

Tango als Improvisation.

Künstlerisches Wagnis und tanzpädagogische Implikationen

Florica Marian

Einleitung

Maipu 444. An dieser Adresse finden in Buenos Aires täglich Tanzabende statt. Gleich hinter der unscheinbaren Eingangstür führt eine Treppe hoch, man blickt hinauf und sieht einen kleinen Tisch mit Empfangsdame, die den Eintritt kassiert. An der Wand hängt eine beschriftete Tafel: „Hier wird ausschliesslich in enger Umarmung getanzt, ohne Figuren, im Uhrzeigersinn [...]“. Ein Beispiel für Normen und Regeln im Tango, welche sich auf die Tanzhaltung, auf den Tanzstil sowie auf das Verhalten auf der Tanzfläche beziehen. Jede regelmäßige Tanzveranstaltung und jeder Tanzabend mit seiner Einmaligkeit kreiert einen eigenen sozialen Raum. Somit schafft der Tango neben seiner globalen Verbreitung zugleich national und lokal geprägte Subkulturen und Szenen.¹ Der eingangs geschilderte normative Aspekt kann dabei mehr oder weniger präsent und prägend sein. Die konkret stattfindende Tanzpraxis zeigt eine Vielfalt an Spielräumen im Umgang mit Normen, Regeln, Konventionen. Ich möchte in diesem Aufsatz diese Spielräume, insbesondere unter dem Aspekt der Improvisation und der sich anschliessenden tanzpädagogischen Fragen erkunden.

Zwei Merkmale charakterisieren den Tango als populäre Tanzkultur: Improvisation und eine Paarstruktur, die aus einer führenden Rolle und einer folgenden Rolle besteht. Hier ergibt sich bereits ein Spannungsfeld: wie gehört beides zusammen, was bedeutet Improvisation im Kontext von festgelegten Rollen? Während es zu diesen grundlegenden Fragen bereits einige Literatur gibt, werden Fragen nach Lern- und Vermittlungsprozessen im

¹ Vgl. Klein: Tango in Translation.

Tangounterricht bisher kaum erforscht. Ebenso wenig gibt es Publikationen darüber, wie sich Improvisationsfähigkeit im Tango erlernen, entwickeln und vermitteln lässt.

Mein Beitrag ist wie folgt gegliedert. Im ersten Teil werde ich unterschiedliche Positionen zum Verständnis und zur Rolle der Improvisation im Tango darstellen. Es folgt eine Auseinandersetzung mit Schillers ästhetischer Theorie und mit Lamperts Untersuchung der Tanzimprovisation. Anschließend zeige ich unter Bezugnahme auf Schillers Ästhetik und Lamperts „Kunst der Kombinatorik“ sowie der eigenen Tanzpraxis Perspektiven der Vermittlung und Übungsfelder der Improvisation im Tango auf.

Vielfalt der Diskurse

Tango als populäre Tanzform – und im Gegensatz zum choreographierten Showtanz – ist ein improvisierter Tanz. Doch was bedeutet hier Improvisation – insbesondere im Hinblick auf die Führen-Folgen-Struktur, die ebenfalls für den Tango charakteristisch ist? In einem traditionellen Verständnis übernimmt der Mann die führende, die Frau die folgende Rolle. Diese Rollenzuteilung ist, wie der Tango selbst, im Wandel: ursprünglich (in Buenos Aires und Montevideo) nur von Männern getanzt, begegnet man heute gleichgeschlechtlichen Paaren, führenden Frauen, folgenden Männern und Menschen, welche abwechselungsweise beide Rollen tanzen. Ebenso gibt es, wie im „Queertango“², Bestrebungen und Versuche, die Führen-Folgen-Struktur aufzugeben. Dennoch sind dies eher Randphänomene; diese Struktur scheint immer noch, wenngleich nicht mehr an das biologische Geschlecht gebunden, dominant zu sein. Deshalb gehe ich in diesem Aufsatz von dieser Struktur aus, ohne dabei genderbezogene Aspekte zu berücksichtigen. Diese scheinen mir für die Thematik der Improvisation ohnehin sekundär zu sein.

