



1 Öffentliche Übertragung
der Trauerfeier für Pina Bausch
Wuppertal 2009



Die Zuschauer sind immer Teil der Vorstellung, so wie ich selber auch ein Teil der Vorstellung bin, auch wenn ich nicht auf der Bühne bin. [...] Wir müssen unsere eigenen Erfahrungen machen, wie im Leben. Das kann uns keiner abnehmen.¹

Reze

ption

Das Tanztheater Wuppertal kann weltweit auf mehrere Generationen von Zuschauer*innen zurückblicken. Sie haben die Stücke, die zum Teil mehr als 40 Jahre alt sind und von verschiedenen Generationen von Tänzer*innen getanzte wurden, gesehen, gespürt, sinnlich erlebt, angeeignet, gedeutet, verarbeitet, in den eigenen Alltags- und Lebenskontext verortet und mit dem eigenen Wissen und den Erfahrungen in Zusammenhang gebracht. Manche von ihnen haben darüber geschrieben, Kritiken verfasst, das Gesehene einer breiteren Öffentlichkeit vermittelt. All dies sind Übersetzungsleistungen, die sich zwischen dem Stück, der jeweiligen Aufführung, ihrer situationalen Rahmung sowie der Wahrnehmung und dem (Vor-)Wissen der Zuschauer*innen vollziehen. In diesem Zusammenspiel entstehen vielfältige Lesarten, die Teil einer Tanzproduktion sind, insofern sie das Wissen über ein Stück mit generieren. Diese Lesarten der Zuschauer*innen schreiben sich über die Zeit fort, sie verfestigen oder verändern sich.

Das folgende Kapitel nimmt die Perspektive der Rezipient*innen ein und fragt nach dem Verhältnis von Stück, Aufführung, Wahrnehmung und Wissen. Es untersucht, wie sich einerseits Tanzkritiker*innen zu den Stücken von Pina Bausch über die Jahre und Jahrzehnte positioniert haben, welche Lesarten sie entwickelt und wie sie das Stück und die jeweilige Aufführung in einen Text übersetzt haben. Andererseits adressiert es das Publikum und geht hierbei der Frage nach, welche Erwartungen Zuschauer*innen nach 40 Jahren Tanztheater Wuppertal an ein Stück haben, wie sie die Aufführung wahrnehmen und dies in Worte fassen.

Die Tanzkritik

»Kritiker müssen sich schon damit abfinden, dass sie nichts als Kritiker sind, also nicht viel anders als Mostrich für warme Würstchen, als ästhetisierende Wetterfrösche, die lauthals ihr Urteil quaken.«²

Klaus Geitel, Musik- und Tanzkritiker

»Critique has to be an open system [...]. Nowadays a critique is not an art judge in the old sense, but he/she holds some responsibility as a participant in the shaping of a complex discursive dynamic. To define this, to assert oneself with respect to the artists and the audience, is an ever-challenging exercise of life. Writing about dance performance means continuous investigation of representations of alterities in an ephemeral structure of reception.«³

Helmut Ploebst, Tanzkritiker

Klaus Geitel und Helmut Ploebst gehören zwei unterschiedlichen Kritiker*innen-Generationen an – und vertreten unterschiedliche Positionen über die Rolle, den Status und die Aufgabe der journalistischen

Kritik. Sie stehen beispielhaft für die Transformation des Selbstverständnisses von Tanzkritik, die hier zur Diskussion steht und an den Kritiken zu Pina Bausch und dem Tanztheater Wuppertal verhandelt wird.

Geitel, einflussreicher Berliner Musik- und Tanzkritiker, hatte in Paris das Ballett kennen und lieben gelernt. 1959 verfasst er seine erste Tanzkritik – über Maurice Béjart. Auch die Stücke des jungen Tanztheaters Wuppertal bespricht er in den 1970er Jahren, so beispielsweise das Stück *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper »Herzog Blaubarts Burg«* (UA 1977)

(→ STÜCKE), über das er nach der Premiere folgendermaßen urteilt: »Pina Bauschs Arbeiten sind in Bewegung gesetzte Beklemmungen: Visionen mit Alptraumcharakter, höhnische Turnstunden, bittere Lektionen. Mit Tanz, mit Ballett, mit Choreografie hat, was Pina Bausch treibt, wenig zu tun. Sie macht stummes Theater. Ein inszenatorischer Keulenhieb. [...] Die Bausch gibt kein Pardon: nicht sich selbst, den Tänzern, dem Publikum. Sie weiß mit ihrer Kunst zu behexen. Das gab es schon lange nicht mehr auf der deutschen Bühne. Pina Bausch überrennt alle Sparten des Theaters im Sturm.«⁴

Die Ambivalenz, die in seiner Kritik zum Ausdruck kommt, findet sich in vielen Kritiken – und deren Anzahl ist überbordend. Allein zu den 15 internationalen Koproduktionen liegen dem Pina Bausch Archiv insgesamt 2.372 Kritiken vor – und diese Sammlung ist sicherlich nicht vollständig. Ein neues Stück des Tanztheaters Wuppertal war schon Anfang der 1980er Jahre ein Ereignis. Dutzende Kritiker*innen reisten aus allen Teilen der Welt nach Wuppertal, um einer Premiere beizuwohnen. Und überall, wo die Compagnie auftrat, haben sich namhafte Kritiker*innen in angesehenen überregionalen Zeitungen geäußert, selbst wenn es ein Gastspiel eines Stückes war, das nach vielen Jahren wieder aufgenommen wurde. Aber trotz dieser hohen und weltweit nahezu unüberschaubaren Anzahl an Kritiken ist es, vor allem im deutschsprachigen Raum, nur eine kleine Gruppe von Kritiker*innen, die sich über Jahrzehnte mit der Kunst Pina Bauschs befasst und über ihre jeweils neuen Stücke eine Kritik verfasst haben.⁵ Anders als die Tanzkritik in den USA in den 1970er Jahren, die vor allem durch Frauen, wie Marcia B. Siegel, Arlene Croce oder Deborah Jowitt geprägt war, sind die Tanzkritiker in (West-)Deutschland zu jener Zeit vor allem Männer. Zu ihnen zählen vor allem: Klaus Geitel, Rolf Michaelis (*Die Zeit*), Jochen Schmidt (*Frankfurter Allgemeine Zeitung/FAZ*), Norbert Servos (u.a. *Ballett International*, *Die Zeit*, *faz*, *Der Tagesspiegel*, *Theater heute*, *Die deutsche Bühne*, *tanzdrama*, *tanz affiche* sowie Hörfunkbeiträge u.a. für *NDR*, *SWF*, *SFB*, *Deutschlandfunk*, *Deutsche Welle*). Eine Ausnahme bildet Eva-Elisabeth Fischer (*Süddeutsche Zeitung/sz*), die mit ihren Kritiken die Compagnie jahrelang begleitete.





3 Raimund Hoghe
Cantatas
Brüssel

2 Pina Bausch
Pressekonferenz
Düsseldorf 2008

Tanzkritiker*innen sind Diskursverwalter*innen: Vor allem die Kritiken in den 1970er Jahren haben die Redeweisen über die Kunst von Pina Bausch weltweit wesentlich mitgeprägt. Ihre Narrative, Lesarten, Deutungen und Urteile werden bis heute – vom Publikum (→ REZEPTION / PUBLIKUM), von anderen Kritiker*innen, Wissenschaftler*innen, Laudator*innen, in Internetforen, -zeitschriften und -blogs beispielsweise – immer wieder aufgegriffen und re-aktualisiert. Das Wissen, das die Kritiker*innen im Laufe von Jahrzehnten über das Tanztheater Wuppertal produziert haben, so will ich in diesem Kapitel zeigen, beeinflusst das Vorwissen des Publikums und prägt dessen Erwartungshaltungen. Dies konnten wir anhand der Publikumsbefragungen mit spezifischen Fragen nach den Erwartungen der Zuschauer*innen nachweisen (→ REZEPTION / PUBLIKUM).

Tanzkritiken sind Übersetzungen eines Bühnenerignisses in eine mediale Öffentlichkeit. Sie sind Paratexte⁶, also Texte, die ein Stück begleiten oder ergänzen und seine Rezeption steuern. Sie sind vor dem Hintergrund des in diesem Buch eingeführten Produktionsbegriffs Bestandteile einer choreografischen Produktion. Vor allem in Feuilletons publizierte Kritiken sind einflussreich im Macht-Wissen-Komplex um das diskursive Wissen des Tanzes. Selbst wenn seit der Wende zum 21. Jahrhundert durch digitale Medien die alleinige Machtposition von Feuilletons gebrochen wurde und der Einfluss einzelner Journalist*innen und Tanzkritiker*innen dadurch abgenommen hat, sind die Feuilletons der überregionalen Printmedien nach wie vor für eine breite Öffentlichkeit meinungsbildend und prägend für den Diskurs und das öffentliche Urteil über das (Kunst-)Stück, für den Ruf der Künstler*innen und der Compagnie, für das Interesse von Gastspielstätten an dieser speziellen Produktion oder auch an zukünftigen Arbeiten der Künstler*innen sowie für die Relevanz, die der Kunstform Tanz insgesamt in den Feuilletons eingeräumt wird. Tanzkritiker*innen sowie die Medien, in denen sie publizieren, haben hierbei (unterschiedlich anerkannte) Machtpositionen inne. Für den Zusammenhang von Aufführung und Rezeption sind Tanzkritiken entscheidende schriftliche und öffentlich zugängliche Quellen. Zwar gibt es auch andere Textsorten, beispielsweise tanzwissenschaftliche Untersuchungen, sowie andere journalistische Quellen, Paratexte wie Reportagen, Interviews, Dokumentationen oder auch Texte, die von den Künstler*innen selbst stammen. Tanzkritiken im Sinne von Stückkritiken ermöglichen jedoch in besonderer Weise, einen Aufschluss darüber zu gewinnen, wie das jeweils besprochene Stück von einem professionellen Publikum, den Tanzkritiker*innen, wahrgenommen, kontextualisiert und beurteilt worden ist und auch darüber, wie das jeweilige Publikationsorgan das konkrete Stück, das Tanzgenre, den Künstler beziehungsweise die Künstlerin oder auch den Aufführungsort darstellen wollte. Als reflektierte schriftliche Aussage sind sie ein Pendant zu, aber

auch eine Orientierung für die unmittelbar nach den Aufführungen getroffenen mündlichen Aussagen des Publikums (→REZEPTION/PUBLIKUM).

Auch die Tanzkritiken über Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal demonstrieren, dass diese zentrale Bestandteile einer Tanzproduktion sind, insofern sie wesentlich das öffentliche Meinungsbild über deren Kunst zeichnen. Von Anfang an sind die Kritiken kontrovers: Den einen gilt Pina Bausch als Revolutionärin des Tanzes, wie der Journalistin Ursula Heyn, die 1986 anlässlich der Premiere von *Viktor* (UA 1986) schreibt: »Die Tanztheater-Revolutionärin im Schatten der Schwebebahn hat wieder zugeschlagen.«⁷ Andere hingegen meinen bereits ewige Wiederholungen zu entdecken, wie Helmut Scheier von den *Nürnberger Nachrichten*, wenn er bereits 1986 feststellt: »Fast alles hat man so oder so ähnlich gesehen.«⁸ Eine dritte Fraktion sieht Pina Bauschs Kunst wiederum als vollendet an wie Martin Töne in der *Westdeutschen Zeitung*: »Niemand setzt die Welt als ewige Spirale aus Hoffnungen und Sehnsüchten so großartig in Szene wie Pina Bausch.«⁹

Diese drei Positionen – Pina Bausch zeigt nichts Neues und wiederholt sich, Pina Bausch hat immer neue Einfälle und ist wegweisend, Pina Bausch ist eine Revolutionärin der Bühnenkunst – prägen seit den Anfängen über dreißig Jahre lang die kontroversen Urteile des Feuilletons. Sie sind Bestandteile des Macht-Wissen-Komplexes über den gesellschaftlichen Stellenwert der Tanzkunst im Kontext eines bürgerlichen Kunstverständnisses im Allgemeinen und der Ästhetik des Tanztheaters Wuppertal als Erneuerung im Besonderen. Dies zeigt sich insbesondere in den historischen Dimensionen, verhandeln doch in den 1970er Jahren die damals etablierten Kritiker*innen, die vor allem Musikkritiker*innen waren, am Tanztheater Wuppertal exemplarisch das Eindringen einer neuen Ästhetik in den etablierten Kunstbetrieb, der zu diesem Zeitpunkt der Ästhetik des Balletts folgt, die zudem im Drei-Sparten-Betrieb als der Musik nachgeordnet angesehen wird.

