Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 30: Collaboration Sigmar Polke

Artikel: "Les infos du paradis" : Übertritte = overstepping

Autor: Kuoni, Carin / Britt, David

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681432

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«LES INFOS DU PARADIS»

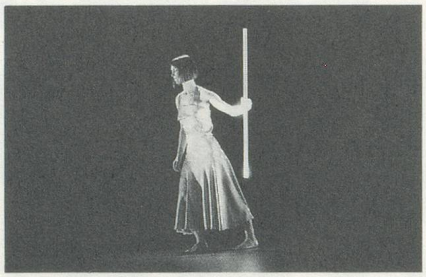
CARIN KUONI

AUS GESPRÄCHEN MIT DER TÄNZERIN DANA REITZ ZU LICHTTONTANZ, EINER ZUSAMMENARBEIT MIT HANS PETER KUHN UND JENNIFER TIPTON

Übertritte

Dana Reitz sprach einmal von einem Blatt, das sich vom Ast löst und auf den Boden schaukelt. Nach jedem Schwung verharrt es für einen Augenblick in der Schwebe, dann kippt es um in eine tiefere, entgegengesetzte Schaukelbewegung. Ein Lufthauch mag es aufwirbeln, in Kreiselbewegung versetzen, es scheint einen Moment lang auf einer Luftbank zu sitzen und schaukelt tiefer, bis es auf die Erde fällt. Die ganze Vielfalt der äusseren Einflüsse manifestiert sich in einem präzisen Bewegungsablauf voll Überraschungen.

Am Berliner Hebbel-Theater ist im April 1991 ein neues Projekt von Dana Reitz, der Lichtgestalterin Jennifer Tipton und dem Komponisten Hans Peter Kuhn uraufgeführt worden, das eine ähnliche Fülle von Elementen versammelt. LICHTTONTANZ ist die Verbindung optischer Wellen mit akustischen und mit den Energiewellen der Täzerin Dana Reitz; so hat sie es beschrieben.* Dana Reitz, die 1970 nach New York



(PHOTO: KASSNER)

kam, «weil Merce Cunningham und John Cage hier waren», hat sich von der Vorstellung, Ton, Bewegung und Licht in ihrer Unabhängigkeit voneinander zu präsentieren, gelöst: «In LICHTTONTANZ sind es eigentliche Zeit-, Raum-, Bewegungs- und Psyche-Einheiten, die aufeinanderprallen. Was passiert, wenn sie zusammengeführt werden, fasziniert mich.»

Viele Jahre lang hat sich Dana Reitz in vollkommener Stille dem «reinen Ton» ihres Körpers und der Wirkung des Lichts gewidmet. Im Gegensatz dazu musste sie sich für die Berücksichtigung von Ton erst bewusst entscheiden und brauchte konkrete Gründe, um jede Zufälligkeit zu vermeiden. Den hellen Klang der Messingglöckchen, die sie sich in einem frühen Projekt um die Fussgelenke geschnallt hatte, löste sie noch selbst durch ihre Bewegungen aus (BRASS BELLS, 1974), Die Dialoge mit dem Violinisten Malcolm Goldstein (1978) handelten unter anderem vom Erinnerungsvermögen: Die Tanzsequenz lieferte das Thema für die anschliessende Violinimprovisation, die Dana Reitz dann ihrerseits wieder im nachfolgenden Tanzsegment übersetzte. Der Begriff der Musikalität und seine Entsprechung im Körper hat auch Laura Dean beschäftigt, in deren Kompanie Dana Reitz 1971/1972 ein Jahr lang auftrat.

LICHTTONTANZ geht direkt aus dem Projekt SUSPECT TERRAIN von 1989 in Purchase, New York, hervor, das der simultanen Beeinflussung von Licht (Jennifer Tipton), Ton (Hans Peter Kuhn) und den Bewegungen von mehreren Tänzern galt. Dana Reitz fand allerdings, dass die überwältigende Präsenz der vier Tänzer (Laurie Booth, Polly Motley, Steve Paxton und Dana Reitz) ein tiefes Eindringen in die Gegebenheiten verbaute. Dana Reitz, die von Projekt zu Projekt neue Problemstellungen mit kristallener Klarheit definiert und die Parameter dann so eng steckt, dass die «Untersuchung»

CARIN KUONI ist die Herausgeberin von *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America*, Four Walls Eight Windows New York 1990.

fruchtbar werden kann, wollte in Berlin, wie sie sagt, «die Probleme herausschälen und zum Grundsätzlichen vordringen. Jetzt sind es nur noch drei Leute: Licht, Ton und Bewegung, also die einfachst mögliche Verbindung bei gleichem Einfluss von allen drei.» Die Improvisationstechnik – auch für Musik und Licht – soll das Einmünden und Zurücknehmen, die unentwegte Verschmelzung und Freisetzung der drei Elemente gewähren.

