanzende Mädchen.

„Im Drei-Viertel-Takt eines Ländlers absolvierte der „Bursch“ eine Folge von Sprüngen und Hüpfbewegungen nach dem Rhythmus der Musik. Dabei „plattelte“ (schlug) er sich selbst auf Schenkel, Knie und Fußsohlen, „patschte“ (klatschte) in die Hände und stampfte mit den Füßen

⁵ vgl.: <https://de.wikipedia.org/wiki/schuhplattler>

auf. Den Abschluss bildete ein kurzer walzerischer Rundtanz mit dem Mädchen. (...) In einigen Gebieten wurden auch akrobatische Figuren getanzt, etwa das „Trestern“ auf der Zimmerdecke: Der Bursch stützt sich auf die Schultern seiner Partnerin auf und stampft mit den Beinen taktmäßig auf die Zimmerdecke bzw. schlägt die Beine zusammen.“⁶

In dem Videomaterial⁷ fiel mir neben der stoischen, eher reservierten Haltung der Tanzenden, besonders die Grund-Armhaltung auf: Die Arme sind auf Schulterhöhe im rechten Winkel gebeugt, sodass durchaus eine Verbindung zum Bild des Schwanzfeder-Rads des Auerhahns sichtbar wird. Diese Form wird zu Beginn und am Schluss jedes Schuhplattlers mit einem mehrmaligen Stampfen eingenommen und ist während des Tanzens Ausgangspunkt für die Schläge.

Im Folgenden extrahierte ich drei verschiedene Schrittkombinationen. Die erste wird drehend am Platz ausgeführt, wobei die Hände immer im Wechsel 2 x auf Oberschenkel und 1 x auf dem Fuß klatschen. Dabei dreht sich der/die Tanzende und springt auf dem Spielbein. Die zweite Sequenz beginnt mit einem Ebenenwechsel, mit einem kräftigen Klatschen auf den Boden, die/der Tanzende springt mit einem Zusammenklatschen über dem Kopf, hinter dem Rücken und einer Folge von überkreuzten Oberschenkel- Fußklatschern zurück in den Stand. Die dritte Sequenz wiederum bewegt sich am Platz und zeichnet sich durch eine komplexe, rhythmische Überkreuzschlagkombination aus. Das Ganze wird in einem 5/4 Takt ausgeführt, was es rhythmisch interessant und herausfordernd macht.

Mit der Methode „call- and response“ brachte ich diese Sequenzen meinen Mittänzer*innen bei. Nach der Lernphase wurde die räumliche Ausrichtung geändert, sowie Varianten erprobt; z.B. Solo – Gruppe: Eine Person hält das Grundmuster durch, während die anderen mit den Schlägen darüber improvisieren. In weiteren Schritten entwickelten die Tänzer*innen eigene rhythmische Schlagabfolgen, allerdings in der tiefen Ebene, also auf dem Boden liegend oder sitzend. Diese neuen Sequenzen brachten sich die Tanzenden gegenseitig bei und sie wurden in eine bestimmte Reihenfolge gesetzt. Schließlich wurden zwei Gruppen von drei Tänzer*innen gebildet, die wiederum eigene Abfolgen zusammenbauten.

Die Reihenfolge einer Gruppe sah beispielsweise so aus:

- 4 x 5 Hakelüberkreuz im Stand
- 4 x 5 Ebenenwechsel Klatsch auf Boden
- 3 x 5 Gedrehte überkreuz Folge Stand
- 6 x 5 Philines Material Boden
- 7 x 5 Michaels Material Boden
- 1 x 5 aufstehen
- 2 x 5 Hakelüberkreuz im Stand

⁶ <https://de.wikipedia.org/wiki/schuhplattler>

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=6b64h8KBwk8>

2 x 5 Kathis Material Boden - Bauchklatsch ALLE

1 x 5 Odiles Material vom Boden in den Stand

3.2. Erster Probenblock. 14. - 18.9.2020: Wie beginnt der künstlerische Prozess, wie bringt Barbara Fuchs die Akteure zusammen? Erste Explorationen.

