



Amoura Latif articles

It's Showtime - Augenblicke	page 2 - 7
Zwischen Orient und Okzident	page 8 - 14
Unkoscherer Bautanz?	page 15 - 16
Shut up and Dance	page 17 - 20

Ingolstadt

„It's Showtime“

Amouras Projekt und die Show „Augenblicke“ in Ingolstadt aus der Sicht einer Teilnehmerin

Text: Claudia Jung

Photos: Birgit Hyna, Lisa Hyna

Amoura im Finale der Show



Die Anfänge

Eher nebenbei erfahre ich bei einem Workshop mit Gamila vom geplanten Projekt „It's Showtime“. Sie erzählt, dass aus dem laufenden Coaching-Projekt „Dancing Soul“ mit Amoura heraus die gemeinsame Idee entstanden ist, mit ambitionierten Tänzerinnen eine Show auf die Bühne zu bringen. Die künstlerische Leitung übernimmt dabei Amoura Latif aus Wien, die ich bereits von einem Workshop her kenne. Schon damals hat mir ihr eleganter Stil auf Anhieb gefallen, und ich freue mich darauf, von einer so erfahrenen Tänzerin zu lernen. Zum Einführungs-Workshop Anfang Oktober 2007 fahren meine Tanzkolleginnen Johanna und Margot mit mir nach Ingolstadt. Wir treffen auf weitere Interessentinnen, von denen einige begeistert sind und einige den finanziellen bzw. zeitlichen Aufwand für das Projekt scheuen. Gott sei Dank ist Margot richtig entflammt. Damit reduzieren sich nicht nur die Fahrtkosten, sondern man kann zu zweit auch leichter den unweigerlich auftretenden inneren Schweinehund bekämpfen.

Im November treffen dann erstmals alle Teilnehmer des Projekts aufeinander und darunter ist - sage und schreibe - ein Mann! Das bietet die Chance, männliche Energie in die Show einzubinden. Die meisten Teilnehmerinnen kommen aus dem Raum Ingolstadt, die anderen verteilen sich über den südbayerischen Raum. Alle beäugen sich zunächst noch unsicher, man muss sich erst kennenlernen. Schön ist, dass von der 16-Jährigen bis zu den „Best Agers“ (über 40), von Anfängern bis weit Fortgeschrittenen alles vertreten ist. Ich hoffe sehr, dass eine positive Verbindung untereinander entsteht, damit die gemeinsamen Tänze harmonisch werden.

Die Projektwochenenden

Insgesamt neun Wochenenden haben wir nun Zeit, eine komplette, abendfüllende Show einzustudieren. An den ersten Wochenenden unterrichtet Amoura Teile der geplanten Gruppenchoreographien. Sie will herausfinden, wer

für welchen Gruppentanz in Frage kommt, aber auch gute Tanztechnik vermitteln. Parallel dazu sensibilisiert sie uns zum Thema Selbstbewusstsein. Dabei geht es ihr neben Körperlaltung und Ausdruck auch um die innere Einstellung. Ein für mich wichtiger Satz: „Negative Selbstgespräche sind dein schlimmster Feind!“ Amoura schlägt uns vor, persönliche Ziele zu formulieren und diese schriftlich festzuhalten, eventuell in Form eines Tagebuchs. Eine gute Idee, die mir heute wieder einiges in Erinnerung bringt. Unser großes gemeinsames Ziel ist es, eine erfolgreiche Show auf die Bühne zu bringen. Jedoch hat jeder seine eigenen, kleinen oder großen Ziele, Vorstellungen und Erwartungen. Meine Duett-Partnerin Margot möchte wieder Ansporn und Freude am Tanz finden sowie an Ausdruck und Gefühl für den Tanz arbeiten.

Während des Projekts kommen dann langsam die Wünsche für Soli, Duette und Trios ans Tageslicht, mehr als ursprünglich erwartet und alle neu zu choreographieren. Damit kristallisieren sich auch unterschiedliche Erwartungen heraus und sorgen mitunter für Diskussionen oder Frust. Eine Show mit völlig neuen Tänzen zu entwickeln, zugeschnitten auf die jeweiligen Tanzlevels, fordert sehr viel von Amoura als Choreographin und von den Teilnehmern. Für mich gehört auch diese Erfahrung zu einem Gruppen- und Lernprozess. Um die Zeiten für die Gruppentänze und individuellen Coachings zu koordinieren, erhält Amoura organisatorische Unterstützung durch unsere Tanzkollegin Dunja. Mir wird aufgrund meiner Erfahrung die Aufgabe der Kostüm-Koordination übertragen, da Amoura aus Wien Berge von Kostümen, Schleier und Utensilien mitbringt.

Natürlich ist auch Gamila als Besitzerin des Studios „Ya Salam“ voll in das Projekt eingebunden und choreographiert ihre eigenen Soli für die Show sowie aus Grundideen von Amoura heraus „Manara“ und „Phönix“. Zu all dem öffnet sie an jedem Workshop-Wochenende nicht nur ihr Herz, sondern auch ihr Haus. Gamila und ihr Mann Rudi haben während des

Projekts viel Zeit und Energie investiert. Dafür und für ihre geradezu orientalische Gastfreundschaft sind wir alle ihnen sehr dankbar.

Anfang des Jahres kann sich noch keiner vorstellen, dass aus all den Puzzleteilen eine Show wird. Kerstin, eine Mittänzerin, bringt es auf den Punkt: „Anfangs herrschte allgemeine Euphorie. Keiner von uns ahnte, dass dieses Projekt so ein Stress wird.“ Fragmente von Soli und Gruppentänzen, der Ausstieg einer Teilnehmerin während des Projekts, Probleme mit dem Zeitplan - all dies führt auch zu Unsicherheiten, ob wir das überhaupt schaffen können. Hinzu kommt, dass wir aufgrund der räumlichen Distanzen und unseren unterschiedlichen Lebensumständen zwischen den Workshops nicht zusammen proben können. Auch das gehört zum Prozess: Nach dem ersten Hochgefühl die Krise, um daraus gestärkt hervorzugehen. Amoura bestärkt uns immer wieder, ihr und auch uns selber zu vertrauen. Nach dem ersten vollständigen Probendurchlauf im März wird endlich allen klar, dass es eine fantastische Show wird.

Die Show

Der Countdown vor einer Show ist immer am stressigsten, die Panik wächst. Wegen der fließenden Wechsel und Übergänge in den Tableaus hilft es uns sehr, dass wir mehrmals auf der Bühne in der „Fronte 79“ proben können. Da Amoura den Orientalischen Tanz als Gesamtkunstwerk sieht, richtet sie ihr Augenmerk auch sehr auf die Beleuchtung, um die wechselnde Atmosphäre der Tänze und Tableaus zu unterstreichen. Wenige Stunden vor der Show am 5. Juli findet der letzte Probelauf auf der Bühne statt. Von Ismail, einem mit Gamila befreundeten Friseur und Visagisten, und seinen Assistentinnen werden wir bei großer Hitze alle bühnenreif gestylt. Irgendwann fällt dann auch der obligatorische Satz: „Jetzt haben wir so lange dran gearbeitet, und in drei Stunden ist alles vorbei.“ Dann ist es soweit. Die „Fronte“ füllt sich, der Saal ist ausverkauft. Schnell zeigt sich, dass →

„Feuer“



„Stocktanz“



Ingolstadt - Augenblicke



Gamila

Hagalla Girls



„Harmonie“

Stefanie

Photos: B. u. L. Hyna

Die Zeit danach

Als der Vorhang fällt liegen wir uns alle spontan in den Armen. Langsam weicht die Spannung und erste Tränen der Freude fließen. Dann eilen wir zu unseren Familien und Freunden und holen uns die ersten Rückmeldungen. Ein voller Erfolg, die Zuschauer sind durchweg positiv überrascht von der Qualität der Show. Freundinnen berichten, dass sie total gefesselt waren von der permanenten Spannung, und dass kaum Zeit zum Luftholen blieb.

Am nächsten Tag treffen wir uns zur Poolparty mit Brunch bei Gamila und sehen uns gemeinsam die Video- und Photoaufnahmen an. Keiner will so recht nach Hause. Nach dieser intensiven Zeit fällt uns allen der Abschied schwer, auch Amoura, die uns mittlerweile sehr in ihr Herz geschlossen hat.

Für mich sind diese neun Projekt-Monate im Rückblick wie eine Schwangerschaft, die in eine Show-Geburt mündeten. Viele fallen in das von Amoura angekündigte „Loch“, da plötzlich das Ziel und die Intensität der letzten Wochen fehlt.

Gleichzeitig fängt ganz allmählich der Verarbeitungsprozess an. Die Entwicklung der Projektteilnehmerinnen und -teilnehmer berührt mich sehr. Aus Anfangs zum Teil schüchternen und zurückhaltenden Menschen sind strahlende Juwelen geworden. Jeder hat sich tänzerisch und persönlich weiterentwickelt, auch wenn es so mancher vielleicht erst später selber bemerkte.

Die Inspirationen im Projekt haben mir einen enormen Kreativitätsschub für meine eigenen Kurse gegeben. Ich habe sehr viel mehr gelernt, als ich erwartet hatte. Dafür bin ich allen Projektmitgliedern, Gamila und vor allem Amoura sehr dankbar. Es hat sich gelohnt!

Choreographieren als Prozess

Interview mit Amoura Latif, Wien, über das Projekt „It's Showtime“ und die Show „Augenblicke“ in Ingolstadt, geführt von Claudia Jung

Am 5. Juli wurde in der „Fronte 79“ in Ingolstadt die Orientalische Tanztheater-Show „Augenblicke“ aufgeführt. Der Abend war der Höhepunkt des Tanzprojekts „It's Showtime“ unter der Regie von Amoura Latif in Gamilas Studio „Ya Salam“ in Ingolstadt. Ein paar Tage vor der Show traf sich Claudia Jung mit Amoura, um für das ORIENT-MAGAZIN zu erfahren, was hinter dem komplexen und schwierigen Schaffensprozess einer solchen Aufführung steht. Das Gespräch wurde in Englisch geführt.

ORIENT-MAGAZIN: Du hast einen sehr speziellen Stil, eine Show zu kreieren. Kannst du uns etwas über die Philosophie und die Ideen, die dahinter stehen, erzählen und wie sich das in der Praxis zeigt?

Amoura: Ich liebe es, den OT auf eine Theater-Bühne zu bringen. Das war schon immer ein

Hauptaugenmerk meiner Arbeit. Ich habe eine Vision, innere Bilder voller Atmosphären, Stimmungen, Farben, Gefühle, Musik. Ich bin insgesamt eine sehr atmosphärische Künstlerin. All diese verschiedenen Qualitäten des OT bieten ein so breites Spektrum an Möglichkeiten, wie man ihn präsentieren kann. Die inneren Vorstellungen, die ich habe, ergeben eine übergreifende Vision und müssen schließlich in einem Projekt mit den Fähigkeiten und Talenten der Tänzer in Einklang gebracht werden.