Hans Peter Kuhn hat für LICHTTONTANZ etwas wie Tonfolien geschaffen, die er mit dem Computer übereinanderlegt; ihren Einsatz kann er während der Aufführung leicht verschieben. Jede Folie ist eine Einheit mit klarem Klangcharakter, meist reich an bildhaften Assoziationen und Humor. Akustisch ist LICHTTONTANZ in etwa zehn definierbare Abschnitte eingeteilt. Fast jeder Abschnitt beginnt mit einem einfachen, flächigen Tonbild aus Regentrommeln, Zugrauschen etc., über das Kuhn stark rhythmisierende Elemente legt. Aus Dutzenden, im ganzen Theater verteilten Lautsprechern hallen die Töne erst aus weiter Ferne, bis sie sich schliesslich in einer engen Schleife um die Tänzerin legen. In vielen Abschnitten schwillt so der Klang zu einem dramatischen Höhepunkt an und bricht dann meist völlig unvermittelt ab. Die Stimmungswechsel sind markant und fegen das eben Geschaffene zur Seite. Diese eigentlich destruktive Position wählte Hans Peter Kuhn, weil sich so die Ereignisse auf der Bühne – wie jene im Leben – relativieren lassen, wie er sagt.

Jennifer Tiptons Licht ist der Puls des Wesens LICHTTONTANZ, unfehlbar und von stiller Monumentalität. Es ist in Ausbreitung und Quelle eindeutig: Es mag sich aus einem riesengrossen Spotlicht über die Tänzerin leeren oder aus seitlichen Lampen sprühen. «Staub gehört dazu», versichert Dana Reitz, dann wird der Lichtstrahl greifbar, der Lichtkegel messerscharf, der Lichtbalken raumschaffend. Es ist eine plastische Substanz, die Dana Reitz betreten, streifen oder ignorieren kann, oder die sich über die Tänzerin stülpt. Diese Eindeutigkeit wirkt auf den Zuschauer bald monoton, der Tänzerin aber erlaubt es, die eigene Position zu definieren: «Das Licht ist so sauber, dass es sehr viel Freiheit bietet. Dank seinem ausgeprägten Charakter weisst du genau, wo du selbst im Verhältnis dazu stehst.»

Licht, Ton und Raum sind die äusseren Orientierungspole, die in territorialem Sinn den Lauf der Aufführung abstecken. In LICHTTONTANZ sind sie wegen unterschiedlicher Arbeitsmethoden der drei Künstler und zu kurzer gemeinsamer Proben weniger flexibel geworden als ursprünglich geplant. Improvisierend verfeinert Dana Reitz in den einzelnen Aufführungen ihr Sensorium, bis sie immer freier auf die gegebenen Konstellationen eingehen kann. Mit Improvisation soll nicht der Alltag auf die Bühne gehievt werden – wie bei demokratisch inspirierten Improvisationen, unter anderen jenen von Steve Paxton –, sondern sie gilt dem Versuch, durch die kontinuierliche Auslotung des Gegebenen einen hohen Gültigkeitsgrad der tänzerischen Aussagen zu erreichen.

Der Raum interessiert Dana Reitz im Anklang an Prinzipien der Minimal Art als physisches Faktum, nicht als soziales Konstrukt. Das Theater untersucht sie nicht als Institution – trotz ihrer bewussten Anerkennung des Publikums –, sondern als fassbaren Raum, dessen Qualitäten von Licht und Ton abhängen. In LICHTTONTANZ wird der Raum bezeichnenderweise in seiner physischen Beschaffenheit dekonstruiert: Plötzlich, und am Anfang für die ZuschauerInnen unmerklich, beginnt die Drehbühne sich sanft zu bewegen. Eben noch gültige Raum- und Zeitbegriffe brechen ein, und der Zuschauer verliert sich in einer dimensionslosen Sphäre.