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit den journalistischen Tanzkritiken und geht hierbei den Fragen nach, wie diese die Kunst Pina Bauschs in Schrift übersetzen, wie dadurch ein Tanztheater-Diskurs etabliert und fortgeschrieben wird und dies Rückwirkungen auf die Wahrnehmung des Publikums hat. Wie übersetzt sich ein Stück in die Tanzkritiken? Welche Praktiken des Schreibens finden sich in den Kritiken? Und mit Blick auf die Eingangszitate: Was ist das Selbstverständnis von Tanzkritik im Verhältnis zur Tanzkunst? Wie formuliert sich in den Tanzkritiken die Kritik? Diese Fragen verfolge ich in diesem Kapitel, indem ich zunächst den Begriff der Kritik skizziere und dann auf die Tanzkritik seit den 1970er Jahren übertrage. Dieses bildet den Rahmen für die daran anschließende Darstellung der zentralen Positionen in den Urteilen über die künstle-

rische Arbeit Pina Bauschs mit dem Tanztheater Wuppertal, die ich exemplarisch einerseits am Beispiel der Kritiken zu einem Stück, *Viktor*, für den Zeitraum 1986 bis 2017 vorstelle, andererseits an den Kritiken eines Kritikers, Jochen Schmidt, für alle internationalen Koproduktionen (1986 bis 2009) untersuche.

PRAXIS ALS KRITIK – TANZKRITIK ALS PRAXIS

Während seit den 1960er Jahren das künstlerische Werk selbst und seine Aufführungsformate als eine Praxis der Kritik angesehen wurde (→ STÜCKE), richtet sich der Blick des sogenannten Konzepttanzes sowie der Tanzforschung seit den 2000er Jahren¹⁰ auf die künstlerische Praxis, die nunmehr als »Ort der Kritik«¹¹ angesehen wird. Aus der Sicht des Konzepttanzes ist Kritik weniger ein Urteil, sondern ein Modus des Arbeitens, der »andere« Erfahrungen und Weltzugänge ermöglicht. Theoretische Positionen wiederum definieren bestimmte künstlerische Arbeitsweisen als kritisch, da hier neue Formen der Gemeinschaft¹², der Freundschaft¹³, der Komplizenschaft¹⁴ ausprobiert und neue kollektive Arbeitsweisen erprobt würden. Diese experimentell angelegten Erfahrungsräume deuten sie als Experimentierfelder für eine »andere«, alternative oder subversive soziale Praxis, da sie einen »anderen« Modus der individuellen und kollektiven Vergesellschaftung zum Thema machen.

Aber nicht nur die künstlerische Praxis, auch die publizistische Praxis der Tanzkritik versteht sich seit den 1990er Jahren als eine kritische Praxis, wie das Eingangszitat von Helmut Ploebst veranschaulicht. Deren kritisches Potential zeigt sich darin, wie der Übersetzungsschritt von der Wahrnehmung eines Stücks in den Text vollzogen wird und wie hierbei Wahrnehmung, Wissen und Macht sowie die eigene Position der Kritiker*innen, die Aufführungssituation und der (institutionelle) Kontext (Adressat*innen, Bedingungen von Publikationsorganen etc.) ineinander wirken.

Mit diesen Positionen wird der Praxisbegriff neu gedeutet. Denn Praxis gilt gemeinhin als das Vorgängige, die Theorie als ihr Gegenspieler. Ein praxistheoretischer Kritikbegriff, der im Rahmen der in diesem Buch eingeführten Praxeologie des Übersetzens (→ THEORIE UND METHODOLOGIE) diesem Kapitel zugrunde liegt, stellt diese duale Konstruktion des Verhältnisses von (Tanz-)Theorie und künstlerischer Praxis in Frage. Damit setzt sich ein praxistheoretischer Kritikbegriff auch gegen die auf diesem Dualismus beruhende Vorstellung ab, welche die (Tanz-)Praxis gegenüber der Theorie privilegiert mit dem Argument, die künstlerische Praxis sei der eigentliche Ort der Kritik. Dieses Denken widerspricht zum einen der zeitgenössischen tanzkünstlerischen Praxis, die gerade in dieser Praxis und aus ihr heraus die Generierung von Theorie betreibt. Zum ande-

ren aber wird es einem Denken nicht gerecht, das auch die Rezeption eines Stückes als Bestandteil einer Tanzproduktion versteht und sie selbst als eine Erzeugungspraxis deutet. In diesem Sinne ist Praxis, so das zentrale Argument dieses Buches, ein vielschichtiges und wechselseitig aufeinander bezogenes Übersetzungshandeln im Rahmen einer künstlerischen Produktion, die hier als ein Zusammenspiel der Entwicklung, Aufführung und Wahrnehmung eines Stückes verstanden wird.

Aus dieser Sicht dient der Begriff der Praxis als Sammelbegriff für die Techniken und »Existenzkünste«¹⁵, wie Michel Foucault sie nennt, die im Rahmen einer Tanzproduktion zum Tragen kommen und hervorgebracht werden in den Arbeitsweisen (→ ARBEITSPROZESS), den Formen der Zusammenarbeit (→ COMPAGNIE) sowie in diskursiven Wissensfeldern, wie sie über journalistische und wissenschaftliche Texte beispielsweise erzeugt werden. Praktiken – künstlerische, journalistische und wissenschaftliche – sind subjektbildend, sie schaffen auch eine Differenz zwischen den Subjekttypen, zum Beispiel zwischen Tänzer*innen, Choreograf*innen, Tanzkritiker*innen oder Wissenschaftler*innen.

Judith Butler hat die Frage »Was ist Kritik?«¹⁶ an den Text von Michel Foucault gestellt, der denselben Titel trägt.¹⁷ Foucaults Aufsatz, der seine wohl berühmtere Arbeit »Was ist Aufklärung?«¹⁸ vorbereitete, ist dadurch motiviert, einen Ausweg aus der Sackgasse zu finden, in die sich seiner Ansicht nach kritische und auch postkritische Theorien manövriert hatten. Ihm geht es, so die Lesart Butlers, darum, Kritik als Praxis zu überdenken. Dies soll geschehen, indem die Grenzen gewohnter Denkweisen befragt werden, also im Prinzip das geschieht, was Theodor W. Adorno Ideologiekritik nennt.¹⁹ Butler thematisiert zwei Aspekte, die für choreografische Arbeitsweisen, Aufführungsformate und für Tanzkritik gleichermaßen – will man sie alle drei als kritische Praxen verstehen – wichtig erscheinen, die aber bislang wenig diskutiert wurden: den Ort der Kritik und ihren Referenzrahmen. Sie schreibt: »Kritik ist immer die Kritik einer institutionalisierten Praxis, eines Diskurses, einer Episteme, einer Institution, und sie verliert ihren Charakter in dem Augenblick, in dem von dieser Tätigkeit abgesehen wird und sie nur noch als verallgemeinernde Praxis dasteht.«²⁰ Die Praxis der Kritik ist von daher immer partikular, das heißt, sie bezieht sich immer auf einen konkreten Rahmen, zugleich lässt sie aber von dieser Position aus auch Rückschlüsse auf andere Orte und Rahmungen zu.²¹

Selbst wenn Kritik seit Platon als Handwerk oder Technik des Unterscheidens verstanden wird, welche die Voraussetzung bilden, um ein Urteil zu fällen, insistieren sowohl Butler als auch Foucault darauf, dass Kritik weit mehr und etwas anderes ist als das Urteil. Kritik, so Foucault, »hat nicht die Prämisse des Denkens zu

sein, das abschließend erklärt: Und das gilt es jetzt zu tun. Sie muss ein Instrument sein für diejenigen, die kämpfen, Widerstand leisten und das, was ist, nicht mehr wollen. Sie muss in Prozessen des Konflikts, der Konfrontation, des Widerstandsversuchs gebraucht werden. Sie darf nicht das Gesetz des Gesetzes sein [...]. Sie ist eine Herausforderung für das, was ist«²². Kritik ist für Foucault »die Kunst der freiwilligen Unknechtschaft, der reflektierten Unfügsamkeit«²³. Nicht zufällig gebraucht Foucault hier den Begriff der Kunst. Denn die Praxis der Kritik beruht für ihn auf einer Lebensweise, auf dem, was er bekanntlich »Kunst der Existenz«²⁴ genannt hat. Und diese Kunst der Existenz erfolgt für Foucault im Modus des Ästhetischen und des Ethischen. Denn Kritik ist für Foucault eine Tugend von Subjekten, »die sich selber [...] transformieren, sich in ihrem besonderen Sein [...] modifizieren und aus ihrem Leben ein Werk zu machen suchen«²⁵. Es ist eine Kunst, welche die Grenzen des epistemologischen Feldes sichtbar macht und sich selbst in Beziehung zu dieser Grenze setzt.

Auch in diesem Punkt sind sich Butler und Foucault mit Autor*innen einer kritischen Aufklärung, wie Raymond Williams oder Theodor W. Adorno einig. So fordert beispielsweise Adorno: Damit Kritik nicht »auf eine Kollektion gleichsam ausgestellter Ideen sich beruft und isolierte Kategorien fetischisiert«, müsse sie reflektieren, »wie Kategorien ihrerseits ins Spiel kommen, wie das Feld des Wissens geordnet ist und wie das, was die Kategorien unterdrücken, gleichsam als deren eigene konstitutive Okklusion wiederkehrt.«²⁶ Eine kritische Praxis der Tanzkritik ist demzufolge jene, die »eine fragende Beziehung zum Feld der Kategorisierung selbst bezieht, innerhalb dessen Praktiken geformt werden.«²⁷ Sie thematisiert die Beziehung zwischen Ontologie und Epistemologie, die Grenzen dessen, »was ich werden könnte, und den Grenzen des Wissens, das ich riskiere.«²⁸ Kritische Praxis bedeutet von daher auch immer, die eigene Subjektposition – als Tänzer*in, Choreograf*in, Tanzkritiker*in, als Forscher*in – zu befragen (→ THEORIE UND METHODOLOGIE).

Diese unsichere Position ist nicht nur im Sinne der Kritischen Theorie als selbstreflexiv beschreibbar,²⁹ sondern darüber hinaus als eine »objektivierte Reflexivität«,³⁰ also als eine Reflexivität, die die immanenten Grenzen des Feldes der Kunst mit reflektiert. »We are trapped in our field«,³¹ kritisiert die Künstlerin Andrea Fraser. Kritik bedeutet demnach, wie es Jens Kastner für die Kunstkritik formuliert, »das Phantasma einer Gefangenschaft als beschränkende Selbstbeschreibung [...] zurückzuweisen.«³²

In diesem Sinne befragt eine Praxis der Kritik das jeweils generierte Wissen, sie bewegt sich an den Grenzen dieses Wissens, um dieses in eine – produktiv verstandene – Krise zu stürzen: »Man geht nicht für eine erregende Erfahrung an die Grenzen, oder weil Grenzen gefährlich oder sexy sind, oder weil uns das in prickelnde Nähe zum Bösen

bringt«, meint Butler, »[m]an fragt nach den Grenzen von Erkenntnisweisen, weil man bereits innerhalb des epistemologischen Feldes in eine Krise des epistemologischen Feldes geraten ist«³³.

