



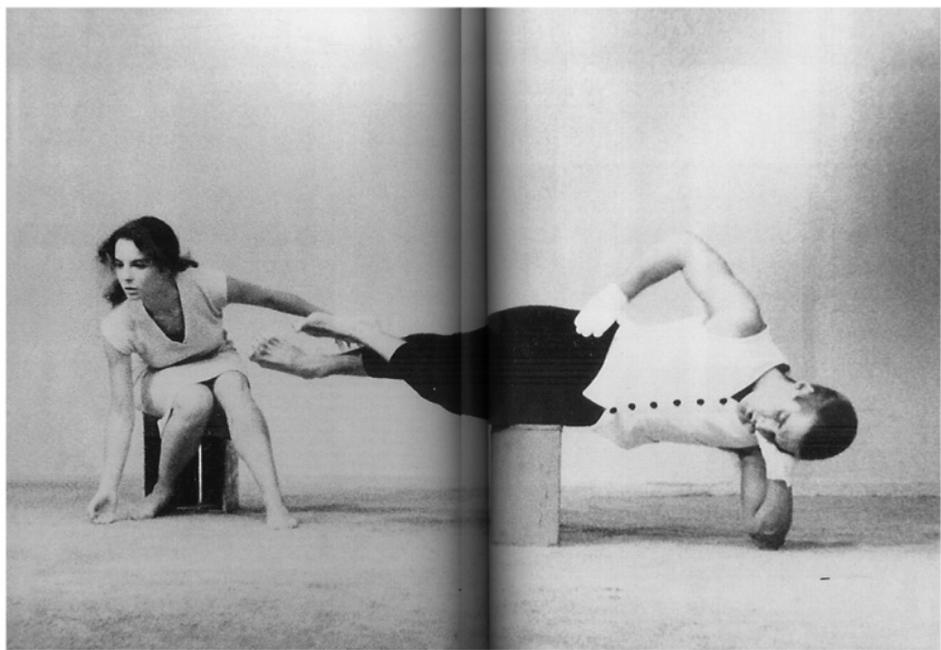
Anna Halprin, *The Five Legged Stool*. Choreographie: Anna Halprin. Tänzer: Anna Halprin, A. A. Leath, John Graham, Lynne Palmer, Musik: Morton Subotnick, David Tudor, Licht: Patrick Hickey, 1962, Anna Halprin, Mountain Home Studio, Kentfield, Foto: Chester Kessler

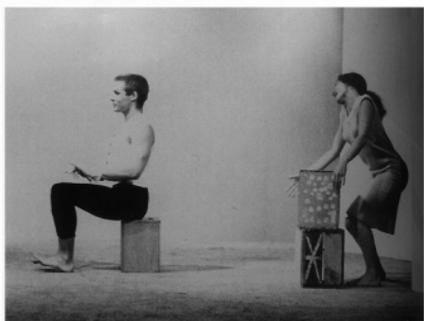
Die besondere Konstellation der Lehrenden am Black Mountain College in North Carolina hat nach dem Zweiten Weltkrieg ganz maßgeblich zur Rezeption der europäischen Avantgarde-Bewegungen in den USA beigetragen. Hier fand 1952 das multimediale, unterschiedliche Künste einbeziehende *Untitled Event* statt, das als ‚Ur-Happening‘ in die Kunstgeschichte eingegangen ist. John Cage fungierte mit Merce Cunningham als Spiritus Rector; seine Kompositionskurse am Black Mountain College haben die New Yorker Happeningbewegung und Fluxus sowie das Judson Dance Theater inspiriert. Wenn heute in der Kunstgeschichte von der Aktionskunst und performativen Praxis seit den 1950er Jahren in den USA die Rede ist, so richtet sich der Blick auf diese Ereignisse und Entwicklungstendenzen. Im Schatten der Diskussion stehen die künstlerischen Experimente, die an der West Coast nach Möglichkeiten einer Transformation der historischen Avantgarden und eines „New Theatre“¹ fragen.

Doch nicht in New York, sondern in und um San Francisco entwickelten Künstler in kooperativer Arbeit eine Kunst und Leben verschränkende Aktionskunst. Anna Halprins Workshops und Events sowie ihre Zusammenarbeit mit Künstlern unterschiedlicher Herkunft, mit den Musikern La Monte Young und Terry Riley, den Tänzerinnen Simone Forti, Trisha Brown und Yvonne Rainer sowie den bildenden Künstlern Robert Morris und Bruce Conner, haben eine bewegungs- und handlungsorientierte, das Umfeld integrierende Kunst in Gang gesetzt und so ganz wesentlich zur Entwicklung von ‚minimalistischen Tendenzen‘ in den unterschiedlichen Künsten beigetragen.