Eine eigene Untersuchung zur Improvisation im Tango gibt es meines Erachtens im deutschsprachigen und englischsprachigen Sprachraum nicht. Gleichwohl enthalten viele Publikationen über den Tango einzelne Aussagen zu diesem Aspekt. Einige Beispiele sollen hier das breite Spektrum der Perspektiven veranschaulichen. Für Villà gehören u. a. folgende Qualitäten zum Tango (im Idealfall):

Bewegungseleganz, absolute Musikalität, vollkommene Harmonie im Paar und Stil als Ausdruck der Individualität, sowie eine „jederzeit einsetzbare Fähigkeit zur Improvisation und Flexibilität als tänzerisches Handwerk“.³

Salas und Lato vertreten einen eher traditionellen Standpunkt: „Meist kreist die Dame um den Herrn herum, während dieser zur Musik improvisiert“.⁴

² Vgl. Savigliano: Notes on Tango (as) Queer (Community).

³ Villà: Das fühlt sich so anders an, S. 106.

⁴ Salas/Lato: Wehmut, die man tanzen kann, S. 157.

Hingegen hebt Haller hervor, dass der Tango als „strukturierte Improvisation“ besondere Anforderungen an die Kommunikation im Paar stellt. Da der genaue Ablauf der Schritte nicht festgelegt ist und die Figuren sowie Verzierungen beliebig zusammengesetzt werden können, wird eine genaue Abstimmung der Bewegungen des Tanzpaares nötig.⁵ Brandstetter ordnet die Improvisation im Tango dem Prinzip „Variatio delectat, das Spiel der spontanen Entscheidung von Schritten und Figuren“ zu.⁶ Villa entwirft eine Zukunftsvision:

„Wenn der Tango als permanente Improvisation zweier Menschen mit einem Dritten, der Musik nämlich, definiert wird, dann wäre es an der Zeit, dass jeder Schritt von beiden Tanzenden gemeinsam entschieden wird. Das ist technisch durchaus anspruchsvoll, aber nicht viel mehr als andere Aspekte des Tangotanzens auch.“⁷

Nach Amenabar ist Improvisation im Tango musikalisch begründet, für ihn ist die Musik die „führende Person“. Der Tango habe kein festes rhythmisches Muster, vielmehr gibt es innerhalb eines Stückes

„andauernd Änderungen, wo sich verschiedene Rhythmus-Typen abwechseln: Rhythmen mit einfachen, verdoppelten oder halben Schritten, Pausen verschiedener Länge, verschiedene Arten von Synkopen, unzählige verschiedene Varianten der Melodie.“⁸

Zwei weitere Musikstile gehören zur Tangomusik: der Tango Vals (mit dem gleichen Rhythmus wie der Wiener Walzer) und die Milonga. Letztere bezeichnet sowohl die Tanzveranstaltung als auch einen Tanz afro-kubanischem Ursprungs mit festem und schnellem Rhythmus. In einem Tanzabend werden in der Regel im Wechsel Tango, Vals und Milonga gespielt. Dazu kommen lokale Einflüsse und individuelle Vorlieben der DJs: das Spektrum reicht von der „Valse à mille temps“ (Jacques Brel) bis zu einem Klavierkonzert Mozarts über Klezmer, Balkanmusik, osteuropäische oder arabische Tangos. Die Vielfalt der Tangomusik sowie die Spielräume in der Auswahl weiterer Musikstücke tragen meines Erachtens entscheidend dazu bei, die Improvisation im Tanz anzuregen und zu fördern. Die tänzerische Improvisation kann sich an den musikalischen Phrasen sowie ihrer Abwechslung in Dur- und Moll- Varianten orientieren. Ebenso kann sie den Rhythmus und/oder die Melodie als Ausgangspunkt nehmen.

Improvisation als „lebende Gestalt“ ?

Bevor ich auf tanzpädagogische Fragestellungen eingehe, möchte ich mit einem Exkurs über Friedrich Schillers Spieltheorie und seine Konzepte des Stoff-, Form- und Spieltriebes eine theoretische Grundlage erarbeiten.