Wenn Boden und Wände nachgeben, verlagert Dana Reitz ihr Orientierungsvermögen auf innere Pole. Als solche «Wegweiser», wie sie es nennt, gelten neben ihren eigenen Ansprüchen, Launen und ihrem Körperempfinden auch ihr Erinnerungsvermögen, und zwar das «körperliche Erinnerungsvermögen, das eigentlich visuelle und das verbale Erinnerungsvermögen». An einer bestimmten Stelle auf der Bühne mag sie eine Wischbewegung durch den Arm spülen lassen. «Später komme ich zur gleichen Stelle, mein Körper erinnert sich und wiederholt die Bewegung. Oder ich trete mit meinem Intellekt dazwischen. Es ist das stetige Schwanken zwischen Eingreifen, Entscheiden, Zuhören, Zurückhalten, Warten, Loslassen.»

In gleicher Weise differenziert Dana Reitz zwischen physischem und verbal-rationalem Selbstverständnis. Das Gespräch ihres Körpers zwischen diesen Bewusstseinsebenen bringt immer wieder überraschende Bilder an die Oberfläche, die der Zuschauer als konkrete Handlungen erkennen kann. Wenn tropfende Laute erklingen, schöpft sie womöglich mit ihren Händen unsichtbares Wasser. Einige Abende später scheint sie an dieser Stelle in einem unsichtbaren Bachbett von Stein zu Stein zu hüpfen. «Die Bilder kommen, während ich sie ausführe. Sind sie vorher da, ist der Zeitsinn ver-

fälscht. Deshalb warte ich, bis mein Zeitempfinden das Bild freigibt. Die Energie, die durch meinen Arm fliesst, muss es hervorbringen, nicht mein Gedanke daran.» Dieser Moment in der Schwebe hebt das Ereignis in luxuriöse Zeitlosigkeit und Entscheidungsfreiheit.

Wenn Dana Reitz von einer weiblichen Anpassungsfähigkeit spricht, schwingen Fragen nach den Grenzen der Persönlichkeit und den Definitionen des Individuums mit. «Die Erkenntnis der eigenen Flexibilität oder Biegsamkeit muss mit dem Wissen um die eigenen Grundbedingungen gepaart werden.» Die Offenheit verbindet sie mit äusserster Disziplin, um neues Terrain zu erobern: «Zuerst muss ich mich der neuen Situation hingeben, ohne mich darin zu verlieren. Ich kann die Erfahrungen nur bis zu einem gewissen Punkt treiben, dann muss ich die Energie in eine andere verwandeln, in einen anderen Umlauf leiten. Wenn man das oft macht, weiss man, dass man die Kraft zum Wechsel hat.»

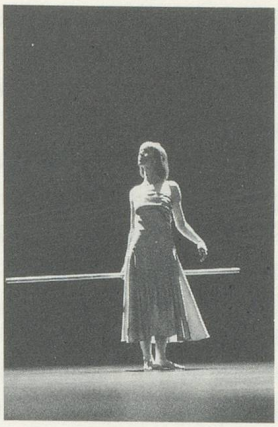
Auch die Requisiten in LICHTTONTANZ, zwei lange Stäbe, die ihr Hans Peter Kuhn kurz nacheinander aus dem Orchestergraben reicht, setzt Dana Reitz dazu ein, verborgenes Territorium aufzudecken. Der erste Stab ist ein zwei Meter langes Bambusrohr, das waagrecht in ihrer Hand, etwa auf Hüfthöhe, liegt. Der zweite Stab ist aus Kupfer. In der vollkommenen Dunkelheit der Bühne ist er so hell erleuchtet, dass er zur Nadel aus Licht wird und als Verlängerung ihrer Sinne erscheint. In weisslichem Licht schimmernd schwebt das erste Rohr neben der trippelnden Tänzerin nach hinten in den Bühnengrund. Ein faszinierendes Zwiegespräch entspinnt sich zwischen dem ruhig und stetig dahinfliessenden Objekt und der Tänzerin. Durch die Verschmelzung und simultane Beibehaltung verschiedener Zeitbegriffe springt die Verantwortung für die Richtung und Qualität der Bewegung zwischen Objekt und Mensch hin und her. «Ich versuche, dem Rohr seine eigene Zeit zu lassen. Aber es ist schwer, so lange zu warten, bis es sich ohne Verkrampfung dreht», meint sie. Mit dem Rohr erobert sie sich einen Platz ausserhalb ihres Körpers, es ist ein Gleichgewicht zwischen vollkommener Konzentration auf sich selbst und der Projektion in einen äusseren Raum, die Besitznahme einer Sphäre, ohne sie physisch zu betreten. Ein Urbegriff in T'ai Chi Chuan, das Dana Reitz einige Jahre lang praktizierte, ist die Vorstellung einer Nadel auf dem Meeresgrund.