Im Umfeld von Beat und der Counter Culture der 1960er Jahre fragt auch Ron G. Davis mit der San Francisco Mime Troupe nach einer Theaterpraxis, einem Handeln, das – wie eine Guerillataktik – Realität nicht abbilden, sondern durch subversive Strategien grundlegend verändern sollte. Auch hier waren Kooperationen mit bildenden Künstlern, Musikern und Filmemachern Impuls gebend für die Weiterentwicklung einer multimedialen, alle Künste verschränkenden Aktionskunst, wie die Performance *Over Evident Falls* von William T. Wiley und Steve Reich beispielhaft zeigt. F.W.

[Ann. S. 166]





Anna Halprin. *Four Square*, Choreographie: Anna Halprin.
Mit Anna Halprin, A. A. Leath, John Graham und Simone Forti in Kentfield,
1959, Anna Halprin, Mountain Home Studio, Kentfield

Anna Halprin und der San Francisco Dancers' Workshop

Anna Halprin zählt mit dem 1955 gegründeten San Francisco Dancers' Workshop zu den Wegbereitern des ‚neuen amerikanischen Tanzes‘. Ausgebildet im modernen Tanz, wurden für sie zwei Anregungen bedeutsam: die tänzerische Haltung Margret H'Doubler, die ihre Aufmerksamkeit auf die natürlichen Bewegungen des Körpers und die psycho-physischen Bedingungen des Tanzes richtete, und die Kunst und Leben verschränkende interdisziplinäre Arbeit des Bauhauses, mit der sie sich in den 1940er Jahren auseinandergesetzt hat.

An einem Tanz-Workshop Anna Halprins, der 1960 in Kentfield, nördlich von San Francisco, stattfand, nahmen Tänzerinnen teil, die wenig später im Judson Dance Theater in New York auftraten und dort den ‚neuen amerikanischen Tanz‘ ins öffentliche Bewusstsein rückten: Simone Forti, Trisha Brown und Yvonne Rainer. Simone Forti hatte Kolleginnen aus New York animiert, an dem Sommer-Workshop teilzunehmen, einem Treffen, das Tänzer, Musiker und bildende Künstler zusammenführte und La Monte Young zu musikalischen Experimenten und seiner *Lecture 1960*² veranlasst hat. Hier wurde auf dem ‚Dance-Deck‘ Anna Halprins – einer zwischen Redwoods gelegenen Holzbühne unter freiem Himmel – mit Bewegungen experimentiert, die nichts imitieren, nichts symbolisieren, sondern aus den Möglichkeiten natürlicher Bewegungen erwachsen. Simone Forti, die mit ihrem Mann Robert Morris seit 1956 mit Anna Halprin zusammengearbeitet hatte, erinnert sich: „Für Ann ergab sich die Technik unmittelbar aus der Auffassung, dass der Körper zu allen möglichen Bewegungen in der Lage sei. Sie stellte uns Aufgaben wie die, zu rennen und gleichzeitig die Wirbelsäule in jede nur denkbare Haltung zu bringen. Solche Problemstellungen nannten wir ‚Erforschung‘. [...] Wir sprachen von ‚Bewegungsqualität‘. [...] Ein anderer Begriff, den wir häufig gebrauchten, war ‚kinästhetisches Bewusstsein‘.“³

Aus den Bewegungsexperimenten erwachsen Aufführungen wie *Four Square*, 1959, und *Birds of America or Gardens without Walls*, 1960. In Stücken, die Anna Halprin 1962 realisiert hat, wie *The Four-legged Stool*, ein Stück, für das Terry Riley *Mescaline Mix* komponierte, und *The Five-legged Stool*, für das Morton Subotnick als Musiker verantwortlich zeichnet, werden Bewegungserfahrungen an Aufgaben gebunden, die nicht mehr allein auf der Bühne stattfinden, sondern auch im Zuschauerraum. Was sich hier ankündigt – eine kooperative Zusammenarbeit von Künstlern an einer ‚Komposition‘, die die tradierte Art und Weise des Erzählens durchkreuzt und mit ‚radical juxtapositions‘ arbeitet – führte Anna Halprin in *Parades and Changes*, 1965–67, weiter. In diesem Stück werden auf Karten geschriebene Handlungsanweisungen zu Impulsgebern für Bild, Ton, Licht und Bewegung. Sie sind untereinander austauschbar und in ihrer Abfolge keiner zugrunde liegenden narrativen Ordnung unterworfen.