⁵ Vgl. Haller: „Verschmelzung“: Bürgerliches Paarideal im Tango Argentino, S. 93-95.

⁶ Brandstetter: Selbst-Überraschung: Improvisation im Tanz, S. 187.

⁷ Villà: Das fühlt sich so anders an, S. 120.

⁸ Amenabar: Tango - Zur Musik tanzen! S. 9.

In den Briefen 11. bis 14. seiner Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ unterscheidet Schiller zwei im Menschen entgegen gesetzte Vermögen, Naturen, Triebe. Als erste Polarität unterscheidet er zwischen etwas Bleibendem und etwas, das sich verändert. Unsere Stimmung und momentane Verfassung mag sich oft ändern, doch wissen wir, dass wir es sind, die uns ändern. Das Bleibende bezeichnet Schiller als Person, das Wechselnde als Zustand. Der Mensch entwickelt sich, indem er dasjenige wahrnimmt und empfängt, was sich in und ausser ihm, in Raum und Zeit abspielt. Zugleich hat er ein Selbstbewusstsein, das durch alle Veränderungen hindurch bestehen bleibt. Von dieser Polarität ausgehend sieht Schiller zwei grundsätzliche Anforderungen, die an den Menschen gestellt sind: Realität und Formalität. Mit Realität ist gemeint, dass der Mensch, das in ihm Veranlagte verwirklicht (das Innere veräussert), mit Formalität, dass er seinen Empfindungen Form und Ausdruck gibt (das Äussere formt). Zur Erfüllung dieser doppelten Aufgabe verfügt der Mensch über zwei Kräfte, die Schiller den Stoff- und Formtrieb nennt. Den Stofftrieb, den Schiller auch sinnlichen Trieb nennt, liegt in der physischen Natur des Menschen, in seiner Sinnlichkeit und Empfindung. Dieser Trieb bewirkt im Menschen ein Streben nach Veränderung, Empfangen von äusseren Eindrücken, Entfaltung von Fähigkeiten und nach Ausdruck von inneren Vorgängen. Als Ausgangspunkt des Formtriebes betrachtet Schiller die geistige Natur des Menschen, sein Denken und seine Vernunft. Dieser Trieb strebt nach Unveränderlichkeit, Selbstbestimmung und Freiheit. Als Konsequenz sieht Schiller eine doppelte Aufgabe der Kultur. Diese soll dazu beitragen, sowohl Gefühl als auch Vernunft zu entwickeln, mit dem Ziel, höchste Daseinsfülle mit höchster Freiheit zu verbinden. Es sei wichtig, beide Triebe gleichermaßen ernst zu nehmen und umfassend auszubilden. Andernfalls läuft der Mensch Gefahr, einseitig zu werden, indem entweder der Formtrieb (Denken und Vorstellen) dem Anschauen und Empfinden vorgeht oder der Stofftrieb (Empfindungen und Gefühle) bestimmend wird. Zunächst stellt Schiller beide Triebe in ihrer Polarität und Komplementarität dar. Doch der Mensch könne sich nicht als Einheit und Ganzheit erleben, solange er einen Trieb nach dem anderen befriedigt. Beide zugleich zu erleben sei nur im Spiel möglich. Nur im Spiel werden Leben (Gegenstand des Stofftriebes) und Gestalt (Gegenstand des Formtriebes) zu einer lebenden Gestalt verbunden.

Lässt sich Improvisation im Tango als lebende Gestalt begreifen? Die dem Stoff- und Formtrieb zugeordneten Fähigkeiten werden im Tanz geübt und gefördert. Empfänglichkeit zum Beispiel, sowohl im Bezug auf die Musik als auch auf den Tanzpartner/die Tanzpartnerin, ist eine Voraussetzung für eine gelingende Kommunikation und Harmonie im Paar. Auf der anderen Seite setzt das Erlernen von Tanzschritten und Figuren Begreifen und Verstehen von Gesetzmässigkeiten voraus. Die Suche nach Gesetzmässigkeiten in der Musik ermöglicht Antizipation und eröffnet Freiheiten für die Interpretation. Schillers Konzepte tragen auch dazu bei, Einseitigkeiten wahrzunehmen und sind insofern auch für