ORIENT-MAGAZIN: Die Show ist sehr abwechslungsreich. Wie schaffst du es, gleichzeitig an so vielen verschiedenen Ideen und Tänzen zu arbeiten und dennoch eine stimmige und spannende Aufführung zu gestalten?

Amoura: Ich glaube, mein persönlicher Hintergrund - ich wurde in den Vereinigten →

wir ein fantastisches und offenes Publikum haben. Das erste Tableau „Für Sabrina“ mit Musik aus der CD „Songs from a Victorious City“ wird eröffnet von Stefanie. Sie tanzt mit Isis-Wings den „Phönix“, dieses sagenhafte Lebewesen, das aus der eigenen Asche wieder geboren wird. Dieser mystisch anmutende und doch kraftvolle Tanz wird von Amoura in fast traumhaftes, rotes Licht getaucht. Die Musik geht mit einem Donnerschlag direkt in das „Feuer“ über. Die vier Tänzerinnen in rot symbolisieren das alles verzehrende und doch reinigende Feuer. Besonders gefällt mir das züngelnde Schlängeln unserer Jüngsten, Lucija. Nach einem weiteren Donnerschlag erscheinen mit weißen Schleieren zu mystischer Musik drei „Engel“ auf der Bühne. Sie bilden den atmosphärischen Übergang zum zweiten Solo. Fast wie aus dem Nichts erscheint Evelyn. Weich und mit viel Liebe tanzt sie auf das Stück „Hannah“ für ihre zu Beginn des Projekts verstorbene Tochter Sabrina. Dieses Tableau ist ein getanztes Sinnbild für Transformation, für das Entstehen von Schönheit aus einer Tragödie heraus.

Mit frechen Hüftschwüngen stürmen unsere jüngsten Tänzerinnen, Kerstin und Lucija, auf die Bühne. Das Thema ihres Tanzes „Corniche“, das Flanieren auf einer Uferpromenade, wird von ihnen in einer spritzigen Choreographie umgesetzt. Lisa tanzt sehr weiblich und stolz auf „Habibi Ya Asmar“. Traumhaft durch einen Spot in Szene gesetzt ihr Taksim-Solo. Ein eher ungewöhnliches Duett tanzen Dunja und Marlène auf das libanesische Stück „Manara“. Abwechslungsreich choreographiert mit kleinen Soloparts, zeigen die beiden, wie lebhaft und stolz Folklore sein kann.

Das zweite Tableau des Abends ist ein Folklore-Tableau und beginnt mit dem Titel „El Banat“. Voll jugendlicher Energie und mit ausladenden Hüftschwüngen, betont durch kurze, schwingende Röcke, erstürmen vier Hagalla-Girls die Bühne. Sie tanzen auch den ersten Teil vom bekannten Melaya-Stück „Sukker Bulag“, die „Süße aus Kairo“, und locken damit Gamila auf die Bühne. Sonst eher klassisch orientiert, kann man sie nun von einer komplett anderen Seite kennenlernen. Auf sehr witzige und humorvolle Weise zeigt sie mit und ohne Melaya ihre weiblichen Reize. Pferdegetrappel verschreckt sie und es erscheinen drei Frauen vom Lande, die miteinander plaudern, Neugkeiten austauschen und beim Klang des „Raqs el Assaya“ davon schlendern.

Dynamisch, erdverbunden und kraftvoll der Stocktanz von Evelyn, Margot und Claudia, die in der zweiten Hälfte des Tanzes von Stefan unterstützt werden. Dann erobern sechs Hagalla-Girls den Platz. Dieser Tanz ist mein persönlicher Favorit, weil er die Freude am miteinander tanzen symbolisiert. Die Raumaufteilung, die wechselnden Formationen, die Einheit von Hüfte, Armen und Kopf, das Frage- und Antwort-Spiel, der Solopart von Marlène. Einfach ein wundervoller Tanz mit einer rundum gelungenen Choreographie von Amoura.

Nach der Pause dann als erstes der Klassiker „Leyla“, ausdrucksstark getanzt von Kathrin. Die Beleuchtung lässt sie wie eine junge Version von Naima Akef in der Abendsonne erscheinen. Mit ihren langen Armen und weichen Beckenwellen versetzt sie den Betrachter in die Zeit der 40er-Jahre, eine Spezialität von

Staaten geboren und habe dann viele Jahre im Nahen Osten (in Israel) gelebt und getanzt - hat aus mir eine Art Ost-West-Mischung gemacht und eine sehr tiefe Verbindung zur Musik und zu dem, was hinter der Musik ist, zu den Gefühlen, Stimmungen, Atmosphären, geschaffen. Ich war glücklich, dass ich diese Erfahrungen machen durfte und über die Möglichkeit, mit so vielen anderen großartigen Künstlern, Musikern, Sängern, usw. arbeiten zu können.

Ich war einer so großen Vielfalt an Tänzen ausgesetzt und ich bewundere, ja liebe geradezu diese vielen Stile und Potenziale des Tanzes, die Klassik, die Folklore. Ich liebe es aber genauso, offenere und experimentellere Dinge zu tun, um den Tanz zu erweitern und zu sehen, welche neuen Möglichkeiten und zukünftigen Entwicklungen sich ergeben. All diese verschiedenen Elemente möchte ich gerne zeigen. Ich denke in Form von Stimmungen, dem Fluss, dem dramaturgischen Gebilde einer Show ... wie man ein Schauspiel kreiert, Spannung und Entspannung. Ich sehe das ganze immer mit den Augen des Publikums und ich achte sehr bewusst darauf, wie ich dessen Aufmerksamkeit behalte. Ich liebe Tänze, in denen jemand hinein- und hinausfließt. Das ist ein wesentlicher Bestandteil meines Stils. Die Tänzerinnen bewegen sich auf die Bühne und wieder weg, wie eine Welle. Da ich sehr am Sufismus, an Mystik und an den Zusammenhängen mit dieser Tanzkunst interessiert bin, möchte ich auch gerne einen mystischen Touch in die Show zu bringen.

„Wenn ich eine Tänzerin sehe, dann kann ich auch ihr Potenzial sehen. Ich kann sehen, was sie erreichen kann, ihre ganz spezielle Einmaligkeit.“

ORIENT-MAGAZIN: In diesem Projekt sind alle Tanzlevels vertreten. Wie schaffst du es, alle darin zu integrieren?

Amoura: In jeder Projektgruppe gibt es verschiedene Menschen und Levels, wie bunte Blumen in einem Garten. Das reicht von den weit fortgeschrittenen, professionellen Tänzerinnen, die zum Teil selber unterrichten und auftreten, bis zu den Anfängern, die zwischen ein und einundehinhalb Jahren tanzen. Es ist meine Aufgabe, die Gruppe zu verbinden. Zunächst komme ich mit meinen Ideen und einigen ausgearbeiteten Choreographien. Ich beginne dann, diese zu unterrichten und zu sehen, wer die Tänze von seinem technischen Level her tanzen kann und von den praktischen Aspekten her, etwa wieviel Zeit oder welche Hingabe jemand mitbringt, etc. Denk daran: ein Showprojekt hat auch einen Stichtag!! Dann kommt eine Chaos-Phase, eine Zeit, in der man Ideen für neue Tänze in kleineren Gruppen und für Soli sammelt. Man muss sehr feinfühlig, kreativ und flexibel sein, um das richtige Material zu finden. Es soll ja für die Tänzerinnen auf der Bühne optimal passen, sie mehr als gut aussehen und fühlen lassen. Und dann soll

auch noch eine Aufführung daraus entstehen, ein spannendes Gebilde.

In diesem Projekt habe ich neben den regulären Workshops mit den Tänzerinnen in kleineren Unterrichtsklassen, in Gruppen und solo, gearbeitet, um die Choreographien zu entwickeln. Hier kommt also der Coaching-Aspekt hinzu. Übrigens habe ich auch schon Projekte mit dieser Mischung aus Privatunterricht und Gruppenarbeit ohne eine Show am Ende gemacht. Diese Form von Projekt funktioniert am besten mit Teilnehmern, die flexibel sind und auch etwas mehr Verantwortung übernehmen können. Das Projekt bietet, hoffentlich, für die Tänzerinnen eine ausgewogene Mischung an Herausforderung. Jede Tänzerin sollte damit in der Lage sein, sich auf verschiedenen Ebenen zu entwickeln, von der Technik hin zur Anziehungskraft, der Entwicklung des Selbstbewusstseins, der persönlichen Ausstrahlung und dem Stil. Wenn ich eine Tänzerin sehe, dann kann ich auch ihr Potenzial sehen. Ich kann sehen, was sie erreichen kann, ihre ganz spezielle Einmaligkeit. Ich glaube, dass ich die Fähigkeit habe, die persönlichen Qualitäten eines Menschen zu erkennen und zu helfen, das auch hervorzuholen.

ORIENT-MAGAZIN: Kannst du mir ein praktisches Beispiel dafür geben?

Amoura: Ein Beispiel: Ich sehe etwas von deiner Einzigartigkeit wenn du tanzt ... Ich sehe, dass diese Bewegung zu dir passt, diese Bewegung bringt deine spezielle Schönheit hervor und spiegelt einen tieferen Ausdruck in dir. Einen Teil, der dein ganz persönliches Kennzeichen für den Tanz ist. Aber jetzt versuche mal, etwas Besonderes hinzuzufügen, fühle den Boden, blick nach oben ... Ich liebe es, gerade an den kleinen Details zu arbeiten, die einen großen Unterschied in der Schönheit ausmachen. Dazu braucht man Erfahrung, es ist eine sehr subtile Arbeit. Zuhause, zwischen den Workshops, konzentriere ich mich gedanklich sehr auf die Tänzerinnen. Ich entwickle Ideen für die Musik oder die Tanzstile, die zu ihnen passen ... Ich visualisiere, wie sie darauf tanzen.

Und natürlich gibt es, gerade was die Soli und die kleineren Gruppen anbelangt, ein enges Zusammenwirken zwischen dem, was sie wollen, und dem, was ich als passend für sie empfinde. Ich zwinge niemanden, zu etwas zu tanzen, was er nicht fühlt. Aber wenn mir jemand ein Musikstück bringt, von dem ich glaube, dass es nicht zu ihm passt, oder eines, das ich wahrscheinlich nicht choreographieren kann, dann sage ich es auch offen. Es ist eine Zusammenarbeit. Diese Form von Projekt ist also gut geeignet für Menschen, die diese Art der Verantwortlichkeit für ihre eigene Entwicklung nutzen können.