Mitte der 1960er Jahre arbeitete Anna Halprin mit Therapeuten wie Fritz Perls und Ida Rolf, um die emotionalen Dimensionen, die Bewegungen zugrunde liegen, in den Tanz zu integrieren. Im Austausch und in Zusammenarbeit mit John Cage, Merce Cunningham, den Fluxuskünstlern Yoko Ono, La Monte Young und Terry Riley, Julian Beck und Judith Malina von der Theatergruppe The Living Theatre sowie Künstlern der Beat- und Hippie-Kultur San Franciscos wie Bruce Conner, Allen Ginsberg, Janis Joplin und den Grateful Dead entwickelte sie eine künstlerische Sprache, die in ‚Live-Events‘ Kunst und Leben zu verschränken sucht und Ende der 1960er Jahre ausdrücklich auf die politische Wirklichkeit der USA Bezug nimmt. *A Blank March Protest*, 1967, zeigt, wie sie ihr Verbundensein mit den Bürgerrechtsbewegungen in den USA in eine Aktion im öffentlichen Raum überträgt. 1968 antwortete sie auf Rassenunruhen in Los Angeles mit einer Zusammenarbeit mit farbigen Tänzerinnen und Tänzern aus Watts, mit denen sie *Ceremony of US*, 1969, erarbeitete und so nicht nur die Akteure – schwarze und weiße Tänzer –, sondern auch das Publikum mit der zeitgenössischen Realität konfrontierte, dem tief verwurzelten Rassismus der US-amerikanischen Bevölkerung. *F.W.*

[Anm. S. 166]

La Monte Young im Gespräch mit Jacqueline Caux

JACQUELINE CAUX: Wann haben Sie Anna Halprin kennen gelernt?

LA MONTE YOUNG: Im Sommer 1959, nachdem ich aus Darmstadt, wo ich Karlheinz Stockhausens Internationale Ferienkurse für Komposition besucht hatte, zurückgekehrt war. Dort hatte ich David Tudor getroffen und über ihn kam ich auch mit John Cage in Verbindung. Ich schrieb ihm und legte eine Partitur bei. Cage antwortete mir aus New York und sagte mir, es gebe da eine bemerkenswerte Tänzerin, die wie ich in der Bay Area arbeite – zu der Zeit lebte ich in Berkeley –, und die mich interessieren könnte; sie heiße Anna Halprin. Also nahm ich zu ihr Kontakt auf, und wir trafen uns. Vermutlich lud sie mich auf eine ihrer Proben ein. Terry Riley, mit dem ich damals zusammenarbeitete, kam mit. Zu der Zeit arbeiteten wir mit lang anhaltenden Klängen, die – wie in dem *Poem for Chairs, Tables and Benches* – durch Reibung von Objekten entstehen. In dem Stück werden Tische und Sthle über den Boden gezogen oder geschoben. [...] Nachdem wir sie kennengelernt hatten, lud sie uns ein, bei ihren Proben Klänge zu erzeugen, und nachdem wir bei ihren Proben Klänge erzeugt hatten, bot sie uns an, musikalische Leiter ihrer Tanzkompanie zu werden.

Es war ziemlich spannend, mit ihr zu arbeiten, denn in ihrer Generation, einer vor der meinen, war sie eine absolut innovative Knsterin und hat Pionierarbeit geleistet. Es gibt meines Erachtens zwei große amerikanische Avantgarde-Tänzer: Merce Cunningham und Anna Halprin. Es ist interessant, ihre Arbeit miteinander zu vergleichen: Cunningham setzte klassische Ballettschritte ein und übernahm doch zugleich die Methode John Cages wie die Arbeit mit Unbestimmtheit. Das Ergebnis war, dass die Tänzer zwar sehr konventionelle Schritte vollführten, sie aber höchst unkonventionell kombinierten. Nur als Ausnahme gab es auch ungewöhnliche Bewegungen. Anna Halprin hat nie konventionelle Bewegungen eingesetzt. Es kam vor, dass sie von der Wand hing oder eine halbe Stunde brauchte, um sich, im Winkel hängend, die Wand entlang zu bewegen. [...] Sie ermutigte ihre Tänzer, es ebenso zu machen, und es war sehr beeindruckend, ihnen dabei zuzusehen. [...]