Die erste Woche, in der ich als Tänzerin aktiv am Probenprozess teilnahm, stand unter dem Motto des Kennenlernens und Zusammenbringens des künstlerischen Teams, sowie des ersten Erprobens von Bewegungsideen aus verschiedenen Richtungen des Volkstanzes. Barbara Fuchs machte deutlich, dass sie die Unterschiedlichkeit der einzelnen Performerpersönlichkeiten wertschätze und für den künstlerischen Prozess als inspirierend sehe. Sie lud dazu ein, ein eigenes Ziel an die Produktion zu formulieren und Assoziationen zum Thema Reigen mitzuteilen. Für mich und alle anderen wurde so deutlich, dass dies ein gemeinsamer künstlerischer Prozess auf Augenhöhe werden sollte.

Am Beginn der Probenarbeit stand die eigene Vorstellung mit einem Ritual, das später auch künstlerisch verwertet wurde: Vorstellung mit dem eigenen Vor- und Nachnamen und Beifügen einer „Eselsbrücke“ z.B. „Ich heiße Arthur Schopa, Schopa wie Opa mit Sch.“ Ich heiße Katharina Sim, Sim wie die Sim-Karte. Ich heiße Barbara Fuchs, Fuchs wie das Tier.“)

Erste Bewegungsaufgaben mit Berührung wurden erprobt, etwa das Verbundenbleiben mit einem Körperteil in der Gruppe, einer „Körperteilkette“, die sich nacheinander aufbaut. Aus der Exploration wurde dann eine wiederholbare Abfolge erarbeitet, die sich weiter bearbeitet im Stück wiederfindet. Die Armarbeit des Steiermark-Volkstanzes wurde erlernt, als Original im Kreis mit einem Partner durchgeführt und dann durch die frontale Ausrichtung im Raum verfremdet. Es wurde mit Dynamik und Emotion experimentiert, um einen Wechsel der Facetten in der Beziehung der Akteure zueinander zu provozieren. Im weiteren Verlauf wurden Elemente aus verschiedenen russischen, griechischen und irischen Volkstänzen erprobt, eigene Abfolgen erarbeitet, umgewandelt und verfeinert. Desweiteren wurde ein „Anziehritual“ gefunden: hierbei wurde ein komplexes System entwickelt, in dem alle in einer Reihe stehend von der/m rechten Nachbar*in angezogen wurden: 1. Schuh, 2. zweiter Schuh, 3. Jacke re Ärmel, 4. Jacke li Ärmel, 5. Kette.)

Teil des ersten Probenblocks war zudem ein Stimm-Workshop mit Marianna Svadovska, einer ukrainischen Sängerin und Vokal-Künstlerin. Sie leitet seit vielen Jahren Workshops, die sich auf die sogenannte "weiße Stimme" (offene Kehle) konzentrieren und sowohl aus der osteuropäischen Tradition als auch aus der zeitgenössischen Vokaltechnik schöpfen. Es wurden rituelle Gesänge aus den verschiedensten Kulturen (Kongo, Litauen, Ukraine, Georgien, Armenien) gelernt. Besonders wertvoll war ihre leicht zugängliche, lebendige und verspielte Art der Vermittlung, sowie der Gebrauch einer sehr bildreichen Sprache. Mit den einzelnen Melodieelementen begannen wir zu improvisieren. Diese Erfahrung war für mich persönlich sehr bereichernd. Es war spannend zu

sehen, dass das Singen ebenso wie das Tanzen eine Gruppe sehr stark „zusammenschweißen“ kann, sie zu einem „Klangkörper“ machen kann. Desweiteren entstand durch die Arbeit mit der Stimme ein sowohl meditativer wie auch hypnotischer Zustand in der Gruppe.

Eine Übung aus diesem Workshop, das Motiv der Bienengesänge, wurde später weiter ausgearbeitet und als Beginn des Stückes gesetzt. Am letzten Tag dieser ersten Woche, die sehr inspiriert, motiviert und produktiv verlaufen war, wurden alle acht erarbeiteten Teile in eine Reihenfolge gesetzt. Zudem wurde der Arbeitstitel REIGEN in „Fette Kette“ umbenannt.