„Ich halte nichts von der Aussage, dass Europäerinnen keine Ausdrucksfähigkeit haben. Sie müssen sich nur entspannen und sich trauen ...“

ORIENT-MAGAZIN: In der Show tanzt du leider nicht selber. Aus welchem Grund?

Amoura: Es ist eine große Verantwortung für mich, die ganze Show zu inszenieren, daher



kann ich nicht darin tanzen. Es ist einfach zu viel, die Show zu inszenieren, die Gruppe zusammenzuhalten und auf die Bühne zu gehen, angesichts der kurzen Zeit, die wir haben. Licht- und Sounddesign sind für die Dramaturgie an erster Stelle, daher bleibe ich während der Show bei den Technikern. Denk daran, wir sprechen hier von einem Tanztheater. Als künstlerische Leiterin behalte ich das Gesamtbild der Show im Blick. Wenn also eine Schülerin kommt und sagt: „Ich würde gerne dieses oder jenes machen ...“ dann denke ich sofort an das Gesamtbild. Als künstlerische Leitung musst du ständig vom Detail zum Gesamteindruck und wieder zurück wechseln.

ORIENT-MAGAZIN: In einem Tanztheater spielt ja auch Ausdruck eine wichtige Rolle. Wie wichtig ist für dich der Ausdruck in einer Show, bei einer Tänzerin? Wie kann man das deines Erachtens nach lernen?

Amoura: Ja, Ausdruck spielt eine große Rolle. Aber Ausdruck ist etwas, das mit der Zeit kommt, mit dem Tun. Ein Teil von dem, was wir hier machen, ist, die Menschen dafür zu öffnen, dass sie sich gut genug fühlen, um sich zu zeigen. Jeder kann sich ausdrücken. Ich halte nichts von der Aussage, dass Europäerinnen keine Ausdrucksfähigkeit haben. Sie müssen sich nur entspannen und sich trauen ...

Ich erinnere mich an ein Erlebnis während meines ersten Israel-Aufenthalts. Ich lernte eine sehr nette Araberin kennen, die Jugendliche in Folkloretänzen in einem Gemeindezentrum in Haifa unterrichtete. Ich

Creating choreographies

Interview with Amoura Latif, Vienna, about the Project 'It's Showtime' and the performance 'Augenblicke' in Ingolstadt

TEXT: CLAUDIA JUNG

PHOTOS: AMOURA

On July 5, the oriental dance theatre performance 'Augenblicke' was presented in the Frone 79 theater in Ingolstadt. The evening was the culmination of the dance project 'Its Showtime' which was directed by Amoura Latif at Gamila's well-known studio 'Ya Salam' also in Ingolstadt. In the days before the show, Claudia Jung sat with Amoura to hear about what is behind the complex and delicate process of creating such a show.

ORIENT-MAGAZIN: You have a special style to create shows, can you tell us something about the philosophy and ideas that are behind your style and how they manifest in a practical situation?

Amoura: I love to put the Oriental Dance on the theater stage. This has always been one of my main objectives in my work. I have a vision, inner pictures of atmospheres, moods, colors, feelings, music. I am a very atmospheric type of artist. All the different qualities of the dance create a broad spectrum of possibilities of how it can be represented. The inner images that I have create an overall vision and then in a project this vision has to be blended with the possibilities and capabilities of the dancers in the group.

ORIENT-MAGAZIN: The styles in this performance are very diversified. How are you able to work with so many different ideas and dances in one show and yet create a unified and exciting performance??

Amoura: I think my personal background, born in the U.S. and then having lived and danced in the near east (Israel) for so many years, has created in me this sort of east-west blend, and a very deep connection with the music and what's behind the music, its feelings, moods, ambiance. I was lucky that I had this experience and the possibility to work with so many other great artists there, musicians, singers etc. I was exposed to so much variety in the dance and I really adore and have a deep love for the many styles and potential of the dance, the classical, folklore. I also like to do something that is a little bit more open and experimental, to stretch the dance and see what are some new possibilities and future development. I want to present these different elements. I think in the

terms of an atmosphere, the flow, the dramatic build of a show... how to create drama, tension and release. I am always seeing things through the eyes of the audience and am very aware of how to hold their attention. I love dances that flow one in and out. This is a big part of my style, dancers moving on and off, like a wave. I also want to bring a bit of the mystical touch into the show because I'm very interested in Sufism, mysticism and how that connects to the dance art.

ORIENT-MAGAZIN: This project appealed to many dancers, how did you manage to work with all the different types of people involved???

Amoura: In any project-group you have all different levels and types, like different flowers in the garden, you have more experienced professional dancers, ones who are teaching or performing to more beginners who might only be dancing 1 or 1 1/2 years. So I have to blend the group. I come with my ideas, and a few fixed choreographies. I begin to teach these and see who can do these dances from their level of technique, and from the practical aspects, such as their time-capabilities, level of commitment etc. Remember with a show project you have a deadline!!!! Then there is a 'chaos' phase, a time when you gather ideas for new dances for smaller groups and solos. One must be very sensitive, creative and flexible to find the right material that complements the dancers onstage, to make them look and feel their best. And then to create a theatrical performance from this, with dramatic build.

"When I look at a dancer I can see her potential. I can see where she can go, her special uniqueness."

So in this project, in addition to the regular workshops, I worked with the dancers in smaller classes, group and solo, to create the choreographies. So the coaching aspect comes in here. By the way, I have also done projects without shows at the end with this blend of private and group work. This type of project works best with participants who are flexible and also who can take more responsibility. The project, hopefully, presents for the dancers the right amount of challenge. So that every dancer is able to develop herself on all levels, from technique, to magnetism, building self-confidence, personal expression and style. When I look at a dancer I can see her potential. I can see where she can go, her special uniqueness. I think I am good at identifying the personal qualities and then helping her to bring it out.

ORIENT-MAGAZIN: Can you give me a practical example?

Amoura: For example: I see something of your uniqueness when you dance.... I see that this movement is beautiful for you, this movement brings out your special blend of beauty and is reflective of a deeper expression that you have. Part of what is your personal signature for the dance. But now try to add something extra, feel the

floor, focus up.... just the small details that make a big difference in the beauty I love working like this, it takes experience, it is a very subtle type of work. When I am at home between the workshops I am very concentrated on the dancers. I get ideas for music or styles that fits to them. I visualize them dancing to this. And, of course, for the solos or for the smaller groups it's a collaboration of what they want to do and what I think would be good for them to do. I would never insist that anybody to dance to something that they don't feel. But if they bring me a piece of music that I don't think is right for them or that I cannot choreograph, then I say so. It is a cooperation. This type of project is good for people who can take that type of responsibility for their own development.

ORIENT-MAGAZIN: You are not dancing in the show? Can you tell us why?

Amoura: It is a big responsibility for me to direct the whole show and because of that I cannot dance in it. It is too much to direct it, hold the group and go onstage, in the short time that we have. Light and sound design are primary importance for the dramatic build so I have to be with the technicians during the show. Remember, we are speaking of dance-theater! As the director I am always holding the overall picture of the show. So when a student comes to me and says "I would like to do this..." I immediately think at the whole picture. As a director you have to be shifting from the details to the whole picture and back all the time.

"I don't buy this that the Europeans cannot express. They just need to relax and trust..."

ORIENT-MAGAZIN: Expression is very important in a dance-theatre. How important is this for you in a show, on a dancer? How can somebody learn to express?

Amoura: Yes, expression is a big part of it. But expression is something that comes with time, with doing it. Part of what we are doing here is opening up that people feel comfortable to reveal themselves. Everybody can express. I don't buy this that the Europeans cannot express. They just need to relax and trust...

I remember when I first went to Israel. I met a very nice Arabic woman who was teaching folklore dance with youth-culture in Haifa, in the Arabic Community Center. I visited her at her home, she asked me to dance for her. After I finished she told me: "You have a good technique but you have no expression?" I was in total shock. I didn't know what she meant by this.... Of course I was so nervous dancing for one person. But I loved the music and I felt it so much. How could she say that to me? I was really upset! At that point I have been dancing for about 6 or 7 years. But afterwards I realized what she meant to say was "you don't show your expression". This is a big difference.

Photo: Claudio Alessandri



One must be very gentle and loving when coaching people. Everybody has an expression, everybody feels. So what we want is that what they are feeling shows through the body and face. I think this is a big part of the whole OD culture and the reason why the OD is so big in Europe. There is something we need to absorb from the oriental culture.

"... to create the conditions that expression and creativity can come through. It is a process and it takes time."

One has to find a way to open and bring it out, in an organic way. And if you tell somebody "express yourself" ... What does that mean? If I say to someone "express yourself" – they can get very stuck in their heads figuring out how to do that! Then they are thinking about doing it not doing it! But if I give an image or a feeling like "feel that you have flowers or rose petals in your hand", then its something else, it's embodied. And as dancers we are working with our body so we feel through our bodies. Then it can come out on the face. It is also not a sort of plastic smiles either. You want to come out in a real and natural and relaxed way. What I do is to try to create the conditions that expression and creativity can come through. It is a process and it takes time. Sometimes the personal development is felt after the project like an echo, and sometimes it is so natural that one doesn't really notice it, like a fish in water.

ORIENT-MAGAZIN: You mentioned other projects. Do you know how much you did? And how did you come to Europe?
Amoura: I teach in the Studio Chiftetelli, Austria's first and leading Oriental Dance

studio. I was first invited to teach there 1993 for 3 months. Then they kept asking me to stay. I had been living in Israel since the early 80's, I didn't think that I would leave Israel, but I just would come to Europe and teach some workshops.... But then one thing led to another.... divorce, fell in love etc. And here I am...

I have done a lot of projects over the years, with different themes, both with and without shows at the end. I don't remember how many.... I have to count. But this is the first performance project I did outside of Vienna.

ORIENT-MAGAZIN: For many years you taught a project called 'Dancing Soul' at 'Ya Salam' in Ingolstadt, and from that this project developed. When did you Gamila first met? How did you create this first project and who was your target-group?

Amoura: I met Gamila many years ago in the 90's when I first taught in Ingolstadt and with the time became a coach for her, creating choreography and helping to bring out her beauty as a dancer. And she is a gorgeous dancer now and I have watched her blossom...

I taught workshops in her studio 'Ya Salam' and after awhile we created the coaching project 'Dancing Soul' that was designed with the more advanced professional dancer in mind to work on material such as improvisation, musical interpretation, cymbal training, and also choreography. A space where a teacher could be a student, it's so great to have a space as a teacher where you can come and learn. I mean – what I like to do for others is what I want somebody else to do for me (laughing).

So of course I was always showing Gamila videos of my shows and we started to think about doing some type of 'little' performance project... one or two group choreographies to be part of another show...but then.... you know how it goes.... there was a lot of interest, a great group and all of a sudden we were doing a full performance... and we looked at each other saying 'how did this happen'????!!