Das andere Stück, das ich im April 1960 komponierte, wurde unter dem Titel *Arabic Numerals (Any Integer) to Henry Flynt* bekannt. Es ist ein Stück, in dem ein Klang ständig aufs Neue wiederholt wird, ohne sich im Verlauf eines lang währenden Zeitraums zu verändern. Das Stück habe ich erstmals bei einer Probe im Studio von Anna Halprin aufgeführt. Ich hatte einen Schlgel und auf dem Boden lag ein Gong, den ich in stndiger Wiederholung in einem relativ langsamen Tempo anschlug. Es war ein ziemlich lauter Klang. Die Aufführung in Anna Halprins Studio half mir sehr, mein Konzept eines Eintauchens in den Klang zu entwickeln. In meiner *Lecture 1960* spreche ich über die Idee, des Eindringens in den Klang, darüber, den Klang Klang sein zu lassen, die Welt des Klanges zu betreten. Wir können uns unter Umständen finden, indem wir im Klang sind und von da hinaus auf die Welt schauen. Das ist eine Konzentrationsbung, aber wenn der Klang stark ist, wird diese Übung zu einer sehr hohen Form von Konzentration, mit einer Meditation vergleichbar.

Aus: *Anna Halprin  L'Origine de la Performance*, hrsg. von Jacqueline Caux, Ausst.-Kat. Musée d'Art Contemporain de Lyon, Lyon 2006.



Anna Halprin, Sommer-Workshop in Kentfield.
Gruppenfoto, 1960, Museum of Performance and
Design, San Francisco

Auf dem Dance-Deck von Anna Halprins Studio
in Kentfield, 1960, Museum of Performance and
Design, San Francisco



Terry Riley im Gespräch mit Jacqueline Caux

JACQUELINE CAUX: Wie sind Sie auf die Idee von *Mescaline Mix* gekommen?

TERRY RILEY: Damals war La Monte Young bereits nach New York gegangen, aber ich setzte die Zusammenarbeit mit Anna fort. Sie hatte in ihrem Studio ein sehr gutes Tonbandgerät und verschiedene Dinge, mit denen Klang erzeugt werden kann. Dort arbeitete ich und stellte Loops, Tonbandschleifen, her. Hin und wieder nahm ich Bruchstücke von Stimmen, von den Tänzern, von den Geräuschen des Ortes auf, auch mich selbst, wenn ich während der Proben Klavier spielte. [...] All diese Elemente sammelte ich, und sie hatten alle mit meiner Arbeit bei ihr zu tun.

CAUX: Wie haben Sie das Stück komponiert?

RILEY: Zunächst einmal habe ich, wie gesagt, all diese Materialien aufgezeichnet, ich schnitt die Bänder in unterschiedlichen Längen zu, breitete sie vor mir aus und stellte Loops aus ihnen her. Einige dieser Loops sind ziemlich lang, drei, vier, fünf Meter, also musste ich mit ihnen aus dem Studio raus, sie um Flaschenhalse wunden und dann wieder zurück, hinein in die Bandmaschine. Die Loops waren unterschiedlich geschnitten, aber ich kombinierte sie alle miteinander. Von jedem wichtigen Zustand des Materials machte ich Aufnahmen, aber erst einmal wurden die Bänder geschnitten, egal, was auf dem jeweiligen Loop drauf war, und auf diese Weise fügte ich ein Stück zusammen. Dann führte ich es Anna vor. Sie kommentierte es nie, sondern fing sofort an, damit zu arbeiten. Das war ganz selbstverständlich für sie: „Okay, es ist, was es ist, und damit arbeiten wir jetzt.“

Das Stück *Mescaline Mix* ist auch deshalb entstanden, weil ich zu der Zeit Peyote, eine Art natürliches Meskalin, nahm. Es ist, als ob du in einem Raum sitzt und die Wirklichkeit verwandelt sich, diese Art von Atmosphäre wollte ich auch in der Musik erzeugen. Ich wollte die Dinge auf eine Weise zusammenfügen, dass wir das Gefühl kriegen, unsere eigene Wirklichkeit verwandele sich durch den Klang. Du beginnst dann die Dinge anders zu sehen, zunächst sieht der Boden vor uns wie ein Boden aus, dann wird er zu einer Wüste, oder Pflanzen scheinen aus ihm zu wachsen. [...] Die Wirklichkeit des Bodens nimmt ein eigenes Leben und unterschiedliche Bedeutungen an. Es war das erste Stück, in dem sich solche Vorstellungen niederschlugen: Die Verwandlung von Energie – das, was du hörst, verändert die Orte, an denen du dich gerade befindest.