3.3. Zweiter Probenblock 05. – 16. Oktober 2020: Bewegungsrecherche und choreografische Arbeitsweise

Der zweite Probenblock diente der Bewegungsrecherche von ritualisierten Handlungen, traditionellen Reigentänzen und Volkstänzen. Am Ende dieser Phase stand ein internes Showing der ersten Arbeitsergebnisse vor Kolleg*innen und eine ausgiebige Feedbackrunde. Beispiele des Feedbacks waren etwa: „Lebendig, fließend, hoch energetisch, Der Rap- Teil und das Musikmachen der Performer*innen auf der Bühne Reißen mit! Das Kettenreaktionsmoment funktioniert! Es entsteht ein freudiger Sog, eine Lust des Sehens und ein körperliches Miterleben beim Betrachter.“

In dieser zweiten Phase wurde sich intensiv mit Bewegungen in Berührung befasst. So gab es regelmäßige Warm-ups zum Thema Gewicht geben und nehmen mit einem Partner und mit der Gruppe (Kreis, Handfassung, am Platz und durch den Raum bewegend, Bewegung als „Gordischer Knoten“, dabei Gewicht geben etc..). Außerdem ging es um das Üben von Hebungsabläufen zu zweit und in der Gruppe.

Unterschiedliche Formationen der Gruppe wurden als mögliche Bewegungsform untersucht (die Reihe, der Kreis, das Rad, der Stern, das Kreuz) und mit neuem Schrittmaterial verknüpft.

Hierbei wurden zwei choreografische Werkzeuge sichtbar, die ich kurz verdeutlichen möchte.

- 1. Phänomenologischer Ansatz. („Klauen“)** Hierbei wird ein bestehendes Bewegungsmotiv, beispielsweise eine komplexe Armfassung, oder eine räumliche Struktur, etwa eine Anordnung in Kreuzform, die sich dreht, als Ausgangspunkt genommen und weiter entwickelt. Barbara Fuchs nutzt dabei Bilder, Stimmungen von Fotos oder Videobeispielen und lässt sich hierbei durchaus von Beeindruckendem, Effektivem, Schönerem inspirieren. Dann wird dieses Motiv in einen anderen Kontext gesetzt, also z.B. neu zusammengesetzt, mit einer anderen Haltung, oder in einem abstrakteren Raum performt. Beispielsweise könnte eine bestimmte Gruppenformation mit zeitgenössischen Schrittmaterial kombiniert und zu zeitgenössischer Musik, Geräuschen, oder in Stille durchgeführt werden.

Grundsätzlich geht es nicht darum zu „kopieren“, sondern das gefundene Motiv als Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung von Material zu nutzen.

2. **„Grouping“**. Diese Methode hat Barbara Fuchs bei einem Workshop von Russel Malifant kennengelernt. Hierbei wird aus einem bestehenden Bewegungsmaterial ein Teilaspekt herausgenommen und neu „gruppiert“, zum Beispiel nur die Bewegungen von bestimmten Körperteilen, nur die Armarbeit, oder die Bewegungen des Kopfes, die der Füße, des Beckens etc. Möglich wäre es auch nur die Raumwege zu oder die Raumausrichtung zu nutzen und so neues choreografisches Material zu schaffen.

3.4 Dritter Probenblock 09. – 26. November 2020: Analyse und Übertragung in zeitgenössische Interpretation

Am Anfang dieser Probenphase stand die differenzierte Analyse der traditionellen Reigentänze in Hinblick auf räumliche, rhythmische und tänzerische Strukturen und ihre Übertragung in eine zeitgenössische Interpretation. Erste Musikkompositorische Entwürfe von Jörg Ritzenhoff wurden in die Proben getragen. Stefanie Bold (Kostümdesign) arbeitete mit der Idee, zeitgenössische Trachten zu entwerfen. Hierzu kombinierte sie Secondhand Kleidung mit aktuellen Modeartikeln wie metallische Windbreaker-Kapuzenjacken oder Flipflops. Auch das Bühnenbild und die Lichtidee konkretisierte sich. Inspiriert von den Lichtkränzen in bayrischen Bierzelten wurde ein Traversenkreis (Durchmesser 3m) mit Lichterketten bestückt, auf konventionelles Theaterlicht wurde versucht weitgehend zu verzichten. Zudem wurde eine Fensterfolie/Plexiglas mit Waldmotiv auf ein Fenster appliziert, um eine räumliche Verbindung zur Natur herzustellen. Choreografisch wurde zum Einem die Einbeziehung von Kostüm und Requisiten in rituelle Handlungen erarbeitet und das Spektrum von traditionellen Tänzen um Choreografien wie der bayrische Schuhplattler, osteuropäische Reigentänze, Massai-Tänze aus Afrika oder Tänze aus Afghanistan erweitert. Am 18.11. fand erneut ein Showing statt. Die Musik- und Soundebene wurde neben den eingespielten Musiktiteln um Gesang und live gespielte Instrumente erweitert. Die Wahl auf das Instrument Zither fiel, weil es in der Volksmusik eine große Rolle spielt und ein fast vergessenes Instrument in der heutigen Zeit darstellt.

