

DANCE ABOUT DANCE ABOUT ME

ABOUT US

DANA REITZ

DIE AMERIKANISCHE TANZPERFORMANCE-KÜNSTLERIN

JACQUELINE BURCKHARDT

Stunden vor ihrem Auftritt legt sich Dana Reitz auf die Tanzfläche, schiebt kleine Gummibälle unter ihre Muskeln, um diese sanft zu massieren, bis sie «flüssig» sind. In einem behutsamen Training steigert sie die Flexibilität und längt ihre Glieder, bis ihr Fächer an Bewegungsmöglichkeiten sich entfaltet hat. Beim wiederholten Abschreiten und beim Erproben von Sequenzen erforscht und erfindet sie den Raum.

Allein durch die Art der Vorbereitung unterscheidet sich Dana Reitz' Arbeit von jener der Tanz-Performer der jüngeren amerikanischen New Wave-Generation. Diese treiben und «modellieren» ihre Körper in einem harten, oft athletischen bis akrobatischen Training zur Spitzenleistung (so etwa Molissa Fenley). Denn in ihren energiegeladenen, lustvoll physischen Choreographien, getragen von der mit der Rockkultur liebäugelnden «New Music», wird die Körperpräsenz zelebriert (wie bei Karole Armitage).

Dana Reitz hat ein Körperbewusstsein, das geprägt ist von jenen konzeptuellen Ideen, die in der Entwicklung des amerikanischen Post Modern

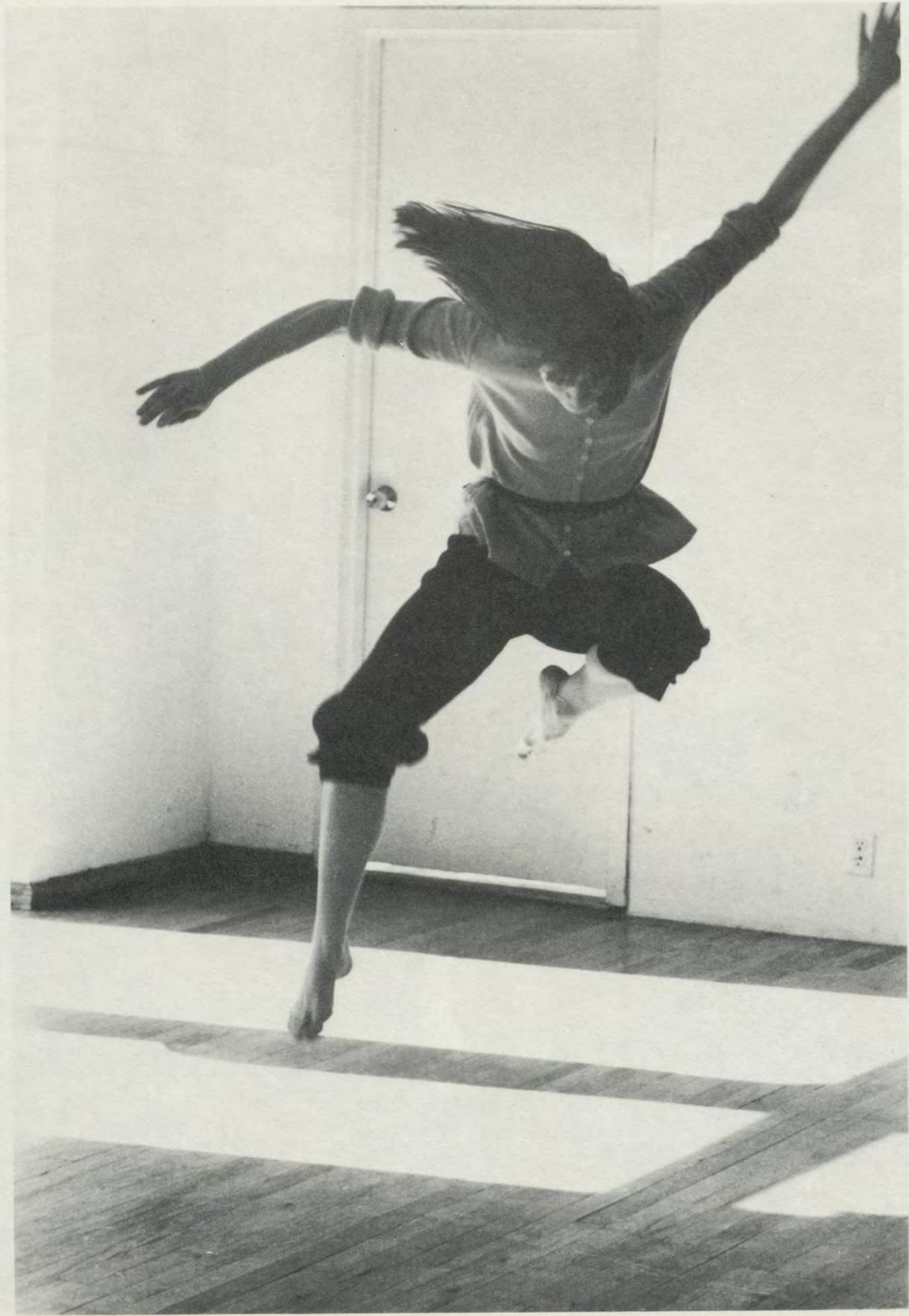
Dance der 70er Jahre so wichtig waren. Erlebnisse während eines Aufenthaltes 1965 in Japan hatten die damals Siebzehnjährige zum Entschluss geführt, sich in Tanz und Theater ausbilden zu lassen. 1966 begann ihr vierjähriges Studium an der University of Michigan in Ann Arbor. 1970 zog sie nach New York. Drei Jahre arbeitete sie im Merce Cunningham Studio, trat in der Truppe von Twyla Tharp und etwas später in jener von Laura Dean auf und studierte gleichzeitig klassisches Ballet. Eine Ausbildung in T'ai Chi Chuan 1975/76 und ein Workshop in Indischem Tanz Drama in jener Periode nahmen wichtigen Einfluss auf die Entwicklung ihrer eigenen Kunst. 1976 wirkte sie in der Oper «Einstein on the Beach» von Robert Wilson und Philipp Glass mit, und zwischen 1977 und 1978 trat sie mit Wendy Perron und Andrew de Groat auf.