Aus: *Anna Halprin à L'Origine de la Performance*, hrsg. von Jacqueline Caux, Ausst.-Kat. Musée d'Art Contemporain de Lyon, Lyon 2006.

Yvonne Rainer im Gespräch mit Anna Halprin

YVONNE RAINER: Ihr habt neue Bewegung erfunden.

ANNA HALPRIN: Wir erfanden neue Möglichkeiten der Bewegung, neue Wege, die Elemente miteinander zu verbinden. Aber wenn der Tanz abgeschlossen war, stand alles fest.

Birds of America (1960) war unsere erste lange Arbeit, die etwa 50 Minuten dauert. [...] Die nächste große Sache war *Five-Legged Stool* (1962). Das war ein abendfüllendes Programm in zwei Akten. Das Stück entwickelt den Gedanken eines sich gegenseitig befruchtenden Austausches [von Künstlern unterschiedlicher Herkunft] weiter. Bis dahin waren wir mit dem Raum, den wir hatten, ganz zufrieden. Aber ich kriegte arge Zweifel, als ich mir vorstellte, oben [auf der Bühne] zu sein und von dort aus eine Beziehung zum Publikum aufnehmen zu müssen. Ich schaute in den Vorraum, betrachtete die Gänge, die Decken. Plötzlich dachte ich: „Wer sagt denn, dass wir auf der Bühne bleiben müssen? Es gibt doch ein ganzes Gebäude.“ Was in *Five-Legged Stool* geschah, war, dass all die unterschiedlichen Elemente – der Gebrauch von Klang und Stimme, von Wort und seiner Bedeutung – weiterentwickelt wurden; auch dass die Malerin zur Choreographin wurde. Im zweiten Akt wollte ich beispielsweise Objekte raus bringen, sie abstellen, zurückgehen, wieder Objekte raus bringen und sie abstellen. Jo Landor, eine Malerin, mit der wir zusammenarbeiteten, beobachtete das, kam eines Tages mit 40 Weinflaschen zu mir und sagte: „Ich möchte, dass du diese verwendest.“ Man könnte fast sagen, sie bestimmte die Bewegung, die ich machte. Ganz schwer zu sagen, wer dieses Stück choreographiert hat, ich oder Jo Landor – es war eine echte Zusammenarbeit. [...]

Y.R.: Ich erinnere mich, dass du in dem Sommer, in dem ich hier bei dir war, Aufgaben vergeben hast. Aber so wie ich es verstanden habe, sollten sie dazu dienen, sich seines Körpers bewusst zu werden. Es ging nicht darum, die Aufgaben auszuführen, sondern die Bewegung und damit das ‚kinästhetische Ding‘, das die Aufgabe mit sich bringt.

A.H.: Später nahmen wir das Realisieren der Aufgaben sehr viel ernster. Wir stellen Aufgaben, die so herausfordernd waren, dass bereits deren Wahl die Idee der Bewegung einbezog. [...]

Y.R.: Ist in diesem Stück bis zum Ende durchgehalten worden, dass du keine Rolle mehr spielst, sondern du selbst bist?

A.H.: Ja, fast automatisch. Das gefiel mir sehr. Indem wir die Aufgaben ausführten, spielten wir keine Rollen, wir erzeugten keine Stimmungen; wir taten einfach etwas. Durch die Wahl von Objekten und Aufgaben bestimmten wir das Ganze – die „over-all-quality“. Ein Beispiel: Im ersten Akt von *Five-Legged Stool* stehen jeder Person verschiedene Schrittfolgen zur Verfügung, die stets genauso ausgeführt werden können, beispielsweise das Ausgießen von Wasser. Ich hatte eine große Schachtel mit bunten Sachen, Blechdosen und andern Dingen, die ich mir zusammengesucht hatte – all das so hoch wie möglich zu werfen, konnte eine weitere Aufgabe sein. Eine andere hieß Kleiderwechseln. Wieder eine andere Aufgabe hatte mit Hinfallen zu tun, eine Bewegungsaufgabe. Obwohl nun diese Dinge bei jeder Aufführung exakt gleich ausgeführt wurden, änderte sich die Abfolge, so dass sich