Anders als das Urteil, das sich innerhalb bereits etablierter ästhetischer Kategorien oder Gewohnheiten vollzieht, bezieht sich Kritik im hier verstandenen Sinn auf die Konstitution des Gegenstands selbst sowie seiner historischen Episteme und jeweiligen Dispositive. Eine Praxis der Tanzkritik ist demnach eine Praxis, die jene Konstitutionsprinzipien und Denkfiguren hinterfragt, die den Gegenstand erst hervorbringen. Wie haben sich Tanzkritiken im epistemologischen Feld des Tanzes konstituiert? Wie sind die Tanzkritiken über die Kunst Pina Bauschs verfasst? Welche Schreibpraktiken und -routinen zeigen sich hier? Welche Diskurspositionen werden eingenommen?

KRITIK UND KRISE Die Krise des epistemologischen Feldes des Tanzes ist eng mit gesellschaftlichen und kulturellen Umbrüchen verbunden, die sich mit der Durchsetzung der gesellschaftlichen Moderne um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert vollziehen. Seitdem weist die Geschichte des Tanzes parallel zur Transformationen der Moderne eine Anzahl epistemologischer Brüche auf: in den 1960er Jahren, dem Umbruch zur postindustriellen Gesellschaft, zum Beispiel durch den amerikanischen Postmodern Dance, der bisherige »Nicht-Orte«³⁴ wie Bahnhöfe, Hallen oder Einkaufspassagen bespielt und Nicht-Tänzer*innen in professionelle Tanzensembles integriert. In den 1970er Jahren ist es vor allem Pina Bausch, die Alltagsbewegungen als Tanz behauptet, die Tänzer*innen in den Mittelpunkt des Wissens über Tanz stellt und, mit Raimund Hoghe 1980 die Position des Dramaturgen in den Tanz einführt. Auf diese Weise erarbeitet sie nicht nur eine neue Ästhetik und kompositorische Struktur, sondern stellt zugleich die epistemologische Stabilität des Tanzfeldes in Frage, wie sich an dem eingangs zitierten Urteil Geitels zeigt, der die Kunst Pina Bauschs zwar schätzt, diese aber nicht als Tanzkunst anerkennen will. Daneben haben auch die zunehmenden Einflüsse von Pop-Tänzen wie HipHop seit den 1970er Jahren das Feld der Tanzkunst in eine (produktive) Krise geführt, indem deren Bewegungstechnik und Ästhetik zum zentralen Bestandteil der Bühnenkunst Tanz wurde. In den 1990er Jahren ist es dann der sogenannte Konzepttanz, der parallel zu Globalisierung und Digitalisierung der Gesellschaft den Kunstdanz kritisch reflektiert. Mit der Moderne befindet sich also die kritische Kunst-Praxis immer schon im Krisenraum des epistemologischen Feldes des Tanzes. Und dieser Krisenraum ist kontingent. Kontingent ist, so Niklas Luhmann, »etwas, was weder notwendig ist noch unmöglich ist; was also so, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist. Der Begriff bezeichnet mithin

Gegebenes (zu Erfahrendes, Erwartetes, Gedachtes, Phantasiertes) im Hinblick auf mögliches Anderssein; er bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen«³⁵.

Diese prinzipielle Offenheit heißt umgekehrt auch, dass – entgegen der mitunter festzustellenden Geschichtsvergessenheit der Tanztheorie und der Tanzpraxis – der Referenzrahmen für den Ort der Kritik immer auch ein historischer ist. Es ist eine Haltung, die die jeweils aktuellen Denkstrukturen, Erkenntnis- und Wissensformen vor dem Hintergrund der Geschichte der Krisen des Tanzes reflektiert und dies ins Verhältnis zur jeweils aktuellen gesellschaftlichen Ordnung setzt. Das kritische Moment aktueller künstlerischer Praktiken ist auch in ihrer Beziehung zu historischen ›Vorläufern‹ und ›Nachläufern‹ zu suchen. Wie verhalten sich aktuelle choreografische Praktiken zum Beispiel zu den Brüchen, die die Arbeitsweise Pina Bauschs in der Geschichte des Tanzes bewirkt hat? Und zur Rolle der Tanzkritik: was trägt sie zur produktiven Krise des epistemologischen Feldes des Tanzes bei, die das Tanztheater von Pina Bausch ausgelöst hat?

Der Journalist Hanno Rauterberg sieht die Aufgabe der Kritik darin, »etwas in eine Krise zu versetzen, es dem Unbefragten zu entreißen, um es besser begreifen zu können. Jeder Kritiker muss die Krise suchen, eine Krise, die nicht nur die Dinge der Kunst einschließt, sondern auch die eigene Betrachtung, das eigene Empfinden«³⁶. Rauterberg folgt Foucault und Butler, wenn er die »Feigheit der Kritiker« verurteilt und die Aufgabe der Kunstkritik nicht darin sieht, »Mildtäter oder Scharfrichter, Leisetreter oder Pöbler, Rauner oder Allwissender«³⁷ zu sein. In der Kunstkritik sollen nicht Bedeutung verordnet, sondern Bedeutungsräume geöffnet werden. Die Kritik sollte aus seiner Sicht zwar zu einem Urteil gelangen, aber zugleich ihre Leser*innen spüren lassen, dass dieses Urteil, wie jedes Urteil, nur vorläufig sein kann. Und: sie sollte offenlegen, nach welchen Maßstäben sie vorgeht. In diesem Sinne fordert auch die Journalistin Constanze Klementz »[...] eine Kritik, die sich selbst außer Gefecht zu setzen bereit ist«³⁸.

Allerdings sind diese jüngeren Forderungen nach einer offenen, selbstreflexiven und kritischen Praxis der Tanzkritik gemeinhin nicht umgesetzt. Die Tanzkritikerin Esther Boldt hält daher Tanzkritik für »eine Leerstelle, denn sie befindet sich nicht auf Augenhöhe mit dem Gegenstand, den sie verhandelt«³⁹. Sie verweist darauf, dass seit den 1990er Jahren der Tanz komplexer und selbstkritischer geworden sei, dass dem aber in den herkömmlichen Tanzkritiken bislang nicht Rechnung getragen wird. Sie fordert hingegen eine Tanzkritik ein, die den Gegenstand ernst nimmt. »Wo Künstler das Verständnis der eigenen Arbeit nachdrücklich erschüttern, indem sie Gattungsgrenzen bearbeiten, wo die Begrifflichkeiten der Kunst wie die Kriterien ihres Gelingens nicht mehr abgesichert sind, lässt sich das Gelingen jedes

Stückes nur an denjenigen Kriterien messen, die es selbst entwickelt. In der Beschreibung und Beurteilung dieser Choreografien und Performances wird die patriarchale, souveräne Geste eines Kritikers fragwürdig, der gewissermaßen auf den ersten Blick einordnet und urteilt⁴⁰. Auch Boldt fordert von den Tanzkritiker*innen, die eigene Position zu reflektieren und der Öffnung zu folgen, die sich in dem künstlerischen Tanz vollzieht und damit das Stück in und durch die Schrift nicht zu überwältigen. Sich beim und mit dem Schreiben in eine Krise bringen zu lassen, sieht sie als Chance, die eigene Position, die eigene Schreibpraxis sowie die Techniken der Tanzkritik zu reflektieren, um auch die Machtposition, die Kritiker*innen innehaben, sichtbar zu machen. Die Tanzkritik würde sich damit mimetisch an die Tanzkunst annähern: sich in einen Krisenraum bewegen und die eigenen Sicherheiten aufs Spiel setzen.

Zwischen der Choreografie, dem (Be-)Schreiben und dem Urteilen liegen also verschiedene Übersetzungsschritte, die jeweils eine uneinholbare Differenz erzeugen. Indem eine Kritik deutlich macht, dass sie um diese Differenz weiß, wird sie zugleich zu einer besonderen Praxis des Urteilens und zu einer Kritik am Urteilen selbst. An die Stelle des wissenden Urteils treten die Infragestellung dessen, was der Schreibende zu wissen meint und damit das Bemühen, sich den künstlerischen Arbeiten immer neu zu nähern. Die Haltung dieses Urteilens ist nicht Gewissheit, sondern Bewusstsein für Brüche. Der Akt des Urteilens wird lesbar als unauflösbare Spannung einer Übersetzung von Tanz in Schrift, als Spannung zwischen Singulärem und Allgemeinem, Erfahrung und Begriff, Moment und Konzept. So erscheint das Urteilen selbst als eine Praktik, die offenen, immer wieder neu zu konstituierenden Übersetzungsschritten zwischen Choreografie, Aufführung, Wahrnehmung und Schrift ausgesetzt ist.

Diese jüngeren Konzepte einer kritischen Praxis des Schreibens unterscheiden sich von der etablierten und tradierten journalistischen Kritiker*innenpraxis. Aber es wäre verkürzt anzunehmen, dass sie erst in den 2000er Jahren entwickelt und formuliert worden sind – im Anschluss an den paradigmatischen Umbruch der 1990er Jahre durch den Konzepttanz. Vielmehr sind sie bereits eine gelebte Praxis einer jungen Kritiker*innen-Generation der 1970er und 1980er Jahre, die die Krise, in die das neue Genre Tanztheater die Tanzkunst gestürzt hatte, produktiv für eine Neuausrichtung der Tanzkritik nutzten.

GESCHICHTE DER TANZKRITIK Die Tanzkritik ist Bestandteil der Kultur- und Kunstgeschichte, seitdem sich Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert medial konstituiert⁴¹ und Journale die Meinungsführerschaft, zunächst in bürgerlichen Kreisen, übernommen haben. Der Zeitungswissenschaftler Wilmont Haacke betont zwar, dass sich das Feuilleton historisch mehrfach gewandelt habe, aber dessen wesentliches

Charakteristikum sieht er in einer persönlichen, subjektiven Art des Schreibens, einem »inneren Beteiligt-Sein«⁴². Tatsächlich sind die Anfänge der feuilletonistischen Tanzkritik, die vor allem in Frankreich mit Théophile Gautier um 1830 ihren Anfang nimmt, durch eine Übersetzung in ein subjektives, bildhaftes und poetisches Schreiben gekennzeichnet. Männer schreiben über den »flüchtigen«, bezaubernden Tanz der berühmten Ballerinen des romantischen Balletts und sie tun dies mit großer Leidenschaft und Empathie. Tanzkritik bedeutet hier eher, die eigenen Imaginationen und Fantasien beim Betrachten des Tanzes in die Schrift zu übersetzen. Es geht weniger darum, sachliche Beschreibungen zu formulieren, die das Gesehene wiedergeben.⁴³

In Deutschland ist nach dem Zweiten Weltkrieg Tanzkritik vor allem Ballettkritik und als solche in den Feuilletons im Rahmen der Bühnenkünste marginalisiert. Tanz ist die dritte Sparte im Opern- und Ballettbetrieb und hat einen entsprechenden untergeordneten Status in den Feuilletons. Sie ist zu diesem Zeitpunkt, wie alle Kunstkritik, nach wie vor männlich geprägt.⁴⁴ Noch Anfang der 1970er Jahre, als das Tanztheater die deutsche Bühnenlandschaft revolutioniert und den Drei-Sparten-Betrieb in Frage stellt, schreiben über Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal – mit Ausnahmen wie Eva-Elisabeth Fischer – vor allem Männer und unter ihnen die »Kritikerpäpste«. Zu ihnen gehören Klaus Geitel und Horst Koegler, die eigentlich Musikkritiker waren. Während es für die anderen Kunstsparten als selbstverständlich gilt, dass Musik-, Opern- oder Theaterkritiker*innen eigene praktische Erfahrungen und ein fachspezifisches Wissen der jeweiligen Kunst einbringen, wird bis heute nicht diskutiert, welches Wissen Tanzkritiker*innen haben sollen, dies vielleicht, weil bislang nur wenige Männer vom Beruf des Tänzers oder Choreografen in den Beruf des Tanzkritikers wechselten, sondern, wenn überhaupt, wie Raimund Hoghe, einst Kritiker, dann Dramaturg bei Pina Bausch und heute ein angesehener Choreograf, oder der Tanzkritiker Norbert Servos den umgekehrten Weg nahmen.