3.5 Vierter Probenblock 07. – 11. Dezember 2020: Fertigstellung und interne Aufführung

In dieser durch zusätzlichen Probenwoche wurden alle bisher erarbeiteten Teile zusammengefügt und geprobt. So konnte ein Reigen entstehen, dessen Dramaturgie die potentielle Endlosigkeit ist:

sich aneinanderschmiegende Szenen, endlose Körperketten, nichts verschwindet, sondern alles wird wieder aufgegriffen, der Kreistanz als Kreislauf. Am 12. und 13. Dezember gab es eine interne Premiere mit Film- und Fotodokumentation. An zwei Drehtagen wurde das Stück aufgenommen. Zu den Durchläufen konnten zudem Kritiker und Jurymitglieder von Westwind 2021 geladen werden. Es wurde sich dagegen entschieden eine Aufführung per live-stream durchzuführen und die im Dezember geplanten Vorstellungen wurden auf 2021 verschoben.

4. Theoretischer Exkurs und abschließende Reflexion des Arbeitsprozesses

In seinem Text „First Steps – Erste Erträge. Zu ästhetischen Eigenarten des Theaters für die Jüngsten“, beschreibt Gerd Taube Phänomene des Kindertheaters für Kinder von 0 – 3 Jahren. Die Ausprägungen des Theaters für Kleinkinder seien jedoch so vielfältig und unterschiedlichen wie in jeder anderen Theaterform, sodass sich daraus keine allgemeingültigen ästhetischen Grundsätze für das Theater für die Kleinsten ableiten ließen. Die ästhetischen Aspekte, die er zusammengetragen hat lauten: Kommunikation, Wahrnehmung, Beteiligung, Spieler, Sprache und künstlerische Ausdrucksmittel, Regeln und Grenzen, Zuschauer, Geschichte, Zeit. Ich möchte auf zwei dieser Aspekte eingehen, die für mich für meine Recherche besonders interessant waren und mir im Rahmen des Probenprozesses beschäftigt haben.

Taube stellt heraus, dass Kommunikation auf wechselseitiger Wahrnehmung basiert. Die Wechselseitigkeit ist dabei entscheidend, da sich so Akteure und Zuschauer in ein Verhältnis zueinander begeben. Der Blickkontakt spielt dabei eine besondere Rolle. Desweiteren ist beim Wahrnehmen, nicht nur Hören und Sehen gemeint, sondern das Wahrnehmen mit allen Sinnen, mit dem ganzen Körper. Besonders das Taktile ist von besonderem Interesse, da dies im konventionellen Theater nur in Ausnahmefällen vorkommt⁸ Wenn Spieler auf der Bühne mit „Haut und Haar“ in Berührung mit unterschiedlichen Materialien kommen, beispielsweise, Erde, Stein, Holz, sich gegenseitig berühren, kitzeln, stoßen, fordert dies eine körperliche Wahrnehmung bei den Zuschauer*innen heraus.

Mit „Beteiligung“ ist gemeint, dass das Theater für die Jüngsten immer eine gemeinsame künstlerische Erfahrung von Spieler und Kindern sein müsse. Dies bezeichnet er als „ästhetischen Imperativ“⁹. Die Haltung der Spieler ist insofern entscheidend, da sie über die Fähigkeit verfügen müssen auf kleinste Stimmungsschwankungen im Publikum einzugehen und die Balance in der Kommunikation wieder herzustellen. Das heißt, die Spieler müssen über eine besondere Sensibilität verfügen. Es stellt sich weiterhin die Frage, ob die Beteiligung so weit gehen müsse, dass Spieler und das Publikum direkt miteinander ins Spiel kommen können, also auch körperlich

⁸ Taube, Gerd: First Steps – Erste Erträge. Zu ästhetischen Eigenarten des Theaters für die Jüngsten, in: Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit. Herausgegeben von Gabi van Droste, transcript Verlag, Bielefeld 2009

⁹ ebd. S. 37

interagieren. Oder aber, wie kann sich dieses gemeinsame Spiel auch in der räumlichen Konfrontation und Trennung zwischen Spieler und Zuschauer ereignen?