"One tries to tune the group together, like an orchestra, bringing the group into a harmony and when that happens, the creativity can flow through."

ORIENT-MAGAZIN: Most of your choreographies are tailor-made for the dancers. How would you characterize your work as a choreographer?

Amoura: It's a very process-orientated work. When I'm choreographing a dance for a group or for a new dance, I have ideas. I work with the music at home, I film myself, sometimes. It's a lot to be choreographing so many dances at once!!! So I come with ideas but sometimes what I have created on myself it doesn't look good on the dancers. That's ok for teaching material because then they have time to grow into it and make their own. But if you have a show, a few months down the line, you have

to find things that look good on them, already or will shortly.

With time you learn that certain things that fit for groups. And 'less is more', sometimes simple things work the best. I mean, if you have 7 people with good technique doing a hip drop at the same time – its fabulous. Its obvious...so good technique is the basis, it creates the language for the expression. I spend a lot of time on technical training, on body-line, centering. And something else that I use a lot is floor design. I like movement around the stage, not only on place.

ORIENT-MAGAZIN: It's not easy to keep a group together, with all the different levels, ages, expectations... What do you think is important for the 'group-holding' and what was your experience of this in the project?

Amoura: It's important to keep a good energy in the group. This is what we call attunement in the Sufi. To create a good attunement to a particular atmosphere... One tries to tune the group together, like an orchestra, bringing the group into a harmony and when that happens, the creativity can flow through. When the group is blocked, it is very hard to work.

Sometimes you come with good ideas and you feel great, inspired. Then you get there and you are presented with another reality and certain problems. Now what? Now, how do I deal with this situation? One has to be very patient. You have to have a certain type of surrender, so you can let go a little bit of things. Not take things so seriously...

I meditate, I do practices, and part of the work I do is to extend my capabilities of holding the opposites. This project gave me a real opportunity to work with that (loud laughing). That's my development. To be able to hold lots of different types of people and possibilities at once. The yes and the no, the black and the white, the different levels of dancers, the positive people and the ones that are frustrated. That was a lot of my challenge, what I was learning. To realize that, in a real life situation and to trust. To have a lot of trust.

ORIENT-MAGAZIN: My last question: how would you characterize yourself in a few words?

Amoura: I think I'm a kind of visionary type of person. I have a lot of ideas all the time, you see with the choreographies (laughing). Structure is not my strongest point. I'm the creative type. I really appreciate structure and I try to learn that more also. I believe a lot in inspiration and optimism, inspiring people.

ORIENT-MAGAZIN: And you have so much knowledge and experience! Perhaps we can talk about that at another point, another time. Thank you very much for this interview!

Amoura can be contacted at amoura@chello.at, her website www.amouralatif.com will be online soon!

Zwischen Orient und Okzident



Amoura

Erstmalas begegnet bin ich Amoura 1989 in Jerusalem. Etwa ein Jahr lang war ich dann ihre Schülerin im Tanzstudio „Mehola“, bis ich nach Kairo übersiedelte, wo ich bis 1993 zum Arabisch-Studium an der American University blieb. Durch zahlreiche gemeinsame Unternehmungen in Nahost und Europa, besonders im Nachtleben und auf den Bazaren von Kairo, hat sich über die Jahre hinweg unsere Freundschaft entwickelt. Amoura ist in den USA geboren und wurde später Israels wichtigste Tänzerin. Sie lebt derzeit in Wien, wo sie im Studio Chiftetelli unterrichtet und das Tanzprojekt „Shahr el-Asal“ leitet. Zudem gibt sie zahlreiche Workshops in Europa und Israel.

Amoura gab mir Gelegenheit, sie über die Entwicklung des orientalischen Tanzes, ihre eigene tänzerische Entwicklung, das orientalische Publikum und den Orient im Westen zu befragen.

TANZOriental: Amoura, wie bist du zum ersten Mal mit dem orientalischen Tanz in Berührung gekommen?

Amoura: Das war 1975 in San Francisco. Nicht wirklich geplant, obwohl ich schon immer gerne getanzt habe. Eigentlich wollte ich Jerry Garcia hören, weil ich damals ein Fan von „Grateful Dead“ war, aber das Konzert war abgesagt. Stattdessen kam eine Truppe, die orientalisch-ethnisch tanzte und mich faszinierte. Dieser Tanzstil war damals richtig „in“ an der Westküste der USA, auch das, was heute „tribal-

ethnic“ genannt wird und derzeit oft als etwas ganz Neues verkauft wird. Es amüsiert mich fast ein bißchen, wenn es heißt „der letzte Schrei aus den USA“. In den Siebzigern war dieser Stil in Kalifornien schon sehr verbreitet. Wir gehörten der Flower-Power-Generation an, hatten sogenannte „Rainbow Gatherings“, z. B. auf dem Mount Shasta bei Oregon, der als Energiepunkt der Erde gilt.

Kurzum, ich war begeistert von der Truppe und vor allem von ihrer Musik – und ich wollte zunächst unbedingt orientalisch zu trommeln lernen; ich komme ja aus einer sehr musikalischen Familie mit vielen Sängern und habe Klavier gelernt, seit ich ein Kind war. Meine Eltern waren aber gegen das Trommeln, da man zu diesem Zeitpunkt bei uns nur Darabukkas „made in Syria“ finden konnte – so kurz nach dem Yom-Kippur-Krieg (Anm.: 1973 Ende des Krieges) meinten sie, man könnte es nicht vertreten, eine Darabukka aus Syrien zu kaufen. Aber orientalischen Tanz fanden sie in Ordnung.

TANZOriental: Wer waren deine ersten Lehrerinnen und Lehrer im Tanz?

Amoura: Angefangen habe ich bei Patricia Margraff in Maryland, zunächst in einer Art Volkshochschule; dann habe ich sie – voller Herzklöpfen! – gefragt, ob ich ihre Privatschülerin werden dürfe, und sie hat sofort zugestimmt. Sie ermunterte mich, auch für mich

privat zu üben, was ich sukzessive immer mehr getan habe – zum Schluss habe ich drei bis vier Stunden täglich geübt. Ich war sechs Monate bei ihr, bin dann aber wieder nach San Francisco zurückgekehrt, wo ich Mitglied der Gruppe „Mashallah“ wurde. Bei deren Lehrerin Jamila Salimpour nahm ich ernsthaften Unterricht. Sie hat besonderen Wert auf Hüftarbeit und Sagat (Zimbeln) gelegt. In jeder Stunde übten wir mindestens zwanzig Minuten ohne Pause, bis die Finger blau anliefen – dann war es richtig.

Zwischendurch war ich noch in Kanada, wo ich Unterricht bei der Ägypterin Lala Hakim und dem Libanesen Ahmad Jaju'a erhielt. Ahmad tanzte einen sehr dramatischen Stil der fünfziger/sechziger Jahre und einen sogenannten „König-Faruk-Tanz“, der wohl mein späteres Interesse an älteren Stilen, besonders den der vierziger Jahre, mit begründet hat. Bald danach wurde ich Schülerin von Ibrahim Farrah in New York. Meinen ersten Workshop hatte ich bei Serena Wilson.

TANZOriental: Wie haben dich diese verschiedenen Tanzpersönlichkeiten beeinflußt?

Amoura: Jamila hat mich zum ersten Mal grundlegende Techniken gelehrt, sehr auf den Rhyth-

mus Wert gelegt und mir hervorragend Zimbelspiel beigebracht. Sie war stark von Tahia Carioca beeinflußt, was ich aber erst sehr viel später wirklich erkannt habe. Lala Hakim (die übrigens auch den jungen Momo Kadous in der „Tanta-Gruppe“ unterrichtet hatte) führte mich erstmals in ägyptische Folklore ein, die ich später noch viel bei meinen Aufenthalten in Ägypten studiert habe. Bei Bobby (Ibrahim Farrah) habe ich zum ersten Mal gefühlsmäßige Unterstützung gefunden; alle seine Unterrichtsstunden sind geradezu poetisch. Wenn er eine Tänzerin ansieht, bemerkt er nicht nur ihr Äußeres; er sieht in sie hinein. Er hat mich sehr ermutigt, mir viel über Ausdruck, Dynamik im Tanz beigebracht, diese Dinge, die einen Tanz erst wirklich zu etwas machen.

TANZoriental: Wie unterscheidet sich die amerikanische Orient-Tanzszene der siebziger Jahre von heute?

Amoura: Es gab viel weniger ägyptischen Einfluß als heute. Die Szene entwickelte sich aus dem arabischen Immigranten-Milieu heraus. Es waren Leute aus dem Libanon, Syrien, seltener auch aus Ägypten, die innerhalb ihres sozialen Umfeldes ein sehr orientalisches Leben mit viel Familien-

zugehörigkeit führten, um ihre Kultur zu erhalten. Manche besaßen Nachtclubs und brachten Tänzerinnen aus den arabischen Ländern in die USA. Bobby (Ibrahim Farrah) kommt aus diesem Einwanderer-Milieu. Außerdem gab es viel mehr Männer, die tanzten.

In den späten sechziger Jahren war es z. B. sehr beliebt, in Paaren aufzutreten. Die Männer markierten den „Macho“ mit engen Hosen und hohen Stiefeln, die Frauen tanzten dazu, z. B. mit Schleier. Bert Balladine ist ein gutes Beispiel für diesen Stil. Es gab auch viele Ethno-Phantasien, besonders in den siebziger Jahren, eben diesen „tribal-ethnic“-Stil, der von Jamila mitentwickelt wurde.

Insgesamt gab es recht wenig Hintergrundinformation. Wir mußten Stunden in der Bibliothek verbringen, wenn wir etwas über den Orient, seine Musik und Tänze herausfinden wollten. Das hat sicher eine große Ernsthaftigkeit bewirkt, man mußte sich Mühe geben, etwas zu erfahren oder Musik zu bekommen. Allerdings finde ich es gut, daß man heute so viel Zugriff auf Informationen hat und Bücher, CDs usw. ohne Probleme kaufen kann.

Eine richtige Sensation war es, als Mahmoud Reda 1981 zum ersten Mal nach Amerika kam! Heute gibt es ein riesiges Angebot an Lehrern und Lehrerinnen, und es ist gut, daß man so viel Unterricht nehmen kann.

TANZoriental: Warum bist du 1981 nach Israel gegangen und wie hat deine Tanzkarriere dort begonnen?

Amoura: Ich habe zu diesem Zeitpunkt keine berufliche Zukunft in den USA gesehen. Man bezahlte einer Tänzerin im Nachtclub zwischen zwanzig und vierzig Dollar, Trinkgelder wurden mit den Clubs geteilt. Ich fand es keine besonders professionelle Basis, meine Einkünfte von Trinkgeldern abhängig zu machen. Und es gab einfach Unmengen von Tänzerinnen. Meine Eltern waren nach Israel gezogen. Außerdem wollte ich wirklich gerne im Nahen Osten leben und mir die Sache sozusagen aus der Nähe ansehen, mich mehr dem rein arabischen Tanzen widmen.