Eine Wende in der Tanzkritik erfolgt nicht erst, wie Boldt⁴⁵ annimmt, in den 1990er Jahren, sondern bereits in den 1960er Jahren und zwar radikal. Anders als in Deutschland, in der die bürgerlichen Institutionen des subventionierten Kunstbetriebs im Fokus der Feuilletons standen, ist es vor allem die junge us-amerikanische Tanzkritik, die Analogien zu der neuen Tanzkunst eines Merce Cunningham oder des Judson Church Theater sieht und dies entsprechend in die Tanzkritiken zu übersetzen versucht.⁴⁶ Für die einen gilt Tanz als »expression of emotions«, für die anderen als ein »physical act«. Vertreter*innen beider Tanzverständnisse teilen aber die Ansicht, dass »dance criticism is that you have to be in contact with the real live thing as it is performed«⁴⁷. Mit der Idee, dass Tanz

nicht diskursiv zugänglich sei, ist hier auch eine Art Antiintellektualismus der Tanzkritik verbunden, auf die wiederum zum Ende der 1970er Jahre eine Gegenbewegung folgt, die den Tanz theoretisch zu fassen versucht.⁴⁸

In Deutschland hat in den 1970er Jahren vor allem das Tanztheater mit seiner ästhetischen Radikalität eine Krise der Tanzkritik ausgelöst. Die alteingesessenen Kritikerpäpste ziehen gegen das Tanztheater zu Felde, sie sehen es als etwas Neues an, wollen es nicht als Tanzkunst anerkennen. Eine jüngere Generation hingegen nutzt die Gunst der Stunde, um die Tanzkritik und ihre institutionellen Strukturen umzukrempeln – sie stürzen die bisherige Tanzkritik in eine Krise. Rolf Garske gründet 1982 die Zeitschrift *Ballett International* und legt den Fokus auf die neue Tanzästhetik. Junge Kritiker*innen wie Norbert Servos und Hedwig Müller werden zu wichtigen Wegbegleiter*innen und Autor*innen einer neuen Schreibweise und Lesart der Tanzkunst von Pina Bausch. Als junge Theaterwissenschaftsstudierende entwickeln sie einen anderen, offenen Zugang zum Tanztheater als die ältere Generation ihrer musikwissenschaftlich geschulten Kolleg*innen. Mit ihren theaterwissenschaftlich informierten Texten stellen sie auch die bisherige Theoriefeindlichkeit der Ballettkritik in Frage. Sie schlagen eine Brücke zwischen Kritik und Wissenschaft, konfrontieren die neue Tanzkunst mit theaterwissenschaftlichen Lesarten und entwickeln ein Narrativ über die Arbeit von Pina Bausch⁴⁹, das jahrzehntelang weitergetragen und übersetzt wird – mit der nachhaltigen Folge, dass bis heute vor allem theatersemiotische und -semantische Szenenbeschreibungen die Tanzkritik über Pina Bausch prägen. Diese neue Generation von Tanzkritiker*innen hat neue Formen des Schreibens und Analogien zwischen Tanz und Schrift gesucht – und damit einen wesentlichen Beitrag dazu geleistet, dass die junge Kunst des Tanztheaters und vor allem auch die Arbeit des Tanztheaters Wuppertal nicht nur als ein rein tanzästhetisches Phänomen, sondern als eine gesellschaftspolitisch relevante Kunst angesehen wurde.

Einen weiteren Schub in dem Wandel ihres Selbstverständnisses und der Etablierung einer kritischen Schreibpraxis erfährt die Tanzkritik im deutschsprachigen Raum in den 1980er Jahren durch die Neugründung von zwei Tanzfachzeitschriften *Tanzdrama* und *Tanz Aktuell*. Vor allem *Tanz Aktuell* versteht sich als Wegbegleiter der neuen Tanzkunst und leistet einen wesentlichen Beitrag dazu, die Übersetzungsproblematik zwischen Tanz und Schrift, Ästhetischem und Diskursivem in den Blick zu nehmen und die Tanzkunst selbst als einen besonderen, weil körpergebundenen Ausdruck gesellschaftlichen Wissens zu verstehen und ihr politisches Potenzial zu befragen. Diese auch und vor allem im Zusammenspiel mit der entstehenden Tanzwissenschaft erfolgte intellektuelle Öff-

nung der Tanzkritik führt zunächst dazu, dass in den deutschen Feuilletons breit und divers über Tanz berichtet wird. Überregionale Zeitungen beschäftigen ›freie-feste‹ Tanzkritiker*innen, die zum Teil äußerst ausführliche Tanzkritiken schreiben, auch über die Arbeit von Pina Bausch. Seit den 1990er Jahren hat sich diese Situation auch aufgrund der Krise des Zeitungsmarktes durch Digitalisierung verändert. Nur wenige Feuilletons publizieren Tanzkritiken, und meist handelt es sich hierbei um kurze, häufig standardisierte Kritiken, die kaum mehr den oben genannten Forderungen nachkommen (können) und eine adäquate Übersetzung des Experimentellen, eine Reflexion der eigenen Schreibpraxis und ein ›offenes Schreiben‹ erlauben. Zugleich etablieren sich digitale Formate und Plattformen wie *tanzkritik.de*, *tanzweb.de* oder *corpusweb.net*, die neue Darstellungsformen entwickeln, andere Leser*innengruppen ansprechen und deren Medialität insgesamt neue Formen der Wissensproduktion hervorbringt.

DAS TANZTHEATER WUPPERTAL UND DIE TANZKRITIK

302

Obwohl das Tanztheater Wuppertal eine weltweit renommierte Compagnie ist und Pina Bausch ohne Zweifel als eine Choreografin gilt, die global Einfluss auf die jeweiligen kulturellen, nationalen und lokalen Tanzkunstgeschichten genommen hat, sind die Tanzkritiken von Anfang ihres Schaffens an gespalten: In der frühen Schaffensperiode bis zur ersten Koproduktion *Viktor* (→ STÜCKE) stehen sich die Gralshüter der Balletttradition auf der einen Seite und die Fans auf der anderen Seite gegenüber. Nach der anfänglichen Begeisterung, Ratlosigkeit und Empörung über ihre Revolutionierung des Tanzfeldes tauchen bereits Ende der 1970er Jahre Stimmen auf, die die Kunst von Pina Bausch als veraltet ansehen, als konventionalisiert und kanonisiert. So sieht Jens Wendland 1978 in dem Stück *Renate wandert aus* (UA 1977) lediglich »[...] schütterte monomane Tanzpassagen mit ihren starren Kriech-, Reiß- und Kreiselbewegungen, die die satt-sam bekannten barfüßigen Tanzlitaneien Pina Bauschs kaum mehr variieren«⁵⁰. Arlene Croce konstatiert 1984 enttäuscht: »Bauschs publicity has exaggerated the scandal and salaciousness in her work. Some mild ribaldry, some rather unappetizing nudity are all she has. As a theatre terrorist, she gets her main effects by repetition.«⁵¹ Horst Koegler fordert bereits 1979: »What we need is a new Bausch«⁵² und bekräftigt dies noch 30 Jahre später, 2009, wenn er anlässlich der Uraufführung von »...*como el mosquito en la piedra, ay si, si, si...*« (*Wie das Moos auf dem Stein*) feststellt: »It cannot be denied that the Wuppertaler Tanztheater Miracle has lost some of its original electrifying magic.«⁵³ Ungeachtet dieser negativen Wertung bestätigt unsere Publikumsbefragung Jahre später die Tendenz zur Konventionalisierung: Aber die Zuschauer*innen

erfreuen sich vor allem daran, das Bekannte und Vertraute wiederzuerkennen (→ REZEPTION / PUBLIKUM).

Bis zum Schluss spaltet Pina Bausch die Kritik. Denn es gibt gleichermaßen überschwängliche Stimmen, die das Einzigartige, das Revolutionäre oder Skandalträchtige ihrer Kunst hervorheben – und dies eher bei den internationalen Gastspielen als in Deutschland.

Während Croce die Wiederholung beklagt, lobt *Ballett News* 1984: »Her work inhabits a self-created category that pushes in uncharted territories. Theater, dance, spectacle, elements of psychoanalysis, comedy and sheer terror are welded into grandiose, oversized, overlong epics of considerable impact.«⁵⁴ Und während Kogler sich nach einer neuen Bausch sehnt, hebt Johannes Birringer 1986 in *Drama Review* die Radikalität ihrer Kunst hervor: »But when Pina Bausch's Wuppertaler Tanztheater, still unknown in this country outside of New York opened the Olympic Festival with such emotionally devastating pieces as *Café Müller* (1978) and *Bluebeard* (1977), the Festival had its first unpredicted scandal.«⁵⁵

SCHREIBROUTINEN DER FEUILLETONISTISCHEN TANZKRITIK Kritiker*innen unterliegen in ihrer Schreibpraxis einer selektiven, von Diskurs-traditionen, Erfahrungen, Geschmäckern und Vorlieben gerahmten Wahrnehmungspraxis. Dass sie einen Übersetzungsschritt von Wahrnehmung in die Schrift leisten müssen, betont auch die Tanzkritikerin und Tanzwissenschaftlerin Christina Thurner: »Wahrnehmung, sowie die Art und Weise der Vermittlung sind jedoch wesentlich geprägt von der Diskurstradition, also von der spezifischen Be-Schreibung von Bewegung beziehungsweise von der Er-Schreibung der Wirkung von künstlerischer Wirkung im Tanz. Es ist meines Erachtens ein Mythos zu glauben, dass Bewegung auf der Bühne direkt, ganz unmittelbar zu rezipieren, aufzuschreiben und zu vermitteln ist. Wir nehmen vielmehr wahr, wofür wir das Instrumentarium zum Wahrnehmen haben. Und dieses Instrumentarium liefert uns – wohlbemerkt nicht nur aber zu einem entscheidenden Teil – der Diskurs. Tanz be-schreiben (im Feuilleton oder auch in der Wissenschaft) ist also nicht, wie oft angenommen, eine rein parasitäre Angelegenheit, sondern ein Akt, der aus dem gesamten Prozess der Wahrnehmung nicht (mehr) herauszulösen ist und der zurück- und weiterwirkt.«⁵⁶ Entsprechend lassen sich an den Texten zu Stücken des Tanztheaters Wuppertal Schreibroutinen und etablierte Diskursfiguren herausarbeiten, was im Folgenden am Beispiel der Kritiken zu dem Stück *Viktor*⁵⁷, der ersten Koproduktion, erfolgt.