den Unterricht relevant. Wenn der Formtrieb dominiert, werden Figuren und Schrittkombinationen mit wenig Rücksicht auf den Partner, die Partnerin, die Musik und das Geschehen auf die Tanzfläche ausgeführt. Oder der Tanz ist technisch perfekt, doch er wirkt gefühllos und leblos. Ist hingegen der Stofftrieb stärker ausgeprägt, kann der Tanz einerseits gefühlsvoll und andererseits chaotisch und gestaltlos wirken. Die Improvisation als lebende Gestalt zu begreifen, bedeutet beiden Qualitäten, dem Empfinden und Fühlen sowie dem Denken und Vorstellen, Raum zu geben und sie aufeinander zu beziehen.

Herausforderungen im Tangounterricht

Tanzpädagogische Fragestellungen finden bislang in wissenschaftlichen Publikationen wenig Beachtung. Savigliano stellt mit ihrem Aufsatz „Irreverent Tango, Dancing Love and the Politics of Parody“ eine Ausnahme dar, indem sie sich mit populären und satirischen Unterrichtssequenzen auseinandersetzt. Dazu wirft sie einen kritischen Blick auf die Vermittlungspraxis:

„Teachers make tango a matter of physical prowess, psychological and emotional management, they treat dancers' bodies as objects to be stylishly moved in space and time [...] They transform and discipline the potential for transgression setting tango bodies in an abstract and yet familiar hierarchical order and patterns for socialization [...] Furthermore, all tango students are brought in the position of a youth in need of guidance.“⁹

Saviglianos Kritik zielt hauptsächlich auf eine Vermittlungspraxis, welche auf das technische Können fokussiert und hierarchische Ordnungen reproduziert. Damit geht aus meiner Sicht einher, dass die im Tango vorhandenen Spiel- und Freiräume im Unterricht wenig thematisiert werden, dass der Unterricht eher selten auf die Improvisation vorbereitet, diese fördert und entwickelt. Insofern lässt sich diese Kritik mit der allgemeinen Forderung nach Vermittlungsverfahren verbinden, „die sich an der prinzipiellen Offenheit und Unabschliessbarkeit von Bildung orientieren und die Vermittlung als Herstellung subjektiver Erfahrungs- und Möglichkeitsräume begreifen.“¹⁰

Voraussetzungen für Freiräume

Als ein solches Vermittlungsverfahren verstehe ich die von Lampert entwickelte Kunst der Kombinatorik (2009). Obwohl sich ihre Forschung auf den professionellen Bühnentanz bezieht, eröffnen ihre Erkenntnisse auch im Hinblick auf den Tango interessante Perspektiven. Denn, hier wie dort, haben wir es mit einem Paradox zu tun, dass Tanzimprovisation „stark auf Techniken beruht, die geübt, erlernt und vorbereitet werden, um

⁹ Savigliano: Irreverent Tangos: Dancing Love and the Politics of Parody, S. 58.

¹⁰ Klinge: Bildungskonzepte im Tanz.

dann wiederum im Moment der Performance Unvorhersehbares zu provozieren.“¹¹ Lampert unterscheidet und beschreibt in ihrer „Kunst der Kombinatorik“ mehrere Voraussetzungen oder „Zutaten“ für die Tanzimprovisation. Dazu gehört ein sowohl empfänglicher als auch reagierender Körper. Dem entspricht der im Rahmen der „Contact Improvisation“ geprägte Begriff „Responsive Body“. Damit gemeint ist die erstrebte Balance zwischen bewusster Gestaltung und geschehen lassen, die zugleich an Schillers Polarität erinnert. Weitere Voraussetzungen sind die Fähigkeit, kombinatorische Probleme zu lösen, schnell zu denken und zu antizipieren, schnell zu tanzen und Risiken einzugehen. Weiter gehört der verstärkte Einsatz von Imagination dazu.