Israel ist viel weniger westlich, als man vermutet. Es ist ein orientalisches Land mit westlicher Fassade. Über die Hälfte der Bevölkerung sind Sepharden (Juden aus den arabischen Ländern), die in ihrer Kultur, ihren Bräuchen den Arabern sehr ähnlich sind - ganz abgesehen von dem großen palästinensischen Bevölkerungsanteil. Seit der israelischen Staatsgründung 1948 waren die Sepharden im Vergleich zur ashkenasischen Bevölkerung (den europäischen Juden) sozial schlechter gestellt. Durch das Camp-David-Abkommen 1979 und den Frieden zwischen Ägypten und Israel entwickelten sie ein größeres Selbstbewußtsein; auf einmal war mehr Interesse am Orient vorhanden, unzählige Israelis reisten nach Ägypten, und



orientalischer Tanz war auf einmal gefragt. Ich war quasi zur richtigen Zeit am richtigen Ort.

Zuerst habe ich im „American Colony Hotel“ in Ostjerusalem, einem First-Class-Hotel mit arabischem Management, gearbeitet sowie in einigen arabischen Restaurants und Nachtclubs und auf sephardischen Familienfeiern. Wir tanzten fast immer zu Live-Musik, wovon ich bis heute sehr profitiere. Irgendwann veröffentlichte die „Jerusalem Post“ einen Artikel über mich, woraufhin mich das Sheraton-Hotel in Tel Aviv bat, ein orientalisches Showprogramm zusammenzustellen. Zunächst mußte ich die Musiker auftreiben. Schließlich arbeitete ich mit exzellenten Musikern zusammen, die sich nur anfangs etwas schwer taten mit der jungen Amerikanerin, die ich war. Sie waren gewohnt, mit Sängern und Sängerinnen zu arbeiten, nicht mit Tänzerinnen.

1982 kam die Firqah al-Qawmiyyah (ägyptische Nationaltruppe) nach Israel, was ein unglaubliches Ereignis war – allerdings muß man sagen, daß der Organisator vom ägyptischen Kultusministerium anschließend seinen Job verlor, da er wohl in den Friedensbemühungen zu weit gegangen war. Auch 1990 beim Orient-Festival im Rahmen des Israel-Festivals gab es Probleme:

Wir konnten keine ägyptischen Künstler einladen, da man sie sonst in Ägypten inoffiziell auf eine schwarze Liste gesetzt hätte. Ursprünglich hatten wir Samia Gamal und Muhammad Khalil vorgeschenkt.

Dennoch war es eine bahnbrechende Veranstaltung. Dieses Orient-Festival gab Dietlinde Bedauia Karkutli, welche auch als Dozentin eingeladen war, die Idee für ihr späteres Festival in Kairo.

TANZOriental: Deine besondere Liebe gilt wohl derzeit den vierziger Jahren. Was hat dein Interesse dafür geweckt? Hatten deine Jahre in Israel darauf Einfluß?

Amoura: Ich hatte schon immer Interesse daran, weil Jamila so viel darüber sprach, besonders über Tahia Carioca. Damals gab es jedoch keine arabischen Tanzfilme in Amerika. Erst in diesem Jahrzehnt habe ich begonnen, mich systematisch damit zu beschäftigen und auch ein Unterrichtskonzept für diesen Stil zu entwickeln, und zwar kurz bevor ich nach Europa gekommen bin. In Israel wurden häufig Filme, vor allem mit Samia Gamal, gezeigt. Es gab auch einige Sephardinnen, die in den fünfziger Jahren eingewandert waren, etwa Faiza Rushdy und Lahlubah aus Ägypten und Esther aus Syrien, die später Kostümischneiderin wurde. Sie tanzten reinen Vierziger-Jahre-Stil, so, als seien sie von einer Kinoleinwand heruntergestiegen. Heute kann sich kaum jemand an sie erinnern. Ich liebe die vierziger Jahre ganz allgemein, auch das Hollywood dieser Zeit, das den ägyptischen Film sehr beeinflußt hat. Die Tänzerinnen wurden erstmals zu richtigen Divas.

TANZOriental: Worin unterscheidet sich der orientalische Tanz der vierziger Jahre vom heutigen?

Amoura: Ich sehe die einzelnen Epochen nicht als separate Zeitschnitte, sondern als langsame Entwicklungen. So haben die Tänzerinnen damals viel weicher getanzt und weniger Schritte gemacht, ihre Bewegungen waren fließend, fast naiv und von einer unglaublichen Qualität. Diese Tänzerinnen waren echte Persönlichkeiten. Ganz besonders liebe ich Naima Akif, die sehr unterschiedliche Stile beherrscht hat, aber ich bewundere auch Tahia Carioca für ihre ägyptischen Hüftbewegungen und ihre starke Persönlichkeit und Samia Gamal für die Einführung neuer Stilelemente.

Und ich mag auch einige der weniger bekannten Tänzerinnen, wie etwa die Armenierin Kathy oder Nabawiyyah Mustafa und die Jamal-Zwillinge. Damals entwickelten sich zudem neue Ideen für den Unterricht. Ich bewundere Badia Masabni für ihren Mut, erstmals choreographierten orientalischen Tanz in ihrem Kairoer „Casino Opera“ auf die Bühne zu bringen. Sie beschäftigte professionelle Choreographen, manche sogar aus Europa. Man lehrte die Tänzerinnen, Königin zu sein. Die erste Unterrichtsstunde bestand darin, daß eine Tänzerin richtig zu gehen lernte. Das war Qualität der Bewegungen statt Quantität.



Fotos: Amoura

TANZoriental: Wie unterscheidet sich ein orientalisches Publikum von einem westlichen?

Amoura: Das ist ein Energie-Kreis, ein starkes Maß an Kommunikation mit dem orientalischen Publikum. Du mußt sehr ausdrucksstark sein - wenn du das nicht bist, bekommst du ganz einfach keine Auftritte. Du mußt eine Königin sein, eine sehr starke Frau, vielleicht eine sinnliche Priesterin. Du mußt ihnen das beweisen. Natürlich wollen sie auch eine technisch versierte Künstlerin, aber ihr eigentliches Interesse liegt in deiner Bühnepersönlichkeit und deinem Ausdruck - sie legen auf die reine Technik nicht ganz so viel Wert wie ein westliches Publikum. Deine Gefühle sind wichtig, vielmehr der Ausdruck deiner Gefühle. Dazu fällt mir eine Geschichte ein: Ganz zu Beginn meiner Zeit in Israel hatte ich einen Auftritt bei einer jüdisch-irakischen Familie in Haifa. Am Ende der Vorstellung nahm mich die Gastgeberin beiseite und meinte: „Du bist eine wunderschöne und gute Tänzerin, aber du tanzt ohne Gefühle.“ Damals war ich fast verletzt, denn ich war mir sicher, daß ich beim Tanzen sehr tiefe Empfindungen hatte. Später habe ich verstanden, daß die Frau etwas ganz anderes meinte - ich war noch nicht imstande, meine Gefühle dem Publikum auch zu zeigen.

TANZoriental: Du bist nicht nur Tänzerin, sondern unterrichtest auch. Was möchtest du im Tanzunterricht vermitteln?

Amoura: Genau das, worüber wir eben gesprochen haben. Ich möchte meinen Schülerinnen beibringen, ihre Gefühle zu zeigen. Jeder Mensch hat welche, viele können sie nicht ausdrücken. Da ich selbst diese Entwicklung durchgemacht habe und eine west-östliche Mischung bin, glaube ich, dies gut weitergeben zu können. Und natürlich lege ich Wert auf gute Technik, denn eine Veränderung im Körper bewirkt auch eine Bewußtseinsänderung. La Meri hat gesagt: „Du mußt eine gute Technik haben, damit der Körper der Seele nicht im Wege ist.“ Darüber hinaus lehre ich kulturelle Dinge, Hintergrundwissen und hebe die vielen Gesichter des orientalischen Tanzes hervor. Ich arbeite gerne mit Dynamik, unterschiedlicher Intensität, Atmung - Bereiche also, die eine natürliche Expressivität bewirken.

Tanz ist wie eine Unterhaltung zwischen den Bewegungen und der Musik. Der Unterricht soll eine Kombination aus harter Arbeit und auch viel Spaß sein. Mein Unterricht ist nicht auf die vierziger Jahre beschränkt - genauso gerne unterrichte ich ägyptische Folklore, besonders Stocktanz und Ghawazee-Stil mit Zimbeln. Wichtig ist mir immer die Interpretation der Musik. Durch die Zusammenarbeit mit dem Trommler Bruno Abenmacher während der vergangenen beiden Jahre bin ich stark beeinflußt. Es hat bei mir einen kreati-

ven Schub ausgelöst, intensiv mit Live-Trommel zu arbeiten, auf die vielen kleinen Feinheiten und die Dynamik der Musik zu achten, die so viel entscheidender sind als eine Reihe aneinandergereihter akrobatischer Tanzbewegungen.

Mit Bruno unterrichte ich besonders gerne Trommelsolo-Improvisation und Workshops, die wir „Rhythm and Melody“ nennen. Melodielinie und Rhythmusstruktur sollen gleichermaßen verstanden werden. Durch Bruno bin ich heute auch offener für experimentelle Tanz- und Musikstile, ich war früher eher eine Puristin.

TANZoriental: Welche Orientierung verfolgst du im Unterricht und in deinen Tanzprojekten?

Amoura: Hauptsächlich interessiert mich der Tawa auf der Theaterbühne. In meinem Projekt „Shahr el-Asal“ arbeite ich mit einer Gruppe von zwölf Tänzerinnen, für die ich choreographiere. Dabei kann ich neue Ideen ausprobieren. Abgesehen davon gebe ich gerne Privatunterricht und helfe professionellen Tänzerinnen bei der Entwicklung ihrer persönlichen und tänzerischen Fähigkeiten für Auftritte. Außerdem will ich mehr Fachwissen sammeln und Artikel veröffentlichen. Ich lasse sehr gerne und fühle oft, daß ich immer noch Schülerin bin. Wenn ich mehr Zeit hätte, würde ich ständig Unterricht nehmen. Ja, und nicht zu vergessen: Ich will noch immer trommeln lernen - eben das, was ich ganz zu Beginn wollte!