Caroline Heinemann spannt den Gedankenfaden weiter und deutet darauf hin, dass die räumliche Gestaltung des Verhältnisses von Zuschauern (Zuschauerraum) und Spielern (Bühne) eine Voraussetzung für die Erzeugung einer gemeinsamen künstlerischen Erfahrung seien. Diese gemeinsame künstlerische Erfahrung wiederum sei die Voraussetzung für das Gelingen der wechselseitigen Kommunikation.¹⁰ Hierbei kommt dem kleinen Aufführungsraum besondere Bedeutung zu: geringe räumliche Distanz, keine trennende Rampe und Verdunklung des Zuschauerraums, sowie eine begrenzte Anzahl von Zuschauern machen erst möglich, dass die Spieler ihr Publikum in gesteigerter Weise wahrnehmen und in eine wechselseitige Kommunikation treten können. Die räumliche Nähe ermöglicht Intimität und damit einhergehend eine besondere Atmosphäre der Komplizenschaft zwischen Spieler und Publikum, was wiederum die Intensität der Aufmerksamkeit und des Miterlebens steigern kann. Neben dem intimen Raum betont sie, dass gleichermaßen die Möglichkeit des Rückzugs gegeben sein sollte, beispielsweise durch offene Türen zum Aufführungsraum, oder aber ein räumliches Arrangement, das einen spontanen Rückzug gestattet, ohne die Gesamtsituation zu unterbrechen.¹¹

Im Tanztheaterstück „Fette Kette“ wäre sowohl ein intensives Wahrnehmungserlebnis in einem kleinen, intimen Raum (max. 60 Zuschauer*innen), als auch eine Aufhebung der räumlichen Trennung zwischen Spielern und Publikum möglich gewesen. Die Funktionsweise des Reigens stellte sich hier als so vorteilhaft heraus, dass selbst Menschen, die den Ablauf nicht kennen, durch das „an der Hand geführt werden“ und von zwei Tänzer*innen umspannt sein, mühelos der tänzerischen Aktion folgen können. Coronabedingt, war dies jedoch nicht durchzuführen und es wird sich erst in nächster Zukunft zeigen, wie sich die pandemiebedingten Kontaktbeschränkungen auf das Verhältnis zwischen Spieler und Publikum auswirken werden.

In Gesprächen während des Probenprozesses wurde zudem diskutiert, wie das auf der Bühne Gezeigte das Publikum, insbesondere das jüngere Publikum erreichen kann. Dabei wurden die Punkte deutlich, die Barbara Fuchs im Bezug auf das „Performen“ besonders wichtig sind und die den Kontakt zwischen Performern und Publikum begünstigen:

- **LUSTPRINZIP!** Was Spaß macht beim Machen kommt auch stark rüber.
- Thematik **4. Wand:** Die 4. Wand existiert nicht! Wunsch nach privatem Modus auf der Bühne. So wird das Geschehen dem Publikum zugänglich, erlebbar gemacht.
- Thematik **Choreografie:** Choreografie als Score, das Unvorhergesehene (der sog. Fehler) die Variation, die Improvisation, das Unperfekte, das Private DARF passieren.

¹⁰ Vgl.: Heinemann, Caroline: Wahrnehmungs-, Kommunikations- und Erlebnisräume. Der Raum als grundlegender Parameter des Theaters für die Aller kleinsten.“ In: Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit. Herausgegeben von Gabi van Droste (Hg.), transcript Verlag, Bielefeld 2009

¹¹ Vgl.: ebd.

- Thematik **Spiele**: Die Performer sollen „echt“ spielen, echte Emotionen haben, im Moment sein, dadurch offen füreinander und für das Publikum sein.
- Thematik **Rolle der Performer**: Performer als echte Menschen mit echten Emotionen, „Fehler“ auf der Bühne sind möglich.