Anna Halprin, *Parades and Changes: „Dressing/Undressing“*, Choreographie:
Anna Halprin, Tänzer: Anna Halprin, A. A. Leath, John Graham, Daria Halprin, Rana Halprin,
Lari Goldsmith, Paul Goldsmith, Musik: Morton Subotnick, Folke Rabe, Licht: Patrick Hickey,
Skulptur: Charles Ross, 1965–1967, Anna Halprin, Mountain Home Studio, Kentfield

Anna Halprin, *Parades and Changes: Dance Score. Elements, Choreographic Plan,*
People Score, 1965, Museum of Performance and Design, San Francisco



Anna Halprin, *Right on. Ceremony of US* (Dilexi Series on KQED TV). Choreographie:
Anna Halprin, Tänzer des San Francisco Dancers' Workshop und des Studio Watts,
Licht: Patric Hickey, 1969, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley

die Komposition sowohl für das Publikum als auch für die Performer jedes Mal veränderte. Das war unsere erste Komposition, die jeden Abend unterschiedlich aufgeführt worden ist. [...]

Y.R.: Erzähl mir was über *Parades and Changes* (1965).

A.H.: Was die Komposition betrifft, so ist es für mich eine völlig befriedigende Weiterführung des Konzeptes, das in *Birds of America* angelegt ist. Mort Subotnik und ich arbeiteten eine höchst komplizierte Partitur aus, die uns absolute Flexibilität gestattete. Wenn wir im August (1965) nach Stockholm fliegen werden, nehmen wir nichts als die Partitur mit. Wir benutzen lediglich die Materialien, die wir in dem Theater dort vorfinden oder die wir zusammensuchen, sobald wir da sind. *Parades and Changes* besteht aus einer Reihe eigenständiger Blöcke. Jede Person befindet sich in ihrem eigenen Medium: der Beleuchter, die Musiker, die Tänzer. Jeder hat seine eigene Reihe von Blöcken.

Y.R.: Die nicht miteinander koordiniert sind?

A.H.: Die kein bisschen miteinander koordiniert sind. Sie können jeweils zwischen fünf und zwanzig Minuten dauern. Die Auswahl der Blöcke geschieht auf der Grundlage ihrer Gegensätzlichkeit – es gibt acht völlig verschiedene Möglichkeiten, den Ton zu verwenden. Es kann ein Tonband, eine Laute oder es können live erzeugte Klänge sein, eine Stimme, oder auch – beispielsweise – eine Bachkantate. Jeder Block wird aufgrund von Kontrasten ausgewählt.

Y.R.: Und die Längen sind auch unterschiedlich?

A.H.: Nein, das ist etwas, was sich nicht ändern lässt. Ein ‚Versatzstück‘ dauert exakt vier Minuten und kann mit beliebig vielen anderen Dingen zusammengestellt werden. Manchmal werden die Tänzer zu Musikern, manchmal verwenden die Musiker unser Material. Wir werden von einem Dirigenten dirigiert. Die Tänzer werden zu Musikern und manchmal auch zu Bühnenbildnern. Wir arbeiten als Team zusammen. [...]