Das Bambusrohr verdeutlicht aber auch einen grundlegenden Prozess des Tanzes, den Dana Reitz als eine Positionseinnahme am Übergang zwischen innerer und äusserer Umgebung definiert. «Mit dem Stab kommen die zwei Bereiche zusammen, er ist ein Werkzeug, das ich benutze, und er bricht beinahe die Einsamkeit.» Der Einsamkeit stellt Dana Reitz den Begriff der Musikalität des Körpers entgegen, die mit anderen geteilt werden kann. «Wenn ich mich konzentriere, enthüllt mein Körper eine Musikalität, mit der ich spiele. Sobald man sich im Tanz von Mustern, vom Geschichten-Erzählen löst, kann man diesen Atem, diese Gliederung spüren. Und das ermöglicht den Einklang zwischen zwei Tänzern. Es erlaubt mir, tief in mich hineinzuhorchen und doch die Verbindung mit anderen Menschen nicht aufgeben zu müssen. Ich glaube sogar, je tiefer du gräbst, um so leichter ist die Verbindung mit jemand anderem.»

Das Verhältnis zwischen Musik, Licht und Bewegung in LICHTTONTANZ wandelte sich während der Berliner Zeit. Jennifer Tiptons Beleuchtung blieb konstant, aber Hans Peter Kuhn ging in den letzten Aufführungen manchmal direkt auf die Bewegungen der Tänzerin ein. Das Zusammenspiel der Elemente wurde sofort leichter, ruhiger; der Dialog zwischen Ton und Bewegung, besonders an einer Stelle, wo Hans Peter Kuhn zarte Schlagermelodien haucht, wurde humorvoll und reich. Eine «kleine Kostbarkeit», wie er es nennt, die er dem Stück dann am Schluss doch noch verpasst, erstickt dann allerdings den eben entstandenen Freiraum und führt die Zerbrechlichkeit des Gleichgewichts der drei Elemente vor Augen. Es ist eine dynamische, witzige Melodie, die Bühne und Zuschauerraum in ihrer Eindeutigkeit vereinnahmt. Das Zentrum in Dana Reitz aber hält nicht mehr. Sie setzt zu illustrierenden Gesten – Fingerschnappen und Augenzwinkern – an, die aber von keiner Notwendigkeit mehr getragen sind und kraftlos in sich zusammenfallen. Der Schluss von LICHTTONTANZ ist an einigen Aufführungen lächerlich, manchmal in seiner totalen Fragmentierung erschütternd.

Ein Gänsezug, der in klarer Formation über ihren Kopf hinflog, liess Dana Reitz die Kernfrage formulieren: «Was hält uns denn alle zusammen?» In manchen Passagen offenbarte LICHTTONTANZ eine Ahnung von der grundlegenden Einheit und dem Sinnzusammenhang, die sie so konsequent, mutig und intelligent sucht.

* Die Bemerkungen von Dana Reitz stammen aus Gesprächen, die die Entstehung von LICHTTONTANZ über die vergangenen Monate hinweg begleiteten.



(PHOTO: KASSNER)

FROM CONVERSATIONS WITH THE DANCER DANA REITZ CONCERNING LICHTTONTANZ (LIGHTSOUNDDANCE), A COLLABORATION WITH HANS PETER KUHN AND JENNIFER TIPTON

CARIN KUONI

Overstepping

Dana Reitz once spoke of a leaf dropping from a branch and fluttering to the ground. At each swing it hangs suspended for an instant before tipping into a steeper glide in the opposite direction. A breath of air may whirl it upward again, or set it spinning like a top. For a moment it seems to sit on a cushion of air; then it zigzags down to the ground. All the varied outer influences – gravity, the wind, and so on – involved reveal themselves in a precise sequence of movements that is full of surprises.

In April the Hebbel-Theater, Berlin, hosted the premiere of a work involving a comparable multiple array of factors: a joint project by Dana Reitz, the lighting designer Jennifer Tipton, and the composer Hans Peter Kuhn. LICHTTONTANZ blends sound waves and light waves with the energy waves of the dancer, Dana Reitz, the description is her own.[1] Dana Reitz, who moved to New York in 1970 because "Merce Cunningham and John Cage were here," has freed herself from the notion of presenting sound, movement, and light as separate and autonomous entities: "In LICHTTONTANZ, there are modules of time and space and environment and psyche. They collect for a moment, and then it's gone. It's the collection and how it works that I'm interested in."