In den letzten zehn Jahren konzentrierte sich ihre Leidenschaft stets deutlicher auf das Eindringen in immer neue Territorien, welches ihre Wahrnehmung und ihre Erkenntnis bewusst und unbewusst erweiterte — sei dies während der Entwicklung einer Arbeit oder während der Performance selbst. Die Schulung, die Einflüsse und Erfahrungen mussten sich in ihr ablagern, damit sie aus diesem Fundus heraus ihre eigene Persönlichkeit aufspüren und Schlüsse ziehen konnte als Ausgangspunkte für die Entdeckungen innerhalb des Medi-

JACQUELINE BURCKHARDT, Restauratorin, Kunsthistorikerin, Organisatorin von Performances und Mit-Verlegerin von «Parkett» / J.B. is a restorer, an art historian, an organizer of performances and co-editor of «Parkett».



«Field Papers», 1983 / Photo: Johan Elbers



«Journey for Two Sides: A Solo Dance Duets», 1978 / Photo: E. Lee White



«Journey for Two Sides: A Solo Dance Duets», 1978 / Photo: E. Lee White

ums Tanz, in der Erforschung ihrer selbst sowie in der Begegnung mit ihren Partnerinnen.

Ihre Stücke haben eine einfache formale Struktur, die als «blueprint for action», als Plan für die Improvisation, als Mittel und Material für die Erforschung dient. Simple Titel weisen auf das Programm der einstudierten Motive hin, etwa «Steps» (I, II, III) oder «Phrase Collection». Im freien Tanz spielt sie mit Formeln von vielleicht beiläufig erscheinenden Gesten und elementaren rhythmischen Bewegungssätzen; diese lässt sie anwachsen in Wiederholungen, Variationen, Metamorphosen und in deren abenteuerlichen Verflechtungen. Die verletzlichsten und aufregendsten Augenblicke in der Improvisation sind die Wechsel und Übergänge. Aus den tausend Möglichkeiten ihres Bewegungsspektrums im zündenden Moment «richtig» auszuwählen, sich zu entscheiden für eine organische Veränderung im Fluss oder für eine abrupte Zäsur — so unverhofft, wie ein Fisch im Wasser in eine andere Richtung schnell —, ist Sache ihrer intensiv geschulten Intuition.