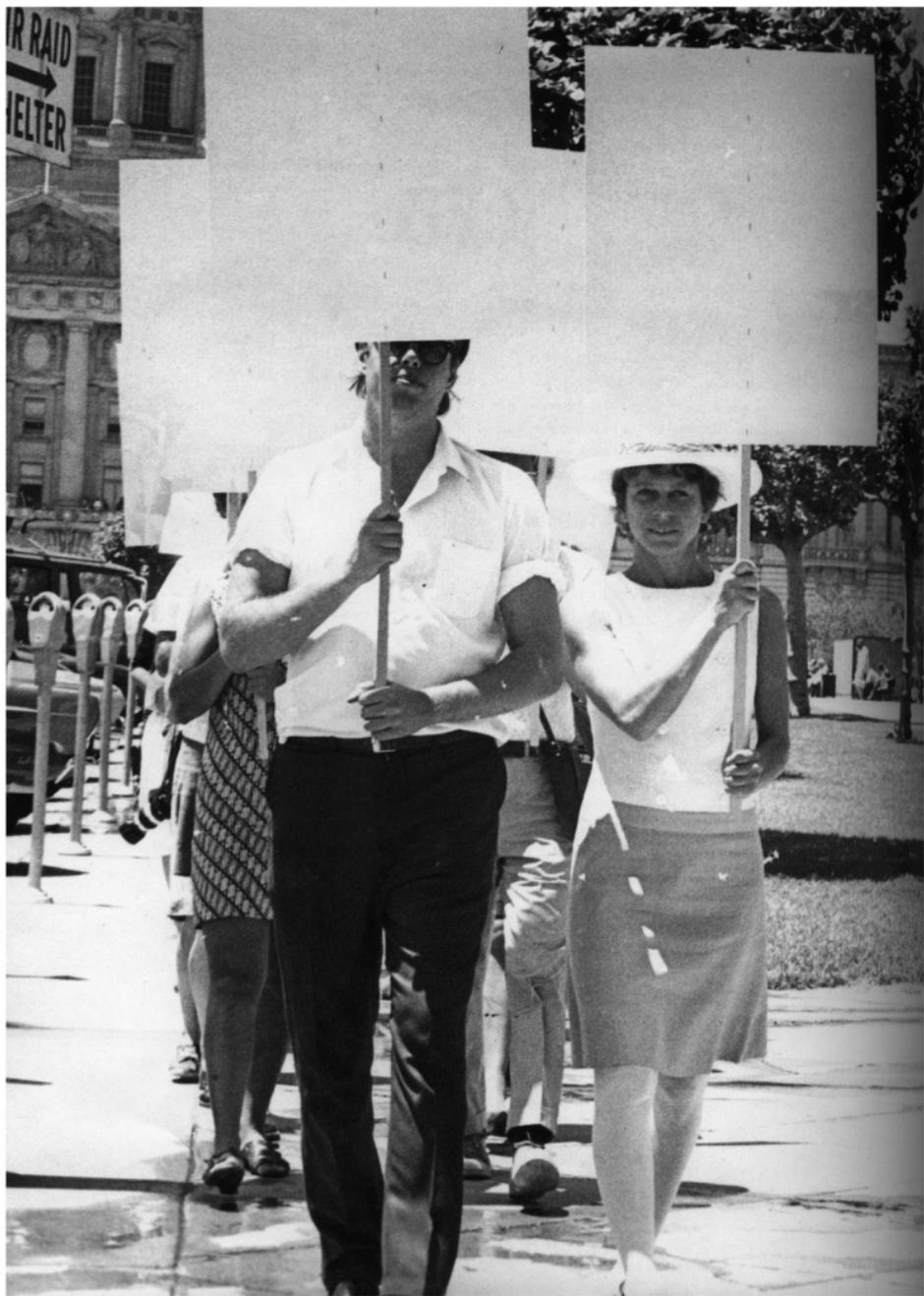
Y.R.: Aber keiner hängt vom andern ab?

A.H.: Das ist richtig. Wir entscheiden gemeinsam, wer mit wem in einer Sequenz zusammenarbeitet; dafür sind praktische Gründe ausschlaggebend. Nicht selten wird ein kompletter Abschnitt während der Aufführung neu erfunden, um zwischen einem Block und einem andern eine Verbindung herzustellen. Um den Raum zu füllen, überlappen sich Blocks manchmal auf eine Weise, wie sie es zuvor nicht getan haben. Es ist ein großes Vergnügen, damit zu arbeiten. Bisher gab es drei Aufführungen und jede unterschied sich so sehr von den andern beiden, dass Zuschauer, die alle drei gesehen haben, nicht einmal wussten, dass es dasselbe Tanzstück ist. Es ist für uns ein Höhepunkt in der Entwicklung eines Systems für unsere Zusammenarbeit, die vor fünf Jahren begonnen hat.

Y.R.: Wie lange dauert *Parades and Changes*?

A.H.: Es kann fünf Minuten, es kann aber auch fünf Stunden lang ein. Seine Länge ist völlig variabel.

Aus: Yvonne Rainer interviews Anna Halprin. In: *The Tulane Drama Review*, Vol. 10, Winter 1965.





Anna Halprin, *A Blank March Protest*, 1967.
Anna Halprin, Mountain Home Studio, Kentfield

Festival!