Zur Kunst der Kombinatorik gehört auch, sich der Möglichkeiten von Weiterführungen eines Bewegungsmusters bewusst zu sein. Lampert unterscheidet drei Möglichkeiten: das *Weiterführen*, das *Variieren* und das *Brechen* bzw. Setzen eines neuen Impulses.

Ich habe nach diesen Möglichkeiten in meiner Tanzpraxis gesucht, ausprobiert und Beispiele gefunden:

Weiterführen: Es gibt eine Figur im Tango, in der sich eine Person auf die eigene Achse um 380 Grad dreht. Die andere Person kann dabei stehen bleiben und das Ende der Drehung beim Anderen abzuwarten oder sie kann sich gleichzeitig drehen. In diesem Fall vollziehen beide dieselbe Drehung und stehen sich anschließend wieder gegenüber. Abwarten oder sich selber drehen (also die Bewegung weiterführen) kann spontan entschieden werden.

Variation: Hier stehen sehr viele Optionen offen. Dazu gehört ein weites Repertoire an Ornamenten, die sowohl erlernt als auch weiterentwickelt werden können. Es gehört zu den Spielräumen für die Improvisation, Ornamente ganz unterschiedlich ausführen und einsetzen zu können.

Brechen: Die dritte Möglichkeit zur Weiterführung eines Bewegungsimpulses, das Brechen und Neuansetzen wird im Tango insbesondere von der folgenden Person selten bewusst genutzt. Doch auch hier können Spielräume eröffnet und gestaltet werden. Zum Beispiel indem man einen gegensätzlichen Impuls setzt, von schnell zu langsam oder umgekehrt, einen Rhythmus- oder Richtungswechsel vornimmt oder eine Pause einsetzt. Man kann auch die Umarmung für kurze Zeit lösen (wenn es den Fluss auf die Tanzfläche nicht stört), beide Tanzpartner tanzen jeweils für kurze Zeit frei, doch mehr oder weniger aufeinander bezogen. Das erneute Zusammenkommen geschieht ebenso spontan wie das Lösen der Umarmung.

¹¹ Lampert: Improvisierte Choreographie – Rezept und Beispiel, S. 202.

Neben diesen eher tanztechnischen Aspekten scheinen mir weitere Voraussetzungen essentiell. Dazu gehören Neugier, Wille und Mut, um Gewohnheiten zu verlassen, Neues auszuprobieren und ein künstlerisches Wagnis einzugehen.

Übungsfelder

Unter Berücksichtigung der dargestellten Ansätze möchte ich einige Übungsfelder nennen:

Bewusst gestalten und geschehen lassen („Responsive Body“)

Musik: Interpretation, Melodie, Rhythmus, Tempo, Vielfalt der Musikstile, Liedertexte

Kommunikation im Paar, Rollentausch, Spielarten des Führens und Folgens

Imagination, Phantasie, Vorstellungs-, Erinnerungsvermögen, Antizipation

Tanzelemente: Figuren, Schritte, Variationen, Ornamente, Optionen des Weiterführens

Improvisation als Forschungsprozess? Beides beginnt mit Neugier und Fragen. Zum Beispiel: was bedeutet Improvisation für mich? An welchen Momenten, mit welchen Tanzpartnerinnen und Tanzpartnern, erlebe ich individuelle Gestaltungsspielräume? Wie lassen sich letztere erweitern oder neue entdecken? Welche Möglichkeiten der Weiterführung gibt es in einer häufig wiederkehrenden Schrittkombination und in einer ungewohnten Situation? Welche führe ich häufig aus und welche Alternativen gibt es? An welchen Momenten liessen sich welche Ornamente einfügen? Solchen Fragen rückblickend nachgehen, bedeutet zunächst in der Phantasie, sich vorstellend verschiedene Varianten und Neues auszuprobieren, um sie dann konkret zu üben, experimentierend anzuwenden. Diese Erfahrungen reflektierend entstehen neue Fragen, dieser künstlerische Prozess verläuft nicht linear, sondern zirkulär wie in der qualitativen Forschung.