Desweiteren wurde das Thema „Geschlechterrollen“ im herkömmlichen Volkstanz innerhalb der Gruppe diskutiert. Aus dieser Diskussion ging hervor, dass diese natürlich gleichgeschlechtlich bzw. genderneutral ausgeführt werden sollten, d.h. Frauen können anführen, Männer können folgen, Männer können einen Paartanz mit Männern und Frauen mit Frauen tanzen. Hebungen können von beiden Geschlechtern durchgeführt werden.

5. Welche Zugänge schafft Barbara Fuchs mit tanzfuchs PRODUKTION für ihr Publikum?

Dank verschiedener Förderungen (NRW-Spitzenförderung Kinder- und Jugendtheater, Stadt Köln, ReheinEnergieStiftung) wurde es den ehrenfeldstudios möglich die Programmreihe QUERFELDEIN ins Leben zu rufen. Der Name QUERFELDEIN steht für das Konzept, variantenreiche Wege durch sehr unterschiedliche künstlerische Angebote zu beschreiten und ungewöhnliche Präsentationsformen zu wagen. Das Vermittlungsprogramm arbeitet vorwiegend mit körperlichen Bewegungsanleitungen, die den Kindern und Jugendlichen über Sinnes- und Wahrnehmungsübungen physische und individuelle Zugänge, sowohl zu künstlerischen Prozessen als auch zur Eigenwahrnehmung öffnen können. Ziel ist, das Theaterprogramm durch gezielte Strategien für interkulturelle und intergenerationelle Begegnungen an die Stadtgesellschaft durch intensive Kontaktpflege zu Institutionen im Stadtteil und im städtischen Raum anzubinden. Neben der Präsentation von Tanzstücken bieten die Vermittlungsformate außerdem niedrigschwellige Zugänge zur Tanzkunst. Dabei knüpfen sie an die spezifische inhaltliche und ästhetische Thematik der jeweiligen Stücke an.

Bei dem Format **Querfeld-rein** wird ein vorbereitender Einstieg angeboten, um dem jungen Publikum das „Reinfinden“ in die meist noch unbekannte Ästhetik von zeitgenössischem Tanz zu erleichtern. Bei Gruppen, in denen viele Kinder oder Jugendliche einen großen Bewegungsdrang haben oder die Konzentrationsspanne niedrig ist, bewährt sich ein Vermittlungsformat direkt vor der Vorstellung. So kann physische Anspannung abregiert und über Wahrnehmungsübungen, die das empathische Bewegungsempfinden ansprechen, auf den Theaterbesuch eingestimmt werden.

Bei dem Format **Querfeld-raus** handelt es sich um ein nachbereitendes Format: das Gesehene wird über angeleitete Körperübungen sinnlich nachempfunden und über das Körpergedächtnis noch einmal aktiviert. Das junge Publikum kann sich in einem angeleiteten Gespräch sowohl in der Gruppe als auch mit Künstler*innen und Tanzvermittler*innen austauschen. Auch beim

nachbereitenden Format bilden spezifische Eigenheiten des Tanzstückes, etwa der Einsatz von Kostümen, Gegenständen oder die musikalische Ebene den Ausgangspunkt für angeleitete Improvisationen, die den Kindern anbieten, das Gesehene in Beziehung zu ihrer Erlebniswelt zu setzen.

Die zu den Vermittlungsformaten zugehörige Programmreihe umfasst die Stücke: „MAMPF!“, „Papierstück“, „Alles im Eimer“, „Pffhh – Ein Gummischlauchspiel“, „Mischpoke“, „Schlalalalaufen – Ein mobiles Fadenspiel“, „Fette Kette“. Diese Stücke sind teilweise für spezifische Altersstufen entwickelt („MAMPF“ 0 – 4 Jahre seit 2012), zielen jedoch gerade in der jüngsten Entwicklung besonders das intergenerative Publikum an („Papierstück“ 1- 99 Jahre, seit 2018).

Da das gewöhnliche Vermittlungsprogramm corona-bedingt bei der aktuellen Produktion „Fette Kette“ nicht möglich war, entwickelten Arthur Schopa und Odile Foehl, zwei Tänzer*innen und Verantwortliche für den Vermittlungsbereich, einen Mitmach-Leitfaden für die Kitas. Dieses pädagogische Begleitpaket enthält Video-Tutorials, theoretische Übungen sowie Hintergrundmaterialien und wird den Kitas zur Verfügung gestellt, um die Einblicke in die zeitgenössische Tanztheaterarbeit für die Allerkleinsten auch zu Zeiten der Pandemie zu gewähren und für diese zu sensibilisieren. An zwei aktuellen Beispielen, die ich innerhalb meines Stipendiums mitverfolgen konnte, möchte ich diese jüngst entwickelte Art der Vermittlung erläutern.