Eva Kluge



Israel ist ein Land mit orientalischer Tradition, und dies keineswegs nur wegen des palästinensischen Bevölkerungsanteils. Entgegen der weitverbreiteten Meinung, daß der jüdische Staat einzig aus von Europa abgewanderten Juden (Ashkenaz) bestehe, liegt der Anteil der sogenannten Sepharden bei weit über 50 %; Sepharden sind jene Juden, die im Mittelalter vor der spanischen Inquisition flohen und sich in islamischen Ländern niederließen, wo sie, trotz einiger Einschränkungen und bei Zahlung einer überhöhten „Schutzsteuer“, doch immerhin einigermaßen unbehelligt ihren Glauben ausüben konnten. Die Sepharden siedelten damals vornehmlich in Nordafrika und im Irak und wanderten seit den fünfziger Jahren in großer Zahl nach Israel ein.

Was hat all dies mit Bauchtanz zu tun? - Bei sephardischen Festen, sei es die Hochzeit oder die Religionsmündigkeit eines Sohnes (Bar-Mitzwah), herrscht, wie auch bei arabischen Familien, der Brauch, eine Bauchtänzerin zu engagieren. Gleichzeitig ist besonders die sephardische Bevölkerung sehr traditionsgebunden, und sei es nur aus Anhänglichkeit den Vätern gegenüber. Daher werden hier auch zum Beispiel die Speisegesetze meist befolgt, die eine strenge Trennung von Fleisch- und Milchprodukten verlangen und den Verzehr von Schweinefleisch verbieten. Was nicht koscher (einwandfrei) ist, wird mit „tamé“ oder „taréf“ bezeichnet, was „rituell unrein“ bedeutet.

Unkoscherer Bauchtanz?

Foto: Debbie Goldman

Wird nun ein Fest abgehalten, so geschieht dies - bei einem Minimum von hundert Gästen, die gesamte Großfamilie inbegriffen, - im allgemeinen in einem Festsaal, der von einem Rabbinatsgesandten, dem „Maschgiach“, abgesegnet werden muß. Er untersucht, ob das Essen koscher ist. Für einen Festsaalbesitzer ist es unumgänglich, die Koscher-Lizenz des Rabbinats zu besitzen, da er andernfalls einen Großteil seiner Gäste einbüßen würde.

Die religiöse Rückbesinnung im Nahen Osten macht sich auch in Israel deutlich bemerkbar. Bereits seit Ende der achtziger Jahre nörgeln die Rabbiner am Bauchtanz herum und behaupten, er sei nicht koscher und jede Bauchtänzerin somit auch eine Unreine. Konfrontiert wurde ich damit zum ersten Mal, als ich 1990 Amoura (Debbie Goldman), wohl Israels bekannteste Bauchtänzerin, in Tel Aviv besuchte und miterlebte, wie ein Festsaalbesitzer etwa zwei Stunden vor ihrem Auftritt bei einer Einweihungsfeier entnervt anrief: „Wir zahlen, kein Pro-

blem; aber bitte komm auf keinen Fall - das Rabbinat hat gedroht, uns die Lizenz zu entziehen!“ Ein anderes Mal wurde Amoura regelrecht angefleht, wenn sie schon auftrete, so solle sie doch auf alle Fälle „ein geschlossenes Kleid mit langen Ärmeln“ tragen, damit man Ärger mit dem Rabbinat vermeide.

Ilana Raskin, eine ebenfalls aus den USA nach Israel eingewanderte und in Jerusalem ansässige Bauchtänzerin, strengte 1989 einen Prozeß gegen das Großrabbinat beim Obersten Gerichtshof (Bagatz) an. Sie hatte bemerkt, daß sie immer weniger Tanz-Engagements erhielt, zunächst von den Festsälen, dann auch von den großen Hotels. Sie verlor etwa 70 % ihrer Auftritte. Bei näherer Untersuchung zeichnete sich deutlich die oben beschriebene Problematik ab - alle fürchteten um die Lizenz und um die Gäste. Hier ist zu bemerken, daß Jerusalem als heilige Stadt in besonderem Maße von der Kampfansage des Rabbinats betroffen wurde; die Probleme in weltlicheren Städten waren weitaus geringer.

Der Ausgang des Prozesses war zunächst ein Sieg für Israels Bauchtänzerinnen und eine Niederlage für das Rabbinat. Koscher, so urteilte der Richter, beziehe sich auch in der Bibel allein auf Speisen und habe mit Bauchtanz nichts zu tun. Dennoch zeigte sich nach dem Urteilsspruch im Sommer 1990 keine merkliche Verbesserung. Zwar fanden die Maschgiachs offiziell nun nichts mehr an Bauchtänzerinnen auszusetzen,

hinter denen ja das Gesetz stand; stattdessen gingen sie nun dazu über, in den Festsaalküchen Mängel am koscheren Essen zu konstatieren und erneut mit Verweigerung der Lizenz zu drohen. Es ist eine naheliegende Schlußfolgerung, daß der Festsaalbesitzer nur die Tänzerin abbestellen mußte, um wieder in Gnaden aufgenommen zu werden.

Ilana Raskin und die „Israel Belly Dancer's Association“ strengten im folgenden Jahr einen weiteren Prozeß an, in dem sie abermals Recht bekamen, jedoch auch dezent angehalten wurden, künftige Problemfälle bei den Landgerichten auszufechten. Nicht alle Tänzerinnen hatten allerdings eine ähnliche Motivation wie Ilana, deren Vater, ein Reform-Rabbiner aus den USA, sich sogar im israelischen Fernsehen für Bauchtanz aussprach und ihn als Kunst bezeichnete. Die meisten Tänzerinnen klagten zwar über schlechte Behandlung, unternahmen jedoch nichts dagegen. Andere ließen sich nicht aus der Ruhe bringen; die aus Marokko stammende Tänzerin Berry

Simon versprach vor ihrer Hochzeit dem Rabbiner, dem Tanz ganz abzuschwören - nur so erhielt sie den Segen. Nachdem die Trauung vollzogen war, kehrte sie alsbald auf den Tanzboden zurück.

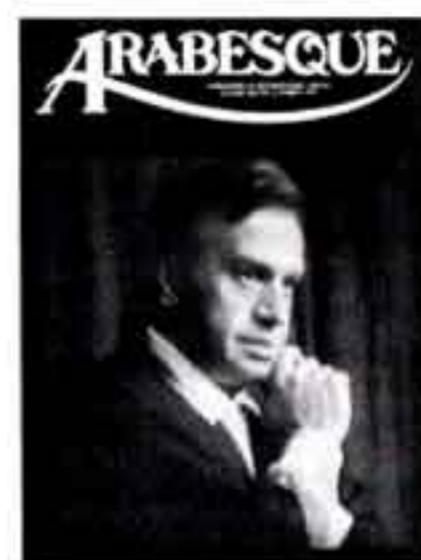
Amoura hatte keine weiteren Absagen mehr, obgleich auch sie weniger Auftrittsmöglichkeiten bekommt als zu Beginn der achtziger Jahre. Neben den Problemen mit dem Rabbinat wird der Auftragsrückgang nicht zuletzt von anderen Faktoren bestimmt - von Israels schwacher Wirtschaftslage, aber auch von dem immer noch mangelnden Verständnis der Allgemeinbevölkerung, die in Bauchtanz nicht mehr als Animation sieht. Amoura setzt sich dafür ein, den Tanz als Kunst zu verstehen. Sie möchte den Bauchtanz in Israel ebenso salonfähig machen wie in Mitteleuropa. 1990 lud sie internationale Gastdozenten (Ibrahim Farrah, Morocco, Dietlinde Karkutli u. a.) zum Israel-Festival ein, einem wichtigen kulturellen Ereignis im Nahen Osten.

Als ich zuletzt im April des laufenden Jahres in Wien mit ihr sprach, wo sie für einige Monate Gastdozentin im Studio Chiftetelli ist, meinte sie, daß sich Frieden im Nahen Osten sicherlich positiv auf den Tanz und die Tänzerinnen auswirken würde. Zum einen in wirtschaftlicher Hinsicht, zum anderen dadurch, daß Israels Bevölkerung sich wohl auch mehr zur eigenen orientalischen Kultur bekennen würde, die zwar in großem Maße vorhanden ist, jedoch immer wieder stark verdrängt wird, um sich von den (nur allzu ähnlichen) arabischen Nachbarn abzugrenzen. Und sicherlich ist der Bauchtanz ein integraler Bestandteil orientalischer Kultur. „Diese Verdrängung des eigenen Arabertums ist nur Wasser auf die Mühlen der Rabbiner, und sie benützen es für die Gehirnwäsche der Leute. Schließlich sind letztere irgendwann selbst überzeugt, daß sie nie eine Tänzerin auf ihrem Fest haben wollten. Darin liegt eigentlich die Hauptgefahr.“

Eva Kluge

Shut up and dance!

Amoura über Ibrahim Farrah



Wie bereits gemeldet, verstarb kürzlich der amerikanische Tänzer, Lehrer und Choreograph für orientalischen Tanz Ibrahim Farrah, von Freunden Bobby genannt. Die unter dem Künstlernamen Amoura bekannte Debby Goldman war über viele Jahre seine Schülerin und apostrophierte ihn als ihren Mentor. Im folgenden Artikel schildert sie, wie sie persönlich Ibrahim Farrah erlebt und gesehen hat. Besonders möchte sie Phyllis Saretta danken, die ihr in ausgedehnten Gesprächen viele Zusatzinformationen lieferte. Außerdem sprach sie mit Merrill Peress, einer anderen langjährigen Schülerin Farrahs, und fügt deren Eindrücke bei.

Meine persönliche Beziehung und Erfahrungen

Der Beginn meiner Bekanntschaft mit Bobby reicht fast zwanzig Jahre in die späten 70er Jahre zurück. Als ich zum ersten Mal sein Studio betrat, wußte ich, daß er mein wahrer Lehrer sein würde. Ich war bezaubert von der Tiefe seines Zugangs, seines Verständnisses der kulturellen Quellen, seiner Musikalität, wie er poetische Bilder und Vorstellungen in die Bewegung brachte. Von Anfang an war er der „Master Teacher“, der Mentor. Er verlangte und forderte deine hundertprozentige Beteiligung heraus und spornte dich ständig an, deine selbst aufgebauten Grenzen zu durchbrechen. Sein Unterricht war jenseits von „Stil“; er lehrte das richtige Hören der Musik, Dynamik, Timing und Atmung, er vermittelte Motivation und ganzheitlichen Ausdruck.