Ein individuelles Wagnis

Am Beispiel des Tangos habe ich versucht zu zeigen, wie eine populäre und global verbreitete Tanzform zugleich Potenzial und Übungsfelder für individuelle Ausdrucksmöglichkeiten eröffnet und ermöglicht. Bereits der kurze Einblick in die Literatur anhand einiger Beispiele zeigt eine Vielfalt an individuellen Bedeutungen. Demgegenüber fällt auf, dass Improvisation in der Vermittlungspraxis selten explizit thematisiert und konkret gefördert wird. Somit ist eine aktive und individuelle Suche nach den Spielräumen gefragt, die auf das setzt,

„was in jedem Moment anders sein kann, oder anders gemacht wird – sei es eine kleine Bewegung, eine komplizierte equilibristische Figur oder ein Richtungsverlauf im Raum. Darin

öffnet sich ein Potenzial an Neuheit, Fremdheit, Inkommensurabilität. Hier liegt das Risiko und die umstürzlerische Energie des Improvisatorischen“.¹²

Schillers Spieltheorie und Lamperts Kunst der Kombinatorik weisen auf Möglichkeiten hin, wie Improvisation verstanden und vorbereitet werden kann. Doch letztendlich bleibt sie ein individuelles und künstlerisches Wagnis. Jeder Mensch realisiert im Tanz seine eigene lebende Gestalt, jeder Mensch tanzt, lernt und entwickelt sich anders. Improvisieren bedeutet für jeden Menschen und mit jedem Menschen ein anderes Wagnis.

Literatur

Amenabar, Joachin: Tango - Zur Musik tanzen! Buenos Aires 2009.

Bischof, Margrit/ Rosiny, Claudia (Hg.): Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung. Bielefeld 2010.

Brandstetter, Gabriele: Selbst-Überraschung: Improvisation im Tanz. In: Bornmann / Brandstetter/ Matzke (Hg): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis. Bielefeld 2010.

Haller, Mélanie: „Verschmelzung“: Bürgerliches Paarideal im Tango Argentino. In: Klein, Gabriele (Hg.) Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik. Bielefeld 2009.

Klein, Gabriele (Hg.): Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik. Bielefeld 2009.

Klinge, Antje: Bildungskonzepte im Tanz. In: Bischof/ Rosiny (Hg.): Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung. Bielefeld 2010.

Lampert Friederike: Tanzimprovisation. Geschichte, Theorie, Verfahren, Vermittlung. Bielefeld 2007.

Lampert, Friederike: Improvisierte Choreographie – Rezept und Beispiel. In: Bornmann/ Brandstetter/ Matzke (Hg): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien - Praxis. Bielefeld 2010.

Novack, Cinthia J.: Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture. Wisconsin 1990.

Salas, Horacio/ Lato: Tango. Wehmut, die man tanzen kann. München 2010.

¹² Brandstetter: Selbst-Überraschung: Improvisation im Tanz, S. 193.

Savigliano, Marta Elena: Irreverent Tangos: Dancing Love and the Politics of Parody. In: Klein (Hg.): Tango in Translation. Bielefeld 2009.

Savigliano, Marta Elena: Notes on Tango (as) Queer (Community). Anthropological Notebooks 16(3):135-143. Slovene Anthropological Society 2010.

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung in einer Reihe von Briefen. In: ders.: Sämtliche Werke, Bd. V., München 2003.

Villa, Paula-Irene: Das fühlt sich so anders an. Zum produktiven Scheitern des Transfers zwischen ästhetischen Diskursen und tänzerischen Praxen in Tango. In: Klein (Hg.): Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik. Bielefeld 2009.

Dr. Florica Marian studierte Ethnologie und Psychologie in Zürich sowie Malerei in Genf und Wien. Sie promovierte über Methoden der Kunsttherapie in Witten-Herdecke. Sie war Oberassistentin an der Universität Bern und Projektleiterin an der Erziehungsdirektion des Kantons Bern. Zur Zeit ist sie als Künstlerin und Wissenschaftlerin in Zürich tätig. Schwerpunkte: Tanz und visuelle Künste, ästhetische Bildung, Evaluation, qualitative und künstlerische Forschung.