«It starts like this», mag sie sagen, ein Auf- und Abpendeln der Hände vor dem Oberkörper kommentierend, während ein Schrittwechsel an Ort den Rhythmus markiert. Daraus entfaltet sich ihr komplexer Tanz. Die Bewegungen kommen natürlich und dennoch überraschend. Sie erzeugt sie aus sich heraus oder fängt sie auf, als wären sie bereits im Raum vorhanden, als jonglierte sie mit ihnen. Selten durchtanzt sie die Bühne; stattdessen wählt sie sich verschiedene Standorte, an denen sie verweilt, denn es ist die Bewegung selbst, die den Raum um sie herum füllt. Die Arme, der Hals scheinen lang, ja überlang. Sie begleiten und empfangen den Strom der Bewegungen, und der hat keinen Anfang und kein Ende, dafür aber eine klare Linie. Eine minimalste Geste, ein zielgerichteter Blick und selbst das fliegende halblange Haar sind im Spiel einbezogen. Immer wieder eröffnen sich ihr beim Tanzen Trouvaillen oder Fragen: beide greift sie als Quellen im jeweils neuen Werk auf. So wächst ein Stück aus dem anderen.

Der Charakter ihres Tanzes fordert von Dana Reitz vor der Aufführung ein konzentriertes In-sich-hineinhören und Ausloten des gegenwärtigen

Körperzustandes. Sie sagt, sie habe ein «verbal mind» und ein «body mind», und dies seien zwei verschiedene Dinge, die oft nicht synchron laufen. Ihren Körper könne sie zu nichts zwingen, sonst stimmten die Bewegungen nicht und gerieten steif und gequält. Das Tagesbefinden ihrer Muskeln und Glieder zu testen, ist darum auch so wichtig, weil sie ohne theatralischen Rahmen und ohne Musik tanzt. Ohne den Schutz narrativer und musikalischer Suggestivwirkung setzt sie ihre Körpersprache mit Haut und Haar aufs Spiel.

Lange ist es her — spätestens seit den 40er Jahren durch Merce Cunningham und John Cage —, dass der moderne Tanz aus der direkten und meist untergeordneten Abhängigkeit von der Musik befreit wurde. Gerade ihre starke Beziehung zur Musik veranlasste Dana Reitz, diese allmählich aus ihrer Tanz-Arbeit auszuschalten — ursprünglich wollte sie nämlich Musikerin werden und studierte Oboe und Klavier.

Ihre Aufmerksamkeit richtet sich fortan auf die Impulse, die Wirkungsgesetze und die Dynamik ihrer inneren Musik, und auf diese horchend zaubert sie mit dem Instrument ihres Körpers eine lautlose optische Musik in den Raum.

1974 experimentiert sie mit dem Effekt der Übertragung von Bewegung auf Ton und schnürt sich dazu Messingglöckchen an die Fesseln. «Brass Bells» heisst diese Arbeit, und jede Phrasierung, jeder Rhythmuswechsel wird fein nuanciert von den Glöckchen registriert. Mit der Musikerin Joan La La Barbara arbeitet sie ein Jahr lang an einem Stück, das «A Collaboration in Vocal Sound and Movement» heisst. In «Field Papers», ihrem Werk, das sie 1983 im Februar in der Brooklyn Academy of Music, New York, uraufführt und das danach in Linz und Paris zu sehen ist, tritt sie mit ihrer Truppe und dem Violinisten Malcolm Goldstein auf. Doch erscheinen die Tänzerinnen und der Musiker alternierend auf der Bühne, denn weder soll der Tanz die Musik, noch die Musik den Tanz illustrieren. Dana Reitz und Malcolm Goldstein haben sich, wie bereits 1979 in ihrem Stück «Between Two», für «Field Papers» zusammengetan, weil ihnen die Analogien in ihrer Arbeit offensichtlich schienen und ihr Dialog in der Performance erlebt

werden sollte. «Ich bin ein Tänzer», deklariert Malcolm Goldstein, der sein körperliches Sicheinbringen in die Musik betont, indem er wie die Tänzerinnen barfuss auf der Bühne steht.