Die Kritiken zu *Viktor* nehmen allesamt eine kontextuelle Verortung des Stücks vor: *Viktor* wird in die Werkgeschichte von Pina Bausch eingeordnet. Wobei jene Kritiker*innen, die die Arbeit Pina Bauschs seit vielen Jahren begleiten, darauf mit Erwähnung ihrer persönlichen beziehungsweise »professionellen« Seherfahrung verweisen. Die Kontextualisierung des Stücks erfolgt, indem es ins

Verhältnis zu einem ›Davor‹ oder ›Früher‹ gesetzt wird. 1999 heißt es bei einem Gastspiel von *Viktor* in London: »The Sadler's Wells season sold out weeks ago because she is a legend. Yet some of Bausch's targets are beginning to look rather obvious, not to say old hat – the destructive sexualising of women with their cleavages and high heels: the inability of the sexes to communicate on things that matter, the blotting out of uncomfortable truths.«⁵⁸ Oft werden ›alte‹ und ›neue‹ Teile unterschieden, Vergleiche mit früheren Stücken gezogen und das Gesehene entsprechend als ›neu‹ oder ›typisch Pina Bausch‹ charakterisiert. So schreibt Gerald Siegmund in der FAZ 1997 anlässlich eines Gastspiels in Frankfurt am Main: »Pina Bausch ist nichts Menschliches fremd. Deshalb sind ihre Stücke auch nach mehr als einem Jahrzehnt noch so frisch und hinreißend wie am ersten Tag. Sie leben und atmen mit den Menschen, die nicht müde werden, unter dem Pflaster den Strand zu suchen.«⁵⁹

Diese Klassifikationen erfolgen nicht erst bei Wiederaufnahmen eines Stücks viele Jahre nach der Premiere, sondern bereits in den Kritiken anlässlich der Uraufführung. So beurteilen 1986 die Kritiken das ›Neue‹ in *Viktor* als innovativ und bewerten es positiv: »die alten Phobien (erscheinen) in neuer Form«, »neue Einfälle«⁶⁰, heißt es beispielsweise. Das als ›typisch Pina Bausch‹ identifizierte wird hingegen entweder gleichgültig hingenommen, so zum Beispiel das »Umhertragen von Männern und Frauen«, das zur »unerlässlichen Grammatik der Bausch-Bühne«⁶¹ gehöre. Oder es wird als veraltet und gestrig eingeordnet, beispielsweise, wenn das Stück *Viktor* insgesamt als »Abgesang der letzten zehn Jahre Tanz und Theater« und die Bühne als »ein mächtiges Museum«⁶² bezeichnet wird. Aber selbst wenn *Viktor* von den Kritiker*innen als nicht Neues beurteilt wird, heben sie zugleich die Innovationskraft der Kunst der Pina Bausch und ihren Status im Kontext der zeitgenössischen Künste hervor, wenn es beispielsweise 1986 heißt, »ihre Stücke haben Langzeitwirkung«⁶³ oder »[d]as Wuppertaler Tanztheater der Pina Bausch hat in seiner radikalen Abstinenz von herkömmlichen Formen inzwischen einen Ruf zu verteidigen«⁶⁴.

Diese Klassifikationen beschreiben ästhetische Routinen in den Choreografien Pina Bauschs. Sie werden, vor dem Hintergrund der Erwartung des ›Neuen‹, kritisch befragt, dies insbesondere dann, wenn die Tanzkritiken anlässlich von Wiederaufnahmen der Stücke, also mitunter Jahre und Jahrzehnte nach den Uraufführungen erscheinen. Das Ergebnis kann positiv ausfallen, wie bei dem Gastspiel von *Viktor* in Tel Aviv 1995, wo *The Jerusalem Post* konstatiert: »Pina Bausch is at her best, perhaps even her greatest, in *Viktor*.«⁶⁵ Zwölf Jahre später heißt es im Anschluss an ein Gastspiel in Hamburg 2017: »Wer nicht weiß, dass Pina Bauschs legendäres Stück *Viktor* 1986 in Rom entstand, der hält es für ein Stück von heute. [...] *Viktor* ist ein grandioses Beispiel dafür. Ein Beispiel auch, wie zeitlos modern Pina Bauschs Stücke sind. Immer noch Avantgarde, selbst nach 30 Jahren.«⁶⁶

Diese Beispiele zeigen, dass das jeweilige Stück weniger an den Maßstäben zeitgenössischer Tanzästhetik gemessen wird, sondern vor dem Hintergrund der Frage, welche zeitgenössische Relevanz die Arbeiten des Tanztheaters Wuppertal überhaupt noch haben – diese Stimmen mehrten sich vor allem nach dem Tod der Choreografin. Es ist ein permanentes Abarbeiten an der Ikone Pina Bausch und an ihrem nahezu mythologischen Status in der jüngeren Geschichte der Tanzkunst. So schreibt der ungarische Schriftsteller Péter Esterházy angesichts eines Gastspiels von *Viktor* in Paris 2001: »Pina Bausch fait partie de ces grands artistes. À travers elle, l'art acquiert une raison d'être; nous regardons la scène, sa scène, au plus profond de notre cœur (ou d'un autre organe interne), et nous voyons alors à quoi sert l'art.«⁶⁷

Die klassifizierenden Beurteilungen in ›aktuell‹, und ›neu‹, oder ›veraltet‹, und ›historisch‹ oder ›zeitlos‹ und ›einzigartig‹, die auch das Publikum vornimmt (→ REZEPTION / PUBLIKUM), können als Dokumente für die enge Verschränkung von Aufführung, Wahrnehmung und Wissen herangezogen werden. Es ist eine Verschränkung, die auf das jeder Übersetzung inhärente Paradox von Identität und Differenz verweist – und hier insbesondere auf dessen temporalen Aspekt: Die Wiederaufnahme zeigt zwar das Stück, ist also mit dem Vergangenen identisch. Aber zugleich schafft sie ›Neues‹, ›Differentes‹, indem sie das Stück in der Aufführung in eine andere Gegenwart mit anderen Tänzer*innen, an einem anderen Ort mit einem anderen Publikum versetzt. In diesen neuen Kontexten, also in einer temporären Nachträglichkeit, wird in der Tanzkritik das, was zu sehen ist, an dem Früheren gemessen, das heißt, das sogenannte Original wird erst durch den Übersetzungsschritt der Wiederaufnahme auch in den Kritiken als solches erzeugt. Und dazu gibt es unterschiedliche Positionen, so heißt es beispielsweise 1999 in *The Daily Telegraph*: »I was bored stiff. The poetic scenes were few and far between, listlessness and dull parody everywhere else: the sad nondescript men in drag; and the bitchtarts in stilettos, seemed like overfamiliar Bauschian archetypes.«⁶⁸ In der *sz* hingegen war zu lesen: »Pina Bausch's *Viktor* hat die Jahre nicht nur gut überstanden. Es hat an Brisanz sogar noch zugelegt, thematisiert es doch eine innerlich zerrissene Gesellschaft.«⁶⁹ Die *Frankfurter Rundschau* lobt: »Es lässt aber auch die Achtung wachsen von dieser Tanz- und Theaterschöpferin, deren Stücke gealtert sind wie guter Wein.«⁷⁰ Auch die *The Jerusalem Post* konstatiert 1995: »*Viktor*, though created nine years ago, couldn't be more up to-the-moment.«⁷¹

Die Weitergabe an andere Tänzer*innen (→ ARBEITSPROZESS) und auch die Übersetzung von Stükelementen in andere Produktionen wird aber nicht nur positiv gesehen. So urteilt Jochen Schmidt in der *FAZ* über das Stück *O Dido* (UA 1999): »Aus dem grandiosen, aus der Flasche zwangsgespeisten Wasserspeier, den Kyomi Ichida

in *Viktor* darstellt, wird jetzt die banale Befeuchtung eines Stuhls durch Ruth Amarante.«⁷² Und 2001, ebenfalls in der *FAZ*, bedauert er, es »findet sich noch niemand, der es an Persönlichkeit mit den alten Kämpfen aufnehmen könnte«⁷³.

In den Tanzkritiken lassen sich zudem verschiedene Schreibroutinen nachweisen, die sich über die Zeit (bei den hier angeführten Kritiken zu *Viktor* über 30 Jahre: 1986-2017) herausgebildet und verfestigt haben. Zwar ändern sich in diesem Zeitraum die Schreibkonventionen, zum Beispiel dahingehend, dass der Aufbruch der Tanzkritik in den 1980er Jahren sich auch in den Tanzkritiken zu den Arbeiten von Pina Bausch niederschlägt und der Tanz beispielsweise in einen politischen Kontext gestellt wird, wie Rolf Michaelis

Viktor in die Klimapolitik Helmut Kohls einordnet: »Der sanft aber entschieden, oft komisch, öfter trauernd vorgebrachte – durchaus politisch zu verstehende – Protest gegen die bestehende Ordnung der Welt ist am Abend der Uraufführung unüberhörbar. Während der Proben konnte niemand etwas von einem Atom-Unglück in Tschernobyl ahnen. Jetzt weckt das Verwirr-Bild des lächelnden Mädchens ohne Arme nicht nur Erinnerung an Contergan-Opfer, sondern vor allem Zukunftsängste. Doch was funkt der auf dem ›Wirtschaftsgipfel‹ in Tokio ›weilende‹ Kanzler seinen Mannen in Bonn, die über den kritischen Fragen der Bürger nach Sinn und Nutzen so vieler Kernkraftwerke in der dicht besiedelten Bundesrepublik nachdenklich werden wollen? ›Nicht wackeln!‹ heißt die Parole von Viktor Kohl, der Sieger bleiben will in den drohenden Wahlen. Wie männlich verblödet ist eine Politik, die das Bedenken neuer Tatsachen, die kritische Prüfung bisher geltender Leitsätze nur in den Kategorien militärischen Front-Denkens und im Landser-Jargon abwehrt. Den anderen Blick, dem das Aufgeben möglicherweise falscher Positionen nicht als Schwäche (wackeln) erscheint, sondern als die zum Überleben nötige Kraft – den kann man im *Viktor*-Spiel Pina Bauschs von ewig ›kaputten‹, weil sich zu Tode siegenden Siegern lernen.«⁷⁴

Schreibroutinen ändern sich auch dahingehend, dass eine kritische Praxis des Schreibens im Sinne einer Reflexion der eigenen subjektiven Position der Kritiker*innen sowie die Beschreibung der Zuschauer*innenwahrnehmung in den Kritiken der 1980er Jahre mehr Raum einnimmt als in späteren Stückbesprechungen. Zugleich hat sich die Textdramaturgie der Tanzkritiken über die Jahre konventionalisiert und an Routine gewonnen. Sie besteht aus erprobten Text-Bausteinen und erfolgt über die Beschreibungen von Bühne, Kostüm, Musik sowie einzelnen, vor allem theatralen Szenen, die einen Bezug zu etablierten ästhetischen Narrativen wie ›Vertanzen‹ von ›Alltagsbewegungen‹ oder ›Mann/Frau-Beziehungen‹ herstellen sowie schließlich über die Einordnung in die Werkgeschichte von Pina Bausch.

Eine weitere Schreibroutine ist der Versuch, Analogien zwischen Choreografie und Schrift herzustellen, indem die Stückdramaturgie mit ihren Spannungen, Widersprüchen und Überraschungen in die Text-Dramaturgie übersetzt wird. So wird beispielsweise die Eingangsszene von *Viktor*, in der sich die Spannungsverhältnisse des gesamten Stücks kondensieren, in den Kritiken, in denen sie erwähnt wird, im zeitlichen Ablauf der Wahrnehmung inszeniert: Eine schöne Frau betritt die Bühne von hinten rechts, aus der Sicht der Zuschauer*innen, sie geht auf die Mitte der Bühnenrampe zu. Sie trägt ein eng anliegendes rotes Kleid, das detailliert mit Adjektiven wie »brilliant«⁷⁵, »leuchtend«⁷⁶, »elegant«⁷⁷ und »feurig-rot«⁷⁸ beschrieben wird. Sie lächelt offensiv und souverän das Publikum an, was als »showmäßig«⁷⁹, »triumphantly«⁸⁰ und »confident«⁸¹ umschrieben wird. Analog zu der Wahrnehmung der Aufführungssituation wird auch erst nach dieser Deutung der Szene das Spannungsverhältnis, die Irritation und Überraschung beschrieben, nämlich, dass erst spät sichtbar wird, dass dieser Frau die Arme fehlen. Diese Schreibroutinen sind nicht selten selbstreferenziell, in ihren Routinen beziehen sich Kritiken auf Kritiken und auf etablierte und habitualisierte Schreibstile.