For many years, Dana Reitz worked in silence, concentrating on the "pure sound" of her body and the effect of light. To incorporate sound was a highly conscious decision for which she demanded of herself precise motivations to eliminate chance. The bright sound of the little brass bells that she attached to her ankles in one early project was generated by her movements (BRASS BELLS, 1974). Her dialogues with the violinist Malcolm Goldstein (1978) were about the body and its relationship to memory, among other things. The dance sequence supplied the theme for the ensuing violin improvisation, which she then interpreted in her next dance sequence. Another artist interested in the idea of musicality and its corresponding bodily expression was Laura Dean, with whom Dana Reitz appeared jointly for a year in 1970/71.

CARIN KUONI edited *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America* Four Walls Eight Windows, New York 1990.

LICHTTONTANZ stems directly from the project SUSPECT TERRAIN of 1989 (Purchase, New York), which was about the simultaneous interaction of light (Jennifer Tipton), sound (Hans Peter Kuhn), and the movements of a number of dancers. However, Dana Reitz felt that the overpowering presence of the four dancers (Laurie Booth, Polly Motley, Steve Paxton, and Dana Reitz) obstructed access in any depth to the given elements of the work. From one project to the next, Dana Reitz defines new issues with crystal clarity; she then sets her parameters tightly so as to ensure that the "investigation" bears fruit. Of the Berlin project she says: "I wanted to clean out all those problems and get to the basics. Now it's just three people: light, sound, and movement. It's the simplest combination: equal influence of light, sound, and movement." The improvisatory technique – in music and in light, as well as in the dance – is there to provide the inflow and outflow, the constant blending and separation, of the three elements.

For LICHTTONTANZ, Hans Peter Kuhn has created something like transparent sound overlays, which he combines with the aid of the computer; in performance, he can subtly alter the timing of the entries. Each overlay is a unity with its own character as sound, most often rich in pictorial associations and humor. Acoustically, LICHTTONTANZ is divided into ten definable sections. Almost every one of these begins with a simple, flat aural image – such as rain drumming on a roof, or the rush of a train – over which Kuhn lays strongly rhythmical elements. From dozens of loudspeakers all over the theater, the sounds loom out of the far distance to curl around the dancer in a tight loop. In many of the sections, the sound rises in this way to a dramatic climax, at which, in most cases, it abruptly breaks off. The changes of mood are sharp; they brush aside what has just been created. Hans Peter Kuhn has chosen this essentially destructive position because, as he puts it, this enables events on stage – like events in life – to be "relativized."

Jennifer Tipton's light is the pulse of the organism that is LICHTTONTANZ; unflagging, silent, monumental. Its extent and its source is clear, whether it floods over the dancer from a gigantic spotlight or jets horizontally from lamps at the side. "You have to have dust," says Dana Reitz; for then the light becomes perceptible, the cone knife-sharp, the parallel beam a space-creating element. Light is a sculptural substance, which Dana Reitz can enter, brush against, or ignore; or which enshrouds the dancer's body. This clarity soon comes to seem monotonous to the spectator, but it permits the dancer to define her own position: "The light is so clean that in fact it gives you a lot of freedom. It's a very strong character. You know where it is. You know where you stand."

In a territorial sense, light, sound, and space are the three external coordinates that mark the course of the performance. In LICHTTONTANZ, as a result of the three artists' different working methods and the lack of time for joint rehearsals, these coordinates turned out less flexible than had originally been intended. Through improvisation, Dana Reitz refines her sensory apparatus in successive performances, exploring the given permutations with increasing freedom. Improvisation is not a way of hoisting everyday life onto the stage – as with democratically inspired improvisations such as those of Steve Paxton – but an attempt to intensify the validity of the dancer's statement by constantly plumbing the depths of what is given.

Space interests Dana Reitz – in an echo of Minimal Art principles – as a physical fact, not as a social construct. She explores the theater not as an institution (though she deliberately acknowledges the presence of the audience) but as a defined space whose qualities depend on light and sound. In LICHTTONTANZ, significantly, the space in its physical presence is deconstructed: suddenly, although the spectator does not notice it at first, the stage itself begins to turn. Concepts of space and time, valid just a second before, collapse; the spectator loses herself or himself in a sphere without dimensions.