Nebst der optisch-musikalischen Qualität erzeugt Dana Reitz im Tanz eine Zeichensprache, ein kalligraphisches Vokabular, das alle Register von der fein gezogenen Linie bis zum energischen Pinselstrich enthält. Zuweilen assoziiert man fernöstliche Kalligraphien. In ihrem Loft entstehen Zeichnungen, die nicht wie üblich als Partituren der Choreographie, sondern als Spuren der Energie der Bewegungen, als Studien für die Auseinandersetzung mit ihrer Kunst dienen. Es kann ja der Tänzer nicht wie der Maler von seinem Bild zurücktreten, und Spiegel und Videoaufnahme sind ihm auch nur ungenügende Instrumente für die vertieften Überlegungen zum eigenen Werk. In neueren Zeichnungen ergründet Dana Reitz einerseits die Eigenschaften ihres emotionalen, intuitiven, natürlichen Charakters und andererseits ihre rationale, intellektuelle, kultivierte Persönlichkeit. Diese Dichotomie hat sich in den Zeichnungen seit 1982 bildlich noch konkretisiert: die linke, weniger geschulte Hand malt mit chinesischem Pinsel und Tusche, die rechte, geübte Hand mit Kohle. Im Wechselspiel der verschiedenartigen Linien wird vieles augenfällig, was mit dem Wesen ihres Tanzes zu tun hat. 1978 thematisiert sie die existenzielle Zweiteilung in «Journey for two Sides: A Solo Dance Duet». Von Abend zu Abend variiert das Stück, denn in Abhängigkeit von ihrer Tagesdisposition, der Stimmung im Publikum und den Eigenheiten des Raumes, stellt sich einmal mehr der eine, dann wieder mehr der andere Aspekt ihrer Persönlichkeit ein.

Es ist die charismatische Bühnenpräsenz, die an Dana Reitz so fasziniert, ihre Fähigkeit, Musik sichtbar zu machen, eine geheimnisvolle Körpersprache zu formulieren, in Sekundenbruchteilen emotionale Färbungen auszustrahlen und solche einzufangen. Ihr Tanz ist zuweilen humorvoll, dann wieder brav und nüchtern, bald auch leidenschaftlich oder gelassen, manchmal hexenhaft, aggressiv oder verspielt.

Wenn sie mit ihrer Truppe tanzt wie neulich in «Field Papers» mit Sarah Skaggs und Bebe Miller

(in der Brooklyn Academy of Music war als vierte Tänzerin noch Maria Cutrona dabei), läuft alles ebenfalls nach dem Prinzip von vorgeplanter Grundstruktur und Improvisation. Die Tänzerinnen entwickeln eigene Themen, und im Zusammen- und Ineinanderspiel lebt jede ihre Persönlichkeit aus. Mit dieser arbeiten sie ganz bewusst, selbst wenn sie sich zeitweise unisono im Tanz treffen. Zunehmend macht sich bei Dana Reitz die Lust an der Konfrontation mit Partnerinnen, deren Ähnlichem und dennoch Verschiedenartigem bemerkbar, und im monatelangen Training wird der Übertrag von Person zu Person elaboriert. (Denn bis 1978 arbeitete sie meist Solo und seither vermehrt mit der Truppe.)

In «Field Papers» entwickelt sie zudem mit Beverly Emmons ein Lichtspiel, bei dem jeder Tänzerin ein Lichtfeld zugewiesen wird: Sarah Skaggs ein horizontales Feld im Bühnenhintergrund, Bebe Miller eines, das vertikal gegen das Publikum gerichtet ist, und Dana Reitz selbst ist ein diagonales Feld zugeordnet. In einem intensiven Tanz eignen sich die Tänzerinnen zunächst ihre Terrains an, dringen dann in die fremden ein und fordern derart die Interaktion heraus. Der Tanz verändert sich, wenn die Lichtfelder gedimmt oder ausgeblendet werden, wenn sich die immaterielle Bühnenarchitektur auflöst.