Da ich in Israel lebte, war ich nie eine reguläre Schülerin, und bis zu diesem Tage habe ich seine Choreographien nicht aufgeführt. Ich hatte das Gefühl, daß meine Verbindung mit ihm jenseits von Raum und Zeit war, er war ein innerer Führer. Er bot tiefgehende Unterstützung. Seine Kommentare und auch Kritiken waren von tiefer persönlicher Natur und zielten stärker auf die Eigen-

schaften und das Wesen als auf die Technik, und das in sehr poetischer und inspirierender Weise. Seine Perspektive betrachtete deine Entwicklung auf lange Zeit, und er hatte auch ein phänomenales Gedächtnis, mit dem er sich an Details von Tänzen und Vorstellungen erinnern konnte, die Jahre zurücklagen. Weil er die psychischen Hochs und Tiefs im Dasein eines Künstlers verstand, konnte er dir die Ermutigung geben, die dir über schwierige Zeiten hinweghalf. Er war ein Katalysator der künstlerischen Entwicklung und assistierte dir, so daß du tiefer und höher reichstest, um den nächsten Schritt zu gehen.

Sein Tanzen, Unterrichten und seine Choreographien waren eine Balance zwischen Spiritualität und Erdverbundenheit, eingebettet in Bewegung; ein Gefühl für das Mystische, Suche und Hingabe, ohne den Kontakt zur Erde zu verlieren; Sinn für Humor, fröhliche Ausgelassenheit und Feiern...; Zentriertheit, Stärke, Ruhe und Konzentration. Beharrlich verlangte er, daß du deine Weiblichkeit ausdrückst ohne die üblichen Klischees. Seine tiefe Liebe zur Musik und ihr Verständnis bewirkte, daß er die Musik vor seinem inneren Auge sah und anschauliche Bilder von ihr anbot. Dieser Ansatz und seine Begabung balancierten die auditiven (hörenden), visuellen (sehenden) und sensitiven (führenden) Ausdrucksaspekte der Kunst aus. Er vermochte Einblick

zu geben in die reiche innere Landschaft, die der orientalischen Musik und dem Tanz innewohnt.

Seine Tänze waren multi-dimensional und vielschichtig, jeder ein Mikrokosmos, ein kleines Tanzuniversum, in dem sich das Ewige durch Bewegung in totalem Ausdruck manifestiert. Sie ließen sich so gut tanzen, weil sie einen eigenen organischen Fluß besaßen.

1990 war Bobby zum „Oriental Dance Festival“ eingeladen, das im Rahmen des großen Israel-Festivals in Jerusalem stattfand. Hier zeigte er seine Power auf der Bühne. Bei der Eröffnungsgala im Hilton-Hotel jubelte ihm sowohl das östliche als auch das westliche Publikum zu, und es entstand eine typische Hafla-Atmosphäre (1). Seine Bühnenpräsenz füllte den Raum, und sein Wesen als Mann stand beim Tanzen nicht in Frage, denn er behielt seine Maskulinität, auch wenn er Isolationsbewegungen vollführte; das Wort, das mir dazu einfällt, ist Würde. Der folgende Abend, in einer kleinen Theatervorstellung, behandelte Themen von mystischem Belang: In drei Tänzen – Sufi, Saïdi und „Happiness“-Khaleegy – ging es um Stolz und Ehre und Humor und erdige Feierlichkeit. Jeder Tanz war ein Tableau und erzählte eine Geschichte. Zeitweise schien Bobby die Rolle des mystischen Narren oder des kosmischen Clowns zu spielen. Die Zeitungsberichte waren voll des Lobes, bezeichneten ihn als einen der großen Erfolge des Israel-Festivals. Über Nacht wurde er berühmt.

Bobbys Entwicklung als Künstler

Aufgewachsen in einer Kleinstadt, umgeben von libanesischen Einwanderern, verdankte Bobby seiner Mutter den ersten Tanzunterricht. Seine Kindheitserfahrungen: Tanzen mit seiner Familie während eines Kirchenfestes oder einer Hochzeit oder die Re-

aktionen seiner nahen Freunde und Verwandten, wenn seine Mutter ihnen die kostbaren Briefe vorlas, die von der Familie im Libanon kamen; diese Erinnerungen verfolgten ihn und prägten ihn als Künstler!

Nach dem Universitätsabschluß arbeitete Bobby in der Kongreßbibliothek in Washington, D. C. Seine Abende verbrachte er in dem damals beliebten „Syriana Nightclub“, wo er ermutigt wurde, seine natürliche Tanzbegabung auf der Bühne zu zeigen. Daraufhin wurde ihm eine Stelle als Tänzer in einem Duett angeboten, eine Art der Tanzvorführung, die in den USA in den frühen 60ern en vogue war. Im Laufe dieser Jahre machte Bobby konzentrierte und intensive Bühnenerfahrungen. Er lernte von den Tänzerinnen und Tänzern, mit denen er zusammenarbeitete, und sah in den hochprofessionellen, gut einstudierten Shows, wie theatricalisches Flair mit dem ethnischen Tanz kombinierte. Er lernte nicht nur den arabischen Stil kennen, sondern auch türkische, griechische, armenische und israelische Musik und die entsprechenden Tänze.

Tanz war in zahlreichen ethnischen Clubs, Hotels, Ausstellungsräumen überall in den USA populär und erreichte ein großes Publikum. Allmählich interessierten sich die Amerikaner dafür, selbst tanzen zu lernen. 1969 begann Bobby, in der „International Dance School“ der Carnegie-Hall zu unterrichten.

Bobbys tiefstes Bestreben war, dem Tanz Anerkennung als etablierte Kunstform zu verschaffen und ihn auf die Theaterbühne zu bringen. Und man kann sagen, daß er in der westlichen Welt am meisten dazu beigetragen hat, ob durch seine Aktivitäten als Tänzer, Lehrer und Choreograph, durch die Veröffentlichung des Magazins „Arabesque“ oder durch den Aufbau und die lange aktive Zeit (15 Jahre) seiner Tanz-Kompagnie. Die „Ibrahim Farrah

Near-East Dance Company“ wurde Mitte der 70er Jahre gegründet und war sehr gefragt überall im Land. Sie hatte einen starken Einfluß auf die Tanzszene, und bald eiferten Gruppen ihrem Format nach. Bobbys Wunsch, den Tanz auf der Theaterbühne zu etablieren, wurde verwirklicht, als die Gruppe eingeladen wurde, in der Carnegie-Hall zu tanzen, einer der angesehensten Bühnen in den Vereinigten Staaten. Dieser Auftritt führte zu weiteren: in der Town-Hall, beim „Riverside Dance Festival“, im Kennedy-Center in Washington, D. C., u. a. Um den Tanz den größeren Örtlichkeiten anzupassen, weitete Bobby Gesten und Bewegungen aus und fügte theatricalische und dramatische Elemente hinzu, ohne den Kontakt mit dem wesentlichen Gefühl und Stil der verschiedenen Tänze zu verlieren.

Wenn man die künstlerischen Wurzeln Bobbys analysiert, kann man viele verschiedene Elemente finden, die ihn prägten, und ausgedehnte Erfahrungen, aus denen er schöpfen konnte: das Aufwachsen in einer Zeit, in der kulturelle Kräfte gebündelter waren, nämlich während des goldenen Zeitalters der Hollywood-Filmindustrie, sein Kontakt zu Profi-Tanz und -Musik in einer Vielzahl an Stilen, seine Reisen in den Libanon und nach Ägypten ab den späten 60er Jahren. Seine enge Beziehung zu der höchst umjubelten libanesischen Tänzerin Nadia Gamal hatte eine frappierende Wirkung auf ihn. Phyllis Saretta, Bobbys Lebenspartnerin, nannte sie künstlerische Seelenverwandte.

Die „Near-East Dance Company“ verfügte über ein großes Repertoire, das klassisch-orientalischen Tanz, Volksänze aus dem Nahen Osten und Nordafrika, Phantasie- sowie Ritualtänze, wie Zar und Guedra umfaßte. Die Choreographien schuf Bobby ab Mitte der 70er Jahre. Aus dem umfangreichen Material übernahm er Elemente in den klassischen orientalischen

Tanz und erweiterte seine Möglichkeiten. Andere Einflüsse, die in seiner Arbeit zu sehen sind: die fließenden Linien der arabischen Kalligraphie, die Art Nouveau und Art Deco, vielleicht sogar Aussehen oder Gang einer berühmten Schauspielerin, wie Rita Hayworth oder Lana Turner. Und natürlich hegte er große Bewunderung für die ausgezeichneten ägyptischen Tänzerinnen Tahya Carioca, Samia Gamal, die Jamal-Zwillinge, Soheir Zaki und viele andere.

Seine Choreographien waren frisch und vital, weil er diese bemerkenswerte Fähigkeit besaß, verschiedene Elemente einzubauen, woher sie auch gerade kamen, aber passend zur Musik, die immer das Wichtigste war. Es schien, als sei er mit einem riesigen kollektiven Unbewußten verbunden und von ihm umspült, aus dem sich beständig neue Bilder herauskristallisierten – in Form von Bewegung.

Darin lag Bobbys Genie und Gabe. Kreation von Tanz bedeutete keine Anstrengung, es war wie atmen.

Bobbys letzte Jahre

Bobby war intensiv und kompliziert, verzehrt und getrieben von seinem kreativen Genie. Er legte in seinem Leben ein übermenschliches Tempo vor. Er litt an Schlaflosigkeit. Anfang der 90er Jahre konstatierte er seinen Wunsch, sich vom formalen Unterricht zurückzuziehen. 1995 gab er seine Dauerklassen in New York auf und unterrichtete seine letzte offizielle Intensiv-Woche. Während dieser Woche sprach er viel, reflektierte über den Tanz und dessen Entwicklung und erzählte viel von seinen frühen Tagen als Tänzer und Lehrer. Man spürte, daß er darüber sprechen mußte und daß dem heutigen Tanz etwas abhanden gekommen war, was er zurückholen wollte. Er war strahlend, hatte eine Menge Gewicht verloren und sah nie besser aus. Er nahm sich mehr Zeit für



sich selbst. Er sagte, er ziehe sich aus Erschöpfung zurück und wolle Zeit gewinnen, um an anderen Tanzprojekten zu arbeiten. Er wollte nicht wirklich in den Ruhestand gehen, sondern eine andere Position einnehmen. Aber er würde immer für seine Studentinnen da sein. Und es war bekannt, daß er inoffiziell seine engsten Schülerrinnen auf privater Basis weiter unterrichtete.

In seinen späteren Interviews und Artikeln im Arabesque-Magazin bemerkte man widerstreitende Gefühle. Er drückte eine gewisse Desillusionierung über die derzeitige Tanzszene aus, was die Möglichkeiten für qualitative Vorstellungen betrifft (sowohl bezüglich Örtlichkeiten als auch Tänzerinnen), Enttäuschung über die Mentalität der neuen Generation von Tanzstudentinnen (immer mit Ausnahmen natürlich) und eine Traurigkeit über den Zerfall der kulturellen Kräfte. Der einzige Weg, diese Kunst zu retten, sei, sie auf die Bühne zu bringen, und dafür sei in den vergangenen zwanzig Jahren noch nicht genug getan worden.