As the floor and walls recede, Dana Reitz switches her own sense of orientation to an inner system of polarity. Its "markers," as she calls them, consist of her own intentions, her moods, her bodily sensations, and her memory: for "there is a physical memory, and an actual image memory, and a verbal memory." At one specific place on the stage she may make a flowing, wiping movement with her arm: "Later on I hit the same place and the body just remembers it and does it. Or I may decide with my verbal mind that it's too corny and then I interfere with it. It's this constant fluctuation between interfering, deciding, listening, holding back, waiting, going forward."

In the same way, Dana Reitz differentiates between physical and verbal/rational versions of self-awareness. A dialogue between these levels of consciousness constantly enables her body to bring to the surface surprising

images that the spectator perceives as concrete actions. When dripping sounds are heard, she may cup her hands to catch invisible water. A few evenings later, at the same point, she seems to hop from rock to rock in the bed of an invisible stream: "The images come as I'm doing it. If they come beforehand, the timing is usually forced. So I'm waiting for the timing to tell me the image. It's like the energy that goes through the arm results in an image." This moment of suspense carries the whole event into a luxurious sphere of timelessness and freedom of choice.

When Dana Reitz speaks of the female quality of flexibility, there are also overtones of the boundaries of personality and the definition of the individual: "The defining of your flexibility and the defining of your ground must come together." She combines openness with extreme discipline, in order to break new ground. In every new situation, "First I have to give in without getting lost in it. I can go just so far in experiencing it, then I have to throw it out. I have to transform the energy into another current. When you do that a number of times you know that you have the power to change."

The props that Dana Reitz uses in LICHTTONTANZ, two long sticks that Hans Peter Kuhn passes to her in close succession from the orchestra pit, are used to open up hidden territory. The first stick is a bamboo pole, two meters or six and a half feet long, which lies horizontally in her hand, at about hip height. The second stick is of copper; in the complete darkness of the stage, it is so brightly lit it becomes a needle of light that seems an extension of her senses. Shimmering in the whitish light, the first stick floats away, upstage, with the dancer. A fascinating dialogue emerges between the consistent, quiet flow of the object and the dancer's agile, tripping movements. The blending and juxtaposition of different concepts of time causes the responsibility for the direction and quality of the movement to alternate between the object and the person: "I really try to have the stick have its own time. You have to be really patient for the stick to turn without being forced."

With the stick, she secures for herself a place outside her own body; there is an equilibrium between total concentration on herself and projection into an external space: she takes possession of a space without ever physically entering it. A basic idea in T'ai Chi Chuan, which Dana Reitz practiced for a number of years, is to visualize a pin lying on the bed of the sea.

The bamboo pole also clarifies a basic process of the dance, which Dana Reitz defines as the adoption of a position at the point of transition between inner and outer environment: "Because my position is the shift from the inside, my internal environment, to the external environment. And with the stick these two come together. It's a different kind of tool I use, and it breaks almost the loneliness of it."

Dana Reitz counters this loneliness with the concept of the musicality of the body, which can be shared with others: "When I'm working I hear the sound in the body. I am concentrating quite hard and there is a musicality that is revealed that I keep playing on. Once you get away from pattern and story-telling in dancing, you can see the phrasing, you can see the breathing. That makes the timing compatible between two dancers. It gives you permission to listen to yourself and it's not going to ruin your unity with somebody else. In fact, the more you dig down there, I think, the more possible it is to be connected to somebody else."

The relationship between music, light, and movement in LICHTTONTANZ changed during the season in Berlin. Jennifer Tipton's lighting remained a constant, but in the last performances Hans Peter Kuhn sometimes responded directly to the dancer's movements. The interplay of the different elements at once became easier, more tranquil; the dialogue between sound and movement became humorous and rich, especially at one point, where Hans Peter Kuhn whispered gentle popular tunes. He then rounded off the piece at the end with a "lavish touch," as he called it, which served to smother the free space just created and to make one aware of the precariousness of the work's equilibrium. This touch was a dynamic, witty melody, so unequivocal as to take over both stage and auditorium entirely. But then the center – which is Dana Reitz – could not hold. She started to make illustrative gestures – finger-snapping and winking – which lost the sense of inevitability and faltered into helplessness. At some performances, the end of LICHTTONTANZ was laughable; at others, in its total fragmentation, it was shattering.

It was a flock of geese, flying overhead in precise formation, that led Dana Reitz to pose the central question: "What is it that connects?" In many of its passages, LICHTTONTANZ affords an intuition of the basic unity and coherence of meaning that she so consistently, courageously, and intelligently seeks. *(Translation: David Britt)*

1) Dana Reitz's remarks are quoted from conversations that took place over a period of months, during the genesis of *Lichttontanz*.