Tanzkritiken leisten einen wesentlichen Beitrag zur Produktion von diskursivem Wissen über das Tanztheater und zur Rahmung zukünftiger Wahrnehmungen. Erwartungen an ein Pina-Bausch-Stück speisen sich neben den eigenen Erfahrungen aus diesem über Medien generierten diskursiven Wissen. Dieses wird situativ übersetzt und gerahmt und damit in der Wahrnehmung auch immer aktualisiert, verfestigt oder transformiert. So gibt es situativ unterschiedliche Lesarten der oben beschriebenen Eingangsszene von *Viktor*: Die Kritiken zur Uraufführung im Mai 1986 – wie die bereits zitierte von Michaelis – verbinden die »Frau ohne Arme« mit der Contergan-Problematik und der Tschernobyl-Katastrophe im April 1986 und verorten sie somit in einen damals brennend aktuellen gesellschaftspolitischen Kontext. Daneben gibt es kulturelle Rahmungen, die ebenso mit Erwartungshaltungen korrespondieren. So thematisieren die Tanzkritiken der Koproduktionen die Frage, welche Aussage das Stück zu dem jeweils koproduzierenden Land hat und ob man in ihm etwas kulturell »Typisches« wiedererkennen könne. Ein Beispiel dafür ist die »Restaurant-Szene« in *Viktor*, die über Jahre, bei der Uraufführung, den Gastspielen und Wiederaufnahmen, von vielen Kritiker*innen als »typisch italienisch« interpretiert wird, ebenso wie die »Springbrunnen-Szene«, die als ein Hinweis auf die *Fontana di Trevi* und damit auf die koproduzierende Stadt Rom gelesen wird (→ STÜCKE). Die jeweiligen Deutungen differieren, entsprechend ihrer gesellschaftlichen, kulturellen und tanzästhetischen Verortung sowie den lokalen Rahmungen der Tanzkritiker*innen.

So wird in den Kritiken des Londoner Gastspiels von *Viktor* 1999 die »Restaurant-Szene« beispielsweise als Referenz an den Tänzer und Choreografen Antony Tudor gedeutet. Auch das Bühnenbild von *Viktor* wird unterschiedlich interpretiert: Für die einen ist es eine römische Ausgrabungsstätte oder ein »Grab«, für die anderen ein Sinnbild für das postindustrielle Ruhrgebiet oder eine »Kohlegrube«.

Auf die unterschiedlichen situativen Lesarten hat Pina Bausch selbst mit Verweis auf die Mauer hingewiesen, die in *Palermo Palermo* (UA 1989) zu Beginn des Stückes einstürzt. Das deutsche Publikum brachte dies mit dem Berliner »Mauerfall« in Verbindung, das italienische Publikum eher mit dem Sturz der Mafia oder mit der Distanz Siziliens zu Europa. Pina Bausch meinte: »Die Mauer ist für jeden, an jedem Tag etwas anderes.«⁸²

Solche differenten Deutungen einzelner Szenen hängen von den verschiedenen situativen, politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Rahmungen ab. Sie belegen die These, dass die diskursive Übersetzung ein historisch, kulturell und lokal differenter, brüchiger Prozess ist, der zudem historischen Transformationen sowie dem Wandel der Perzeption und Rezeption unterworfen ist. Zusammen leisten diese Rahmungen und Neurahmungen einen Beitrag dazu, dass sich der Diskurs und die Narrative um die Ästhetik des Tanztheaters Wuppertal zugleich verfestigen und metaphorisch offen bleiben. Und sie tragen dazu bei, dass das jeweilige Stück als historisch und aktuell zugleich wahrgenommen wird.

PRAKTIKEN DES TANZKRITIK-SCHREIBENS: DAS BEISPIEL JOCHEN SCHMIDT

Schreibroutinen, also konventionalisierte, wiederkehrende Praktiken des Schreibens, lassen sich nicht nur entlang der Kritiken einzelner Stücke nachweisen. Sie zeigen sich auch bei einzelnen Kritiker*innen, die über die Jahre und Jahrzehnte über das Tanztheater Wuppertal geschrieben und hierbei ihre Schreibpraxis entwickelt und konventionalisiert haben. Ein prominentes Beispiel ist Jochen Schmidt, seit 1968 Kritiker der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (FAZ) und damit entscheidend für die Meinungsbildung über die Kunst von Pina Bausch in einem der wichtigsten deutschsprachigen Feuilleton des Bildungsbürgertums. Er hatte das aufrührerische Potenzial und die künstlerische Brisanz dieser neuen Bühnenkunst früh erkannt und seit den 1970er Jahren regelmäßig Tanzkritiken zu Stücken von Pina Bausch verfasst. Auch zu den fünfzehn Koproduktionen, die zwischen 1986 und 2009 entstanden sind, hat er jeweils Kritiken publiziert. Dies vor allem und vornehmlich in der FAZ, aber einige seiner Kritiken sind zugleich auch in anderen Zeitungen wie der *Welt*, *Tanz Aktuell* / *Ballett International*, mittlerweile fusioniert zu *tanz*, sowie auf der Onlineplattform *tanznetz.de* publiziert worden. Schmidt hat auch in regelmäßigen Abständen Interviews mit Pina Bausch geführt⁸³

und ein Buch über Pina Bausch unter dem Titel *Tanzen gegen die Angst* publiziert.⁸⁴

Im medialen Diskurs um Pina Bausch besetzte Jochen Schmidt seit den 1970er Jahren eine Machtposition: Seine Urteile waren maßgebend – früher um so mehr, als die Medienlandschaft noch nicht so dezentralisiert war und die Zeitungen und Zeitschriften des Bildungsbürgertums vor allem im Feld der Kultur nahezu eine Monopolstellung innehatten. Obwohl dies also angesichts der jüngeren radikalen Veränderung der Medienlandschaft nahezu ein historisches Beispiel ist, werden hier seine Kritiken beispielhaft herangezogen, um die Nachhaltigkeit einer etablierten journalistischen Schreibpraxis in dem Zeitraum des Schaffens Pina Bauschs mit dem Tanztheater Wuppertal aufzuzeigen: Was ist das Charakteristische der Schreibpraxis in seinen Tanzkritiken über das Tanztheater Wuppertal?⁸⁵

Schreibroutinen finden sich in den Kritiken Jochen Schmidts vor allem im dramaturgischen Aufbau seiner Texte. Sie folgen einer routinierten Textdramaturgie. Aufhänger seiner Tanzkritiken sind oft die Titel: Schmidt verweist darauf, dass das Stück noch keinen Titel habe und dies typisch für Pina-Bausch-Stücke sei. Typisch Pina Bausch ist demnach, ein unfertiges Stück zur Premiere, ein »work in progress«, auf die Bühne zu bringen. Wird dies in den Anfängen ihres Schaffens nicht nur von ihm, sondern auch von anderen Kritiker*innen noch als Kritik am Werkbegriff verstanden und positiv bewertet, dass das Prozesshafte zugunsten des Werkes in den Vordergrund tritt, ändert sich diese positive Haltung mit den Jahren hin zu einer leicht abwinkenden Haltung des Altbekannten.

Bühnenraum, Musik und Kostüm sind die zentralen Kategorien, an denen er seine Kritiken aufhängt, dies immer mit Verweisen auf langjährige Zusammenarbeiten von Pina Bausch, so mit dem Bühnenbildner Peter Pabst, mit der ehemaligen Balletttänzerin und langjährigen Kostümbildnerin Marion Cito sowie mit Matthias Burkert und Andreas Eisenschneider, die für die Musik verantwortlich sind (→ COMPAGNIE). Einzelne Szenen werden beschrieben, dies folgt zumeist entlang der Charakterisierung der Tänzer*innen, der Beschreibung der Requisiten oder thematischer Einordnungen. Tanzbeschreibungen kommen eher selten vor: Jochen Schmidt kommt nicht vom Tanz. Aber auch sie werden im Laufe der Jahre häufiger. Immer erwähnt wird das Verhältnis von Solo- und Ensemble-Tänzen, allerdings vor allem im Hinblick auf die quantitative Verteilung, wenn es also um die Häufigkeit der Tänze in dem Stück überhaupt, die Länge der Soli oder das Verhältnis von Solo- und Gruppentänzen geht. In Jochen Schmidts Texten wird der Tanz weniger über Rhythmus, Dynamik, Form, Bewegungsqualität oder Synchronisation der Bewegungen beschrieben, es werden ihm eher Bedeutungen zugeschrieben. Ein Beispiel ist die Schilderung einer Tanzszene aus dem

Stück *Nur Du* (UA 1996): »Die Tänze, fast durchweg im Bereich der Arme beginnend, sind von einer verstörten, hektischen Unmittelbarkeit. Ihre Bewegungen wechseln in Sekundenschnelle die Richtung, zucken hierhin und dorthin, und nehmen sich zurück, noch ehe sie komplett ausgeführt sind. Sie scheinen sich der Welt versichern zu wollen und weisen sie gleichzeitig von sich ab mit kreisenden und schlagenden Bewegungen, wie wenn man einen Schwarm Fliegen oder Mücken zu verscheuchen sucht. Doch sind diese Tänze weder Rankenwerk noch Divertissement. In ihrer Ich-Bezogenheit und Isolierung sind sie das eigentliche Thema des Werkes.«⁸⁶ In dieser Tanzbeschreibung zeigt sich zum einen im buchstäblichen »Umschreiben« der Tanzszenen eine metaphorische Öffnung. Zum anderen schreibt Schmidt dem Tanz Bedeutungen zu, die seiner Ansicht nach dramaturgische Funktionen für das Stück erfüllen.

Thematische, szenische, zeichenhafte, bildhafte oder materialbedingte Verweise auf das Koproduktionsland sind auch bei seinen Tanzkritiken zu den Koproduktionen ein zentrales Kriterium. Es ist der rote Faden, der sich durch die Stückkritiken zieht. Wie andere Tanzkritiker*innen sucht auch Jochen Schmidt nach Hinweisen auf die Kultur der koproduzierenden Länder in den von ihm beschriebenen Kategorien Musik, Bühne, Kostüme und Szenen. Ausnahme bilden hier die Tanzbeschreibungen. Diese ordnet er in die Werkgeschichte ein, er vergleicht diese mit früheren Tänzen aus Bausch-Stücken oder auch mit dem, was Tanztheater als Genre ausmacht. »Die seit Jahren angestrebte Rückkehr zum Tanz wird weiter vorangetrieben«⁸⁷, konstatiert Schmidt erstmals in dem Stück *Masurca Fogo* (UA 1998) und wiederholt dies in fast jeder darauf folgenden Kritik, genauso wie er regelmäßig auf »frühere Tanzgirlanden« oder »Tanzreihen« hinweist, die in den neueren Stücken bedauerlicherweise nicht mehr vorkämen. Der Tanz wird in seinen Kritiken als etwas »Abwesendes« hervorgehoben, die »Suche nach dem verbliebenen Tanz« erscheint präsenter als die beschriebenen Tänze des Stücks. Dies verbindet er mit einer ambivalenten Haltung: einerseits mit einer Kritik an jenen Stücken, wo nur noch »schöner Tanz« in »schönen Kleidern« zu sehen sei, die Kunst der Pina Bausch aber an Brisanz und gesellschaftspolitischer Relevanz eingebüßt habe, andererseits mit einer Sehnsucht nach einer Rückkehr zu »mehr Tanz«.