Kita-Boxen: Diese Materialkisten bestehen aus einer Vielzahl von Explorationsmaterial (Luftpumpen, Luftballons, Fahrradschläuchen) sowie einem schriftlichen Leitfaden zur Anwendung dieser Utensilien. Teil dieses Leitfadens ist ein Link zu einem Online-Tutorial, das genaue Anweisungen zu verschiedenen Bewegungsaufgaben, sowie Musikstücke beinhaltet. Die Aufgaben knüpfen an das Stück „Pffhh- Ein Gummischlauchspiel“ an. Beispielsweise werden die Kinder dazu eingeladen, einen Fahrradschlauch aufzublasen, ihn durch den Raum rollend zu bewegen, ihn springen zu lassen und sich dann wie der Reifen zu bewegen, rollend, springend, kreiselnd, fallend etc. Die gleiche Aufgabe wird mit einem Luftballon vorgeschlagen und angeregt das Aufblasen und Luftentweichenlassen körperlich nachzuvollziehen. Welche Körperteile werden aufgeblasen und sinken wieder in sich zusammen? Was passiert, wenn der ganze Körper bis zum Maximum aufgeblasen wird? Was passiert, wenn die Luft sehr schnell entweicht?

Online- Tutorial zu „Fette Kette“: Für das aktuelle Stück „Fette Kette“ wurde ein Online-Tutorial gedreht, zu dessen Entwicklung ich einige Ideen beitragen konnte. Aufgaben waren beispielsweise:

1. „Follow the king“: bildet eine Schlange und blickt in Richtung der vordersten Person. Dies ist der König, der die Schlange anführt. Der König gibt die Fortbewegungsart vor, er kann gehen, hüpfen, schleichen, stampfen etc. und dabei die Gruppe in unterschiedlichen Raumwegen durch den Raum führen, z.B. schlangenlinienförmig, im zick-zack, auf Linien.

2. „Wellenarme“: bildet einen Kreis (oder bei wenigen Personen eine Reihe) und haltet euch an den Händen. Nun beginnt eine Person, einen wellenartigen Impuls von einer Hand durch den eigenen Brustkorb, den anderen Arm, zur Hand zu schicken. Dieser Impuls wandert so zu seine/r/m Nachbar/in, der /die die Welle weiter durch den Kreis schickt. Die Welle kann beliebig oft durch den Kreis laufen, solange bis der Beginnende stop sagt. Dann ist jemand anderes an der Reihe. Variationsmöglichkeit in Größe und Tempo der Bewegung, sowie des Verbindens Welle + Wellen-Geräusch „zzzssschchchchh“
3. „Körperteilekette“: bildet eine Reihe. Nun beginnt der/die zuvorderst in der Reihe stehende, ein Körperteil zu nennen z.B. Nase, und berührt die Nase seine/n Nachbar*in mit der Fingerspitze. Diese/r Nachbar*in wiederholt das Wort „Nase“ und ebenso die Bewegung „Nase mit Fingerspitze berühren“. Dies setzt sich fort, bis die ganze Reihe die Nasen angefasst haben, sodass sich der Kreis schließt. Dann beginnt eine neue Person mit einem neuen Körperteil zu nennen, z.B. Schulter, und so setzt sich der Ablauf fort.
4. „Törchen“: zwei Personen stehen ca. 1m entfernt voneinander, strecken die Arme diagonal hoch aus, sodass sich die Fingerspitzen berühren und sie ein Tor bilden. Die restlichen Personen stehen ebenso in der Törchenform hinter dem ersten Paar an, sodass sich ein Tunnel bildet. Nun löst das vorderste Paar seine Form auf, fasst sich an einer Hand und schlüpft durch den Tunnel, bis es am hinteren Ende wieder herauskommt. Dann stellt es sich wieder in der Torform hinten an auf. Sobald das erste Paar durchgeschlüpft ist, kann direkt das nächste Paar beginnen ebenfalls durchzuschlüpfen. Danach das nächste, das nächste usw. Dadurch, dass sich die Paare immer wieder zu Toren aufstellen, endet der Tunnel nie.