Zur selben Zeit war er ganz erfüllt von der kreativen Arbeit mit seinen Privatstudenten und begann sogar wieder, kleine Seminare zu geben.

„Tatsächlich war meine Liebe zur Kunst niemals stärker. Und meine Arbeit als Künstler war nie intensiver. Aber seien wir uns darüber im klaren: Als Künstler sind wir niemals zufrieden. Auch wenn meine Kunst an diesem Punkt meines Lebens auf ihrem erfreulichsten Niveau ist, ist mein Durst noch ungestillt.“ (2)

Die Arbeit mit seinen Privatstudenten erreichte eine neue Ebene, denn er konnte seine Beziehungen persönlicher und entspannter gestalten und eine natürliche Entwicklung und Verfeinerung zulassen.

„Ich nehme diese Personen und schockiere sie. Ich sage ihnen Sachen, die ich in ihnen sehe. Ich sage ihnen

persönliche Dinge, wie «Du kannst das nicht tun, weil du eingeschüchtert bist.» oder «Du kannst das nicht tun, weil du keine Artikulation der linken Hüfte hast.» Ich bin sehr direkt mit diesen «Weils». Es ist schockierend für sie und dann ist es erleichternd. Sie beginnen, mich anzuhören, anstatt nur zu hören und nicht zuzuhören. Sie beginnen zu sehen und zu begreifen, anstatt zu sehen und nichts zu erkennen. Durch das Befreien ihrer eigenen Gefühle beginnen sie, hinab zu tauchen zu ihrem eigenen Gott.“ (3)

Am 26. Januar 1997 gipfelten seine letzten Leistungen in einer kleinen Studiovorstellung (ein Video soll noch erscheinen). Bobby war ganz erfüllt von diesem Abend, an dem er ein breites Spektrum seiner neuesten Choreographien präsentierte – speziell geschaffen für Einzeltänzerinnen, traditionell und auch experimentell.

„In jeder Frau, die ich auf die Bühne bringe, steckt eine Göttin. Die Quelle meiner Inspiration liegt darin, eine Göttin aus jedem Individuum zu kultivieren... Meine Phaedra führte ihren Göttinnen-Tanz zwanzig Jahre vor. Wie sie nur über die Bühne ging. Das ist göttlich.“

Bei meiner Show in jener Nacht des Januar-Seminars (1997) weinte ich. Nicht weil ich die Schönheit meiner Arbeit sah, ich sah die Schönheit, die ich immer in diesen Leuten vermutet hatte, herauskommen und ich bin glücklich, daß die Umgebung in dieser Nacht dazu verhalf, sie herauszubringen. Ich schuf ein Aufführung mit Solotänzerinnen, und jede Frau war verschieden, selbst wenn sie vier Nummern tanzte. Es herrschte eine gewisse weibliche Seele über allem, und keine war ähnlich, sie alle hatten ihre eigene dramatische Wirkung. So ist die Natur einer Göttin. Sie verkörpert die Seelen vieler.“ (4)

All die Jahre habe ich oft von Bobby geträumt. Nach seinem Tod, zwei Tage nach dem Vierzig-Tage-Geden-

ken, jener Zeit, in der nach christlichem Glauben die Seele befreit wird, erschien er mir im Traum. Er war jung und strahlend. Er sagte mir, daß er nicht gestorben ist, daß alles nur ein Scherz war. Ich weiß, daß ich und unzählige andere Bobby immer in unseren Herzen und Gedanken bewahren werden und daß er uns weiterhin lehrt, so wie wir wachsen und sich die Tiefe seiner Weisheit immer mehr erhellt. Im Moment jedoch bleibt die traurige Sehnsucht nach unserem Lehrer, verbunden mit dem Dank dafür, daß er in dieser Welt war und uns so viel gegeben hat. Aber wie ich Bobby kenne, würde er an diesem Punkt von seiner Wolke herabsehen und – wie so oft – sagen: „Shut up and dance!“

Amoura (Debby Goldman)

Aus dem Englischen: Roswitha Möhl

Merrill Peress über Bobby

Merrill Peress, bekannt als Jajooka, war eine von Bobbys Lieblingsschülerinnen und eine enge Freundin. Ab den frühen 70er Jahren arbeitete sie intensiv in seiner Tanzkompanie und privat mit ihm. Sie ist als Guedra-Tänzerin auf seinem Video „Rare Glimpses“ zu sehen und war auch eine der Tänzerinnen bei seinem letzten Programm „The Journey“. Hier einige ihrer Statements aus einem Gespräch mit Amoura im April 1998 in New York:

Bobby inspirierte wirklich die Leute, alles zu geben und in Verbindung mit ihrem Selbst zu treten. Das war für viele nicht immer angenehm. Er brachte dich wirklich mit deinen eigenen Gefühlen in Berührung und er war nicht immer süß dabei – aber er brachte dich dazu zu reagieren; und das war es, was er wollte: Gefühle. Technik ist nur 50 %. Und was so brillant an ihm war: wenn er für jemanden eine Choreographie machte, choreographierte er für diese Person. Er wußte, wie das Talent

dieser Person zu zeigen war. Er hätte nicht einfach das gleiche für alle gemacht.

Er war sehr fordernd, du konntest nicht nur so tun als ob. Du mußtest eine Geschichte erzählen - du durftest nicht nur einen Schritt tun. Er war sehr groß in Motivation. Warum tust du das auf diese Weise? Welche Geschichte erzählst du dabei? Wo kommt dieses Gefühl her? Er kam wirklich auf den Punkt.

Und bezogen auf den Körper war er gleichfalls fordernd - das, was du fühlst, ist das, was das Publikum sieht. Er hatte eine Art, Dinge zu vereinfachen, so daß er mit Leuten kommunizieren konnte, die überhaupt noch nicht getanzt hatten, und mit professionellen Tänzerinnen und Tänzern aus anderen Tanzformen. Jeder respektierte ihn, die Flamenco-, Step- und indischen Tänzerinnen und Tänzer - alle standen in der Tür des Studios und beobachteten ihn beim Unterricht.

Als wir mit ihm als Kompagnie arbeiteten, waren wir keine „nachgebackenen“ Tänzerinnen, d. h. Klone von ihm. Er wollte die Individualität jeder Tänzerin herausarbeiten; selbst wenn wir also denselben Schritt machten, drückte jede das ein wenig anders aus. Er wollte keine „Chorus Line“ von Tänzerinnen, die nur Schritte machten.

Schließlich fühlte er, daß die Leute die Bewegungsqualität vernachlässigten - sie wollten nur Schritte und Routinen, und alle sahen gleich aus. Ihm war Qualität wichtiger. So zerlegte er die Bewegungen manchmal immer mehr und ließ Studenten einfach nur gehen und hierbei ihre eigenen Bilder verkörpern.

Er war ein sehr visueller Mensch. Er sah sich oft alte Filme auf Video an und unterrichtete dann etwas davon am

nächsten Tag. Die Bilder, Analogien und Metaphern, die er aufbrachte, waren urkomisch. Sie waren nicht immer nett, sie waren schmerzvoll akkurat. Du mußtest über dich selbst lachen.

Für die Musik hatte er ein extremes Gespür. Oft choreographierte er spontan - sogar in einem langen Workshop. Er hatte Musik ausgewählt, vielleicht einige Tage zuvor, manchmal erst in der Nacht davor, und hörte sie zu Hause solange, bis er sie wirklich kannte. Dann machte er etwas daraus in dem Moment, wenn er unterrichtete. Und das Erstaunliche: er erinnerte sich daran.

In meiner privaten Arbeit mit ihm hatten wir viel Spaß. Er kreierte etwas für mich, und ich übte es ein; beim nächsten Treffen hatte er oft eine ganz neue Reihe von Bildern in seinem Kopf, einen anderen Brennpunkt, und änderte alles. Sehr oft gab er eine Struktur vor, und die Freude lag darin, Zeit zu haben - ohne den Druck eines Termins oder einer nächsten Show -, so daß wir Wochen dazu verwenden konnten, es zu verfeinern, darüber zu diskutieren, es zu ändern, an den kleinsten Details zu arbeiten, an Dynamik, an Energie.

Ich selbst war immer sehr froh, daß ich ihn als Choreographen und Coach hatte. Wenn du tanzt, kannst du dich nicht wirklich selbst korrigieren. Du kannst nicht in den Spiegel sehen, wenn dein Focus innerlich sein sollte oder draußen in der Weite.

Er hatte eine sehr gezieltere Präsenz und er war freigebig - er war nicht immer nett, aber er gab mit allem, was er hatte. Ich bewunderte gerade seine Improvisationen. Wenn manchmal in der Klasse eine Spannung entstand, stellte er eine Musik an, vielleicht ein Trommelsolo. Es gab keine Frau im Raum, die ihre Hüften so wie er bewegen konnte. Die Feinheit, die Isolation, es war alles sehr verin-

nerlicht. Bobby unterrichtete Technik und Timing. Wenn der Körper eines Tages trainiert ist, besteht die Freude darin, zu erleben, wie der eigene Körper die Musik hört - nicht die Bewegungen eines anderen zu kopieren oder nachzuahmen.

Je reifer ich als Künstlerin wurde, desto mehr schätzte ich ihn. Ich war so glücklich, ihn als Lehrer und Choreographen zu haben. Manchmal fragten Leute, warum ich mich nicht selbstständig machte. Sie sahen ihn immer in der Vaterrolle. Ja, er kontrollierte, aber er hatte auch immer recht. Er war so begabt, und ich war froh über die Möglichkeit, direkt mit ihm zu arbeiten, ich wollte dabei bleiben.

Manchmal sahen wir uns zusammen ein Video über einen meiner Auftritte an, und mir gefiel etwas an meiner Technik nicht. Dann wurde er richtig böse und sagte, das sei es nicht, was Tanz ausmache. Es gehe um Gefühle und deinen Ausdruck, nicht wie hoch du dein Bein bekommst.

Bobby hat mich wirklich inspiriert. Ich denke, jeder Künstler geht durch Perioden, in denen er sehr selbstsicher ist und dann wieder ganz verunsichert. Er baute echt mein Selbstvertrauen auf, er sagte mir, was er in mir sah.

Amoura (Debby Goldman) nach
Jajooka (Merrill Peress)

Aus dem Englischen: Roswitha Möhl

- (1) Hafla = Fest, Feier, Party
- (2) Ibrahim Farrah, „A Dancer's Chronicle“, Arabesque, Vol. XVII, Nr. 5, Jan./Feb. 1997
- (3) Ibrahim Farrah, „Contemplations for a New Frontier“, Arabesque, Vol. XXII, Nr. 2, Frühling 1997
- (4) Ibrahim Farrah, „Bobby Unplugged“, Arabesque, Vol. XXII, Sommer/Herbst 1997