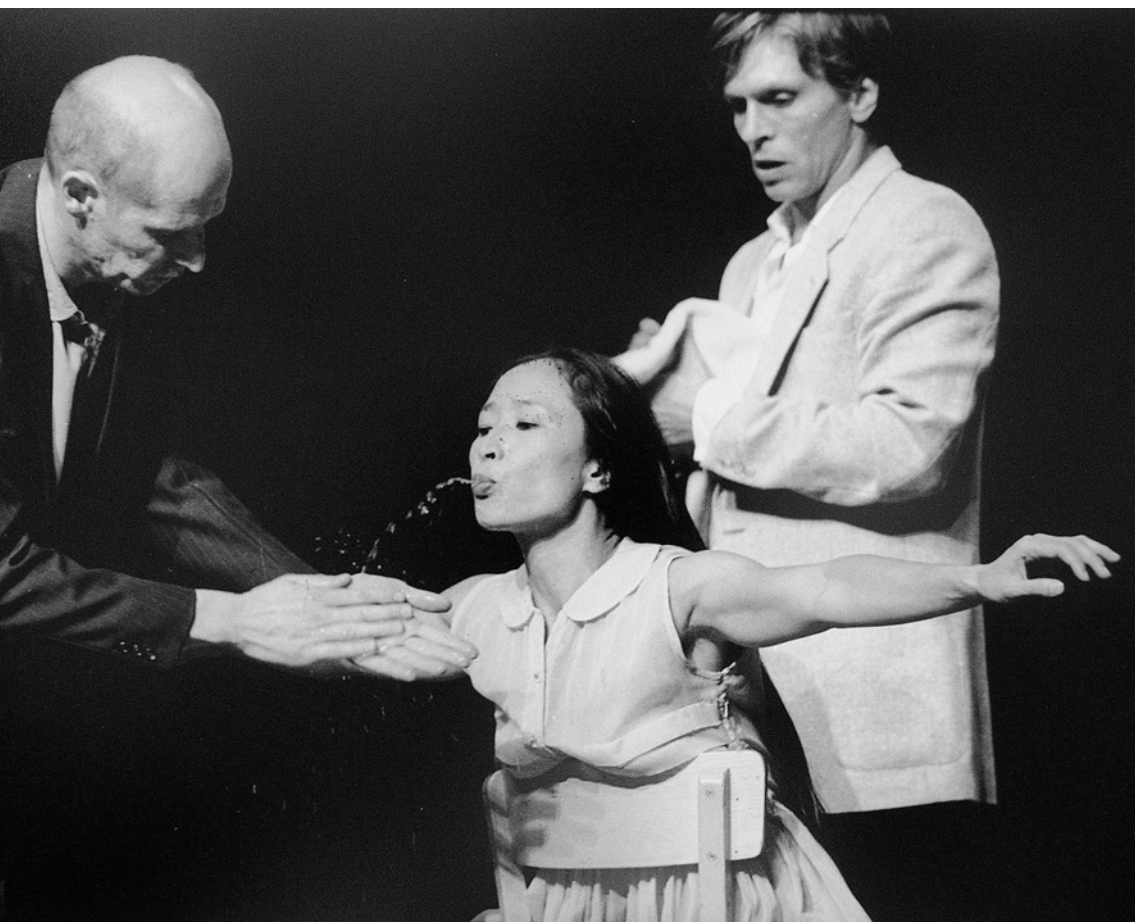
Mit dieser Ambivalenz spielen die Kritiken im Laufe der Jahre, insofern die Urteile sich verändern: In den Jahren zwischen den Stücken *Masurca Fogo* und *Nefés* (UA 2003) bewertet Schmidt die Stücke als »totgelaufen« und als ein Aufwärmen von »Abfällen«⁸⁸. Das Stück *Ein Trauerspiel* (UA 1994) kommentiert er folgendermaßen: »Das ist das logische Ende des Stückes, danach wird mit dem Transport von Zivilisationsmüll und mancher Wiederholung nur noch totes Material angehäuft.«⁸⁹ Ab *Ten Chi* (UA 2004) und dann kontinuierlich bis zum letzten Werk »...como el mosquito en la piedra, ay sí, sí, sí... «

(Wie das Moos auf dem Stein, UA 2009) konstatiert er eine positive Tendenz, die er als Gewinn einer neuen Identität mit einer neuen Tänzer*innen-Generation charakterisiert und die vor allem durch die »Wiederentdeckung« des Tanzes geprägt sei. Die neue Tänzer*innen-Generation des Tanztheaters Wuppertal, die er zunächst als »zu athletisch«, als »zu professionell« bezeichnet und bei der er das Fehlen von »Charakterköpfen« beklagt hat, erscheint nun durch das Motiv von der Wiederentdeckung des Tanzes als Hoffnungsträger. Hier zeigt sich zugleich, dass sich seine Urteile ändern, aber auch, dass seine Praxis der Urteilsbildung konstant bleibt: Maßstab ist nicht das Stück selbst oder andere zeitgenössische Stücke, sondern ein ›Früher‹ im Schaffen der Pina Bausch, das er als ›Kenner‹ als normative Orientierung ausweist.

Die Urteilsbildung in den Kritiken von Jochen Schmidt erfolgt entsprechend über eine Einordnung in die Werkgeschichte von Pina Bausch. Abschließend setzt er das Stück ins Verhältnis zu früheren Stücken. Dabei zieht er zumeist konkrete Beispiele heran oder zentrale Narrative der Ästhetik Pina Bauschs wie die ›Unfertigkeit‹ des Stückes, die gesellschaftliche und politische Aktualität des Stückthemas, den Anteil der Tanzszenen in dem Stück. Die Publikumswirkung beschreibt Schmidt, indem er seine eigene Wahrnehmung verallgemeinert und den Unterhaltungswert der Stücke und die Erwartungshaltungen der Zuschauer*innen aus der Sicht des »Bausch-erfahrenen Zuschauers«⁹⁰ beschreibt. Das Urteil erfolgt vor allem über Klassifizierungen, und hier ist die Diskursfigur das ›Neue‹ und das ›Alte‹ dominierend, so beispielsweise in der Kritik zur

Uraufführung von *Viktor*: »Gelegentlich erscheinen die alten Phobien in neuer Form. Immer wieder – und zunehmend erschöpfter – tritt Monika Sagon nach einem Ausflug ins Parkett an die Rampe und versucht eine knappe Begrüßung des Publikums: in der Figur dieser Tänzerin scheint ein Element des Beharrens auf den eigenen Obsessionen dem neuen Stück bewusst eingepflanzt. Irgendwann fordert Anne Martin, die zuvor schon einen Kollegen angepöbelt hat, das Publikum auf, es möge sich doch entfernen; sie brauche es nicht. Doch neben den Variationen des Bekannten steht eine Fülle nicht nur neuer, sondern auch ungeheuer sorgsam und virtuos ausgearbeiteter Einfälle. Eine Frau bekommt neue Stöckelschuhe wie ein Pferd neue Hufeisen; doch der Schmied beschlägt sie nicht einfach mit ein paar symbolischen Gesten, sondern macht daraus eine überaus sorgsame handwerkliche Arbeit. Wenn Kyomi Ichida, mit ausgebreiteten Armen über der Lehne eines Stuhles hängend, zum lebenden Wasserspeier wird, entsteht daraus ein ganzes Brunnenbild neben der gespenstigen Symbolik; zwei Männer benutzen den Wasserstrahl, den Ichida – immer zwangsweise aufgetankt – von sich gibt, zu gründlicher Toilette.«⁹¹ Dass diese Bewertungen des ›Neuen‹ relativ und subjektiv sind, zeigt sich daran, dass die »Springbrunnen-Szene« aus *Viktor* 1986 (→ REZEPTION /





4 *Viktor*
Lyon 1994

PUBLIKUM) auch als etwas ›Altbekanntes‹ gelesen werden kann, da Spiele mit Wasser in den Stücken von Pina Bausch immer wieder vorkommen, so zum Beispiel bereits zuvor in dem ›Macbeth-Stück‹ *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen* (UA 1978), Wasserpistolen in *Keuschheitslegende* (UA 1979), Wasser in *Arien* (UA 1979), Wasserspender in *1980* (UA 1980) und auch in späteren Stücken wie *Masurca Fogo, Nefés, Ten Chi, Vollmond* (UA 2006).

Jochen Schmidts Tanzkritiken zu Pina Bausch stehen exemplarisch für eine etablierte feuilletonistische Praxis der Tanzkritik. Sie folgen einer routinierten Schreibpraxis, die sich in der Textdramaturgie der Kritiken, in der Orientierung der Beurteilungsmaßstäbe in Bezug zur Werkgeschichte, zur künstlerischen Entwicklung der Choreografin Pina Bausch und zum Genre Tanztheater zeigt und die wiederkehrende Diskursfiguren nutzt. Diese zielen darauf ab, die Aufführung über den Text an das Publikum zu vermitteln, der Kritiker ist dabei der Übersetzer.

Schmidts Kritiken sind präzise, konkret, differenziert und beruhen auf einem profunden journalistischen und vor allem auf das Tanztheater Wuppertal bezogenen Wissen. Schmidt schreibt weder totale Verrisse, noch gibt er sich polemischen Ausschweifungen oder Lobeshymnen hin. Sein Sprachduktus ist sachlich. Er versucht nicht, eine metaphernreiche, assoziative Sprache zu finden, die selbst in Bewegung ist, wie dies die frühe französische oder US-amerikanische Tanzkritik und auch einige tanzwissenschaftliche Zugänge kennzeichnet.⁹² Sein Sprachduktus ist aufklärerisch: Er will zugleich bilden und dokumentieren, erzählen und einordnen, eine Interpretation liefern und sein Wissen und seine Beziehung zum Tanztheater Wuppertal in Szene setzen. Er verweist auch darauf, welche Urteile er selbst bereits in früheren Texten über ihre Arbeit gefällt hat – und ob er Recht behalten hat. Seine Beschreibung der Rezeption durch das Publikum ist subjektiv; seine Haltung ist die des ›Tanzkritikerpapstes‹, der sich selbst und seine Autorität als ›Kenner‹ nicht in Frage stellt. Während sich die Arbeit der Choreografin im Laufe ihres Schaffens wandelt (→ STÜCKE), was er selbst konstatiert, ändert er weder die Textdramaturgie seiner Tanzkritiken noch seine Maßstäbe oder seinen Referenzrahmen.