NOV. 12-13-14-15, 1964

with
Ann Halprin & Her Dancers' Workshop
Don Ellis, Trumpet, and Musicians
Art Blakey's Jazz Messengers
and

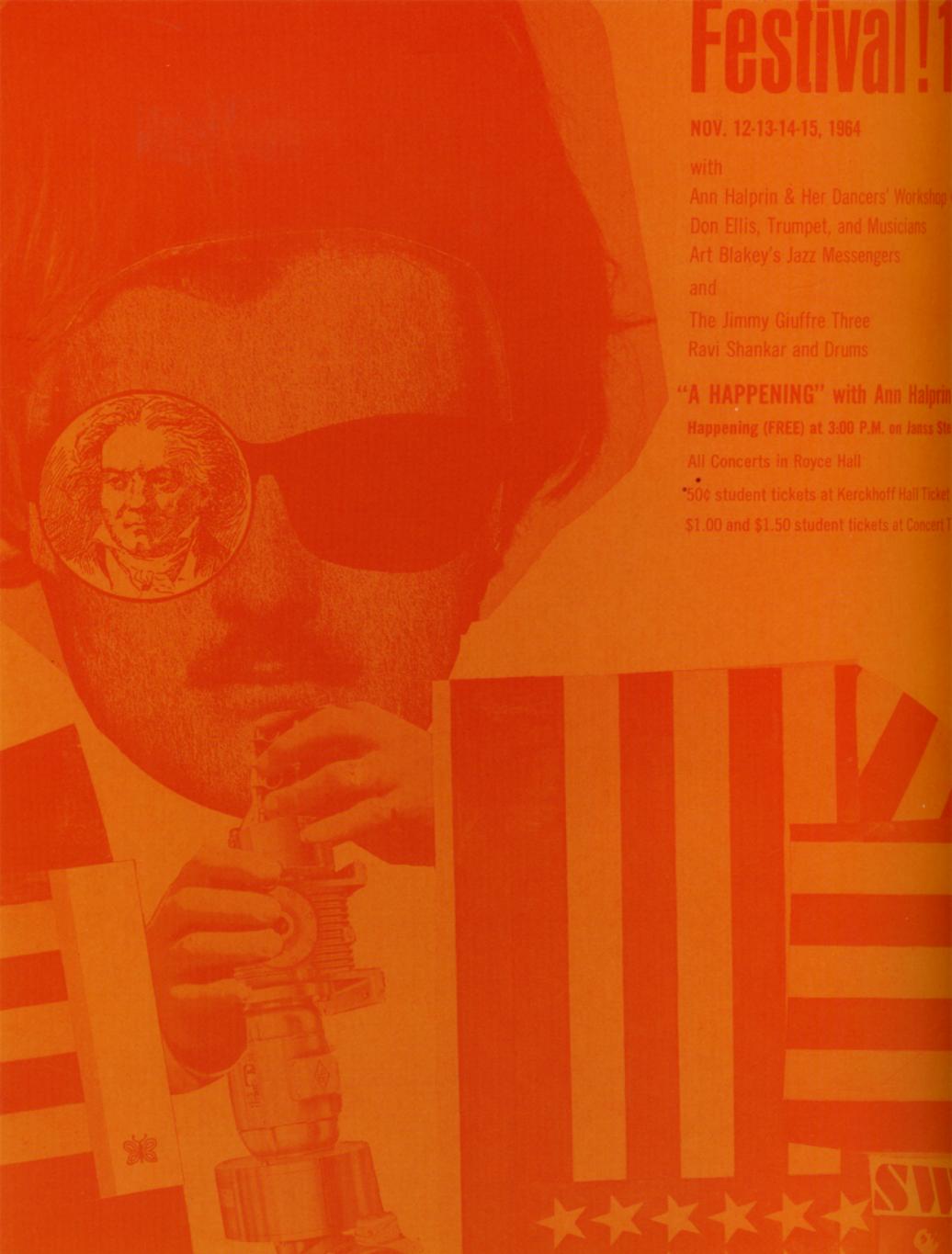
The Jimmy Giuffre Three
Ravi Shankar and Drums

"A HAPPENING" with Ann Halprin
Happening (FREE) at 3:00 P.M. on Janss St.

All Concerts in Royce Hall

*50¢ student tickets at Kerckhoff Hall Ticket

\$1.00 and \$1.50 student tickets at Concert





Anna Halprin, Right on. Ceremony of US, 1969.
 Museum of Performance and Design, San Francisco

Anna Halprin, Improvisation Festival! 1964 – „A Happening“ mit Anna Halprin
 am 12. November 1964, Museum of Performance and Design, San Francisco