6. Ausblick. Ideen für die Entwicklung neuer Vermittlungsformate

Die Überschneidung der Stipendiumszeit mit der Corona-Pandemie ließen mich das Erfahrene insbesondere darauf verwerfen, wie in dieser herausfordernden Zeit intergenerative, choreografische Arbeit möglich sein könnte: So entwickelte ich die Idee für Aufgabenpakete für eine bewegte Pause in Grundschulen, die TANZPAUSE, die sowohl in Präsenz als auch digital in Form von Online- Tutorials stattfinden können. Die TANZPAUSE, die in der regulären großen Pause auf dem Schulhof stattfindet, bietet die Möglichkeit gemeinsam mit einer Tanzkünstlerin (mir, Ronja Nadler) Bewegungsideen auszuprobieren. Diese beinhalten die Themen Körperbewusstsein, Artikulation, Wahrnehmung von Raum, Zeit und Kraft, Musikalität und Rhythmusgefühl. Das Format ist so angelegt, dass die Gruppe offen für Kinder aus allen Jahrgangsstufen ist und es durchaus Fluktuation geben kann. Ziel ist, dass die Kinder sich als eigenständige Bewegungsforscher*innen begreifen und sich durch Impulse der Tanzkünstlerin mit Freude und Neugier neue Bewegungsräume und -möglichkeiten erschließen. Die digitale Form

läuft so ab, dass ein durch mich erstelltes Video-Tutorial samt Aufgaben und Musik an eine Lehrkraft übergeben wird, die dieses in ihren Tagesablauf einplanen und selbstständig durchführen kann.

Außerdem initiierte ich einen regulär stattfindenden digitalen Tanz- Treffpunkt per zoom, zu dem ich Beteiligte aus bisherigen generationsübergreifenden Tanzprojekten einlud, um tänzerisch und künstlerisch in Kontakt zu bleiben. Diese Treffen dienen als Recherche, um choreografische Ideen auszuprobieren, die für zukünftige Projekte verwendet werden können. Dabei befasste ich mich mit dem Thema: Berührung und „Social distancing“ – Wie prägt sich das Abstandhalten auf unser Verhältnis zu Berührung aus? Dieses Thema erscheint mir als wichtige und spannende künstlerische Auseinandersetzung mit unserer momentanen Lebenswelt in pandemiegeprägten Zeiten. Eine Weiterführung dieser Arbeit und Entwicklung eines Communitydance – Tanztheaterstückes für Sommer 2021 ist in Planung.

7. Fazit

Insbesondere die vielfältigen Aufgabenbereiche haben dieses Stipendium sehr wertvoll für mich gemacht. Ich bekam die Möglichkeit inhaltlich zu recherchieren, Proben mitvorzubereiten, wurde miteinbezogen in die Recherche von Musik, Kostümen und Requisiten. Ich konnte Gedanken und Ideen miteinbringen, eigenverantwortlich tänzerisches Bewegungsmaterial entwickeln und vermitteln. In der Rolle der Beobachterin konnte ich Feedback zu Bewegungsabläufen und dem stage design geben und entwickelte das Online-Tutorial innerhalb des Vermittlungsformats Querfeld-rein zu „Fette Kette“ mit. Der geplante umfassende Einblick in die Organisationsstrukturen der „ehrenfeldstudios e.V.“, in die Entwicklung von Veranstaltungsreihen, war pandemiebedingt leider nur sehr eingeschränkt möglich. Jedoch konnte ich in Form von Ticketing, Kassenabrechnung und Veranstaltungsbetreuung, Erfahrung rund um den Ablauf einer Tanztheatervorstellung für junges Publikum sammeln.

Für den intensiven Einblick in die Entstehung einer künstlerisch hochprofessionellen Tanzproduktion, trotz teils schwieriger pandemiebedingter Umstände, für die reichen Erfahrungen, die ich dadurch sammeln konnte und den Umgang auf Augenhöhe, bin ich sehr dankbar und werde in meiner weiteren Tätigkeit als Choreografin im Bereich Kinder- und Jugendtheater sicherlich darauf zurückgreifen können.