Auch bei den derzeit laufenden Vorbereitungen für ein neues Stück tendiert Dana Reitz dazu, aus ihrer vormals asketischen Bühnenpräsenz auszuberechnen, um ihre Kunst präzise und kompromisslos in Szene zu setzen. Dies, indem sie der Lichtregie und der Kostümierung ihre Dimension zurückgibt und sie in die Idee ihres Kunstwerkes aufnimmt.

Hours before the performance begins, Dana Reitz lies on the stage, shifting her body over small rubber balls, thus giving her muscles a gentle massage that renders them «fluid». With careful exercises, she lengthens her limbs and enhances her flexibility, until the full scope of possible movements has been played through. Striding back and forth on the stage and rehearsing various sequences, she explores the space at her disposal.

Her very method of training distinguishes Dana Reitz's work from that of the Dance Performers of the younger American New Wave generation. The latter coach their bodies by a tough, often athletic or even acrobatic training, they mold them, as it were, in order to achieve a peak physical capacity (e.g. Molissa Fenley). In their vigorous, sensuous choreography, supported by «New Music» which implies a «flirt» with rock-culture, body-presence is celebrated (as for instance with Karole Armitage).

Dana Reitz's body-awareness is inspired by the conceptual ideas that were so important in the development of American Post Modern Dance in the seventies. Her experience during a stay in Japan in 1965, when she was seventeen, made her decide to study Dance and Theater, and in 1966 she began a 4-year program at the University of Michigan, Ann Arbor. In 1970 she moved to New York and worked in Merce Cunningham's studio for three years, appearing with Tivyla Tharp & Dancers and later with Laura Dean & Dance Company. At the same time she studied classical ballet. The development of her art was strongly influenced by studies in T'ai Chi Chuan in 1975/76 and at a workshop in Indian Dance Drama during the same period. In 1976 she performed in «Einstein on the Beach», the opera by Robert Wilson and Philipp Glass; in 1977 and 1978 she danced with Wendy Perron and Andrew de Groat.

In the last ten years she has concentrated more and more passionately on delving into new territories, thus, consciously as well as unconsciously, expanding her perception and awareness — be it in the course of rehearsals or of the actual performances.

Training, influences and experiences all had to be stored inside her, so that she could draw from this wealth to search out her own personality and find the starting point for her discoveries in the dance medium, in her exploration of her own potential and in the interaction with her partners.

Her pieces have a simple formal structure which serves as a «blueprint for action», as a plan for improvisation and as a means and material for further investigation. Simple names such as «Steps» (I, II, III) or «Phrase Collection» indicate the program of the underlying motifs. In a free dance form she plays with seemingly casual gestures and elementary rhythmic phrases of movements, elaborating them in repetitions, variations, metamorphoses and daring interlacings. The most vulnerable and exciting moments in her improvisation are the changes and transitions. Making the perfect choice, at the perfect moment, from the myriad possibilities of her gamut of movements, be it an organic change of flow or an abrupt break — as unexpected as the flick of a fish — is the achievement of her zealously trained intuition.

«It starts like this» she might say, indicating her hand swinging up and down in front of her body, while a series of steps on the spot mark the rhythm. Thence her complex dance unfolds. The movements follow naturally and yet are unexpectedly. She creates them out of herself, or seems to capture them, as if they were already there, from the surrounding space, and goes on to play with them like a juggler. Only rarely does she dance over the whole stage; instead she chooses specific spots where she remains for a time, while it is movement as such that fills the space around her. Her arms and neck appear long, almost too long. They accompany and absorb the flow of movement, which has neither beginning nor end, just a pure line. A tiny gesture, a meaningful glance, even the loose shoulder-length hair, everything is made to play a part.

As she dances, new discoveries or questions constantly emerge, for use afterwards as sources for her next work. Thus one piece grows out of another.

The character of Dana Reitz's dance demands of her before each performance a thorough sounding of her actual, mental and physical state of being. She says she has a «verbal mind» and a «body mind», two separate things that frequently fail to be synchronized. She cannot force her body to anything, or else its movements would turn out stiff and laboured. This is why it is so important to test the daily state of her muscles and limbs, even more so as she dances without any dramatical or musical framework. Unprotected by the suggestive effects of narrative or music, she sets her body-language at stake, to the last nerve-end.

It is a long time ago — in the forties at the latest, under the influence of Merce Cunningham and John Cage — since modern dance was freed from the immediate and usually subordinate dependence on music. It was precisely her own strong musical inclination — she had originally wanted to be a musician and studied the oboe and the piano — which brought Dana Reitz gradually to exclude music from her dance.

From then on she has concentrated her attention on the impulses, effects and dynamics of her inner music. Inspired by it, she conjures up in the surrounding space a silent visual music with the instrument of her body. In 1974 she experimented with the effects of the transference of movement onto sound, and for that purpose attached brass bells to her ankles. This work is called «Brass Bells», and every phrase and change in rhythm is delicately registered by the bells. For a year she worked with the musician Joan La Barbara on a piece called «A Collaboration in Vocal Sound and Movement». In «Field Papers», first performed in February 1983 at the Brooklyn Academy of Music in New York and later in Linz and Paris, she worked with her group and the violinist, Malcolm Goldstein. But the dancers and the musician appeared alternately on the stage as neither music nor dance should be used to illustrate the other. Dana Reitz and Malcolm Goldstein had already worked together in 1979 in their piece «Between two», as they had become aware of analogies in their work and wanted this dialogue to be realized in performance. «I am a dancer», declares Goldstein, who emphasizes his physical involvement in music by standing barefoot, like his dancer colleagues, on the stage.

Apart from its optical/musical quality, Dana Reitz's dance generates a sign language, a calligraphic vocabulary that exploits every nuance from the finest hairline to a broad brush-stroke. Sometimes the spectator is made to think of oriental calligraphy. In her loft she produces drawings which serve not as normal choreographic scores but as traces of the energy of movement, as studies for an analysis of her art. Unlike a painter, a dancer cannot stand back and look at his/her work, and mirrors and video-tapes are insufficient tools for a profound reflection of the artist's own work. In more recent drawings Dana Reitz is exploring the attributes of her emotional, intuitive and natural character on the one hand, and of her rational, intellectual and educated personality on the other. This dichotomy has become more and more palpably visible in her drawings since 1982: her left, less trained hand paints with Chinese brush and ink, the right,

skilled hand with charcoal. From the interplay between the differing lines much can be seen that illuminates the nature of her dancing. In 1978 she used this existential difference as the theme for «Journey for two Sides: A Solo Dance Duet». The piece varies from one evening to another as sometimes one, sometimes the other character dominates, depending on her mood, the response from her audience and the quality of the space she dances in.

It is Dana Reitz's charismatic stage presence which is so fascinating, her ability to render music visible, to create a mysterious body language, to capture and express shades of emotion in split-seconds. Her dance is sometimes funny, then orderly and sober, then again passionate or relaxed, sometimes witch-like and aggressive or playful.

When she dances with her group, as she did recently in «Field Papers» with Sarah Skaggs and Bebe Miller (at the Brooklyn Academy of Music Maria Cutrona was the fourth dancer), everything is based on the same principle of a given structure and improvisation. The dancers develop their own themes and each expresses her own personality while at the same time influencing and responding to the others. Each dancer is involved as an individual even when they meet in unison. It is evident that Dana Reitz increasingly enjoys confronting herself with partners, examining similarities and differences. In months of training, various ways of transferring impulses from one person to another are rehearsed and elaborated. (After working mostly on her own until 1978, she has since increasingly involved a group.)

In «Field Papers» she developed a light script with Beverly Emmons, in which each dancer is allotted a lighted patch of space: Sarah Skaggs gets a «horizontal» patch along the back edge of the stage, Bebe Miller a «vertical» one running from backstage towards the audience, and Dana herself a «diagonal» one. In an absorbing dance each dancer begins by appropriating her own space and then penetrates into that of the others and provokes the interaction. The dance changes as the lights are dimmed or extinguished, when the immaterial scenery dissolves.

In her current preparations for a new piece, Dana Reitz tends to go beyond her previous ascetic stage presence, and to lay more stress on the staging of her art — yet without compromise or loss of precision. She does so by restoring to lighting and costume their innate dimensions and by integrating both elements fully into her work of art.

(Translation: Susanne Müller)



«Field Papers», 1983 / Bebe Miller, Maria Cutrona, Sarah Skaggs, Dana Reitz / Photo: Johan Elbers