ÜBERSETZUNGEN ZWISCHEN AUFFÜHRUNG, WAHRNEHMUNG, SCHRIFT

Die Tanzkritik ist charakterisiert durch das der Übersetzung immanente Paradox von Identität und Differenz, das sich hier in spezifischer Weise in der Übertragung von der Wahrnehmung eines tänzerischen und theatralen Ereignisses in das Medium Schrift zeigt. Tanzkritiken sind durch andere Übersetzungsschritte gekennzeichnet als tanzwissenschaftliche Übersetzungen, die einen länge-

ren Zeitraum benötigen, auf andere Quellen und Materialien zurückgreifen und zumeist kleinere fachwissenschaftliche Öffentlichkeiten adressieren. Diese strukturellen Unterschiede in den Feldern Journalismus und Wissenschaft sind auch dann gegeben, wenn einzelne zugleich als Tanzkritiker*innen und Tanzwissenschaftler*innen tätig sind, wie Christina Thurner ausführt und über diese personellen Identitäten das Verhältnis von Tanzkritik und Tanzwissenschaft beschreibt.⁹³

Übersetzungen von Wahrnehmungen in gesprochene Sprache wiederum sind grundsätzlich von Übersetzungen in die Schrift zu unterscheiden, wie dies im Verhältnis von Tanzkritik und Publikumsbefragungen anschaulich wird (→ REZEPTION / PUBLIKUM). Letztere entstehen unmittelbar nach der Aufführung. Die Aussagen der Zuschauer*innen sind spontan, schnell, kurz bedacht und oft ›laienhaft‹ im Hinblick auf fachliche Begrifflichkeiten. Tanzkritiken hingegen werden, so erwartet es die Leser*innenschaft, von professionellen Zuschauer*innen mit (zumeist) viel Seherfahrung, tanzspezifischem Wissen, Kenntnis fachlicher Begrifflichkeiten und sprachlichem Können verfasst. Tanzkritiken entstehen in räumlicher Distanz zur Aufführungssituation, aber, anders als tanzwissenschaftliche Texte, in zeitlicher Nähe dazu. Obwohl sie häufig unter Termindruck des Redaktionsschlusses verfasst werden, haben sie einen professionellen Anspruch und werden mit Bezug zu einer breiten medialen Öffentlichkeit, dem jeweiligen Leseublikum der Journale, verfasst. Sie sind durch Schreibroutinen geprägt, die im dramaturgischen Aufbau der Kritik deutlich werden sowie in wiederkehrenden sprachlichen Setzungen, so bei der Beschreibung oder der Hervorhebung bestimmter Szenen, die – beispielsweise bei den internationalen Koproduktionen als typisch italienisch, türkisch, portugiesisch etc. – gedeutet und in der Regel in Bezug auf ihren Bedeutungsgehalt vorgestellt werden. Zugleich nehmen Tanzkritiken Setzungen vor, indem sie die einzelnen Stücke in das Gesamtwerk von Pina Bausch einordnen und als ›typisch‹ oder ›nicht-typisch Pina‹ charakterisieren. Auf diese Weise wird zugleich ein ästhetischer Diskurs über das Tanztheater Wuppertal konventionalisiert und diese Konvention immer wieder aktualisiert.

Tanzkritiken demonstrieren, dass die Übersetzung in die Schrift nicht nur als Verlust, sondern auch als ein produktiver Umgang mit den Grenzen der Übersetzung angesehen werden kann (→ THEORIE UND METHODOLOGIE). Dies zeigt sich darin, dass eindeutige Zuschreibungen vermieden werden, das Beschriebene in der Schwebe gehalten wird, um es nicht eindeutig identifizierbar zu machen. So heißt es zum Beispiel in Tanzkritiken zum Stück *Viktor*: »Etwas Römisches scheint durch«⁹⁴, »Hier scheint man dann das ›Römische‹, vor allem wie es [Federico] Fellini in seinen Filmen dargestellt hat,

erkennen zu können«⁹⁵ oder »So you can choose to see Rome in Viktor, or to share (or endure) Bausch's eternal preoccupation with the way man and woman treat each other, wherever they happen to be«⁹⁶.

Zugleich sind die Kritiken bestimmt durch Klassifizierungen und Konventionalisierungen einer ›Pina-Bausch-Ästhetik‹: Vor allem die Tanzbeschreibungen werden zurückgeführt auf Stilelemente, die für die Choreografien von Pina Bausch als charakteristisch angesehen werden wie ›Alltagsbewegungen‹ oder ›Alltagsgesten‹ oder Tanz als Mittel zum Zweck, als Medium einer zu vermittelnden Aussage: »Sie erklärt sich durch Tanz – sensibel, zart und hinreißend durchchoreografiert.«⁹⁷

Die Kritiken sind gekennzeichnet durch ein deutendes Schreiben. Der performative Aspekt der Stücke spielt dabei eine geringe Rolle: Nicht wie eine Szene entsteht, wie sie choreografisch aufgebaut und performativ erzeugt wird, ist Gegenstand der Kritiken, sondern was die Szene repräsentiert. Die Konzentration auf die Ebene der Repräsentation zeigt sich zudem in der Beschreibung dessen, worum es in dem jeweiligen Stück ›geht‹. In den Tanzkritiken werden die Spannungsverhältnisse, die die Choreografien von Pina Bausch kennzeichnen, nicht auf einer choreografischen Ebene diskutiert – zum Beispiel zwischen Tanz und Musik, Bewegung und Bühne, Sprechen und Handeln, theatralen Szenen und Bewegungsszenen. Sie werden vor allem thematisch übersetzt, zum Beispiel als Spannungen zwischen Tod/Leben, Mensch/Welt, Mann/Frau, Körper/Objekt/Sexualität, Trauer/Liebe, Überlebenskampf/Lebenslust, wobei nach Ansicht der Tanzkritiker*innen – und auch des Publikums (→ REZEPTION / PUBLIKUM) – die Geschlechterfrage im Vordergrund steht und an ihr alle anderen Themen anschaulich gemacht werden.

Wahrnehmung ist durch Seherfahrung und Wissen gerahmt. Tanz be-schreiben oder, wie Thurner es formuliert: »er-schreiben«⁹⁸ ist damit immer schon kontextuell und situativ gebunden. Die Tanzkritiken demonstrieren, dass die Genealogie des Tanztheaters Wuppertal in einem Macht-Wissen-Komplex erzeugt wird, der – zusammen mit anderen Schriften (wissenschaftlichen Texten, Interviews, Künstler*innen-Portraits, Reportagen, Überblicksartikel), aber auch mit Bildmaterialien wie Film-Dokumentationen, Fotobänden und deren Rezensionen – die Wahrnehmung und Lesarten einer Aufführung mit hervorbringen und damit den Diskurs um das Tanztheater (re-)aktualisieren und verfestigen. Sie sind es vor allem, die das Wissen um die Kunst Pina Bauschs von einem kommunikativen in ein kulturelles Gedächtnis überführen.

Das Publikum

»Jeder ist ja ein Teil der Aufführung.«⁹⁹ *Pina Bausch*

»Der Zuschauer ist praktisch, mehr aber noch ästhetisch die zentrale Frage des Theaters, seiner Praxis und seiner Theorie geworden«,¹⁰⁰ resümiert Hans-Thies Lehmann im Jahr 2008, ca. zehn Jahre nach dem Erscheinen seines paradigmatischen Buches *Postdramatisches Theater*. Die »Neuentdeckung des Publikums«¹⁰¹ ist aber bereits zu diesem Zeitpunkt, als beispielsweise auch Jacques Rancière¹⁰² die Zuschauenden zu Mit-Autor*innen der Aufführung erklärte, so neu gar nicht. Es handelt sich vielmehr um ein Phänomen, das sich durch das 20. Jahrhundert zieht und bereits bei Bertolt Brecht und Antonin Artaud eine große Rolle spielt, die allerdings die Zuschauer*innen noch als passive Rezipient*innen ansehen. Seit den 1960er Jahren reklamiert die Kunst- und Theateravantgarde und hier vor allem die junge Performancekunst die Entdeckung des Publikums für sich, wenn sie Kunst nicht mehr als Werk, sondern als Situation, als Aktion, als Performance, als Ereignis verstehen will.

Auch Pina Bausch hat in Interviews mehrfach betont, dass es für die Zuschauenden unwichtig sei, was sie als Choreografin über ihr Stück denkt, was sie in ihm sieht, dass das Publikum offen sein sollte für eigene Wahrnehmungen, Lesarten und Sichtweisen auf das Stück. »Ich bin das Publikum, wenn ich ein Stück mache. [...]

317

Aber ich kann nicht für alle sprechen. Die Stücke sind ja auch so gemacht, dass jeder im Publikum sein Eigenes suchen und vielleicht finden kann. Der Zuschauer wird selbst kreativ in dem Zustand oder der Bewegung, oder in der Stimmung, in der er sich gerade befindet.«¹⁰³ Um diese Offenheit nicht einzuschränken, hat das Tanztheater Wuppertal Diskursformate wie Stück-Einführungen vor den Vorstellungen oder anschließende Publikumsgespräche immer abgelehnt und nahezu alle Programmhefte so gestaltet, dass sie zum größten Teil aus Bildern und Fotos statt aus reflektierenden, erklärenden oder assoziativ an die Stückthematik angelehnten Texten bestehen. »Die Zuschauer sind immer Teil der Vorstellung, so wie ich selber auch ein Teil der Vorstellung bin, auch wenn ich nicht auf der Bühne bin. [...] Es gibt in unseren Programmheften auch nie einen Hinweis darauf, wie die Stücke zu verstehen sind. Wir müssen unsere eigenen Erfahrungen machen, wie im Leben. Das kann uns keiner abnehmen.«¹⁰⁴

Ungeachtet dieser Aufbrüche zum Publikum hat die Theaterforschung die neue Aufmerksamkeit auf die Zuschauer*innen erst in dem sogenannten »postdramatischen Theater«¹⁰⁵ seit den 1990er Jahren verortet und dabei auch die Frage des Zusammenspiels zwischen Bühne und Publikum entdeckt. Dementsprechend bezieht sich in der aktuellen theater-, tanz- und performancetheoretischen



Agan Ein Stück vom Pipil Rist "Touristisches Wespennest" Gestaltung: Uli Weiss



5 Programmheft
Wiederaufnahme
Água 2005

Debatte dieses Zusammenspiel sowohl auf jene Formen des Theaters, die den klassischen Bühnenraum der sogenannten Guckkastenbühne zum abgedunkelten Zuschauer*innenraum öffnen und das Publikum aktiv an dem Bühnengeschehen partizipieren lassen wollen, als auch auf Theaterprojekte, die Orte im öffentlichen Raum oder andernorts suchen und diese als Bühnen- oder Theaterräume definieren. Die Frage nach dem Zusammenspiel von Bühne und Publikum stellt sich auch im Anschluss an jene künstlerischen Aufbrüche, die den ›Werkbegriff‹ überwinden und die Entstehung des Stücks in der jeweiligen Zuschauer*innen-Rezeption verorten. Damit verbunden ist ein Perspektivenwechsel von der Inszenierung zur Aufführung¹⁰⁶ und mit ihm eine Sicht auf das Publikum, das nunmehr nicht nur als Voraussetzung und genuiner Bestandteil einer Theateraufführung gedacht wird, sondern als konstitutiv für den performativen Akt der Aufführungssituation.

Dieser Perspektivenwechsel erfolgt nicht zufällig zu einer Zeit, in der sich der digitale Raum ausbreitet, der neue Interaktivitäten und Kollektivitäten ermöglicht und den einzelnen ›User*innen‹ einen aktiven Handlungsspielraum zuweist. Zu diesen digitalen Formen der Interaktivität hat sich dann auch die theater- und tanztheoretische Debatte positioniert, wenn das Verhältnis von Medialität und Theatralität, Medien und Tanz¹⁰⁷ thematisiert oder das Theater als medialen Sonderfall ausweist, indem sie der Theater-Aufführung eine Eigenlogik zugesteht.¹⁰⁸ Nicht mehr die Inszenierung, die noch in den 1980er Jahren im Vordergrund stand und die mit semiotischen Verfahren entschlüsselt werden sollte¹⁰⁹, sondern die Aufführung, ihre Ereignishaftigkeit, Einzigartigkeit, Einmaligkeit, Unwiederholbarkeit¹¹⁰ und damit auch ihre situationale Perzeption rücken in den 1990er Jahren in den Mittelpunkt der theater- und tanztheoretischen, aber auch der kunstphilosophischen Debatte.

Während letztere Konzepte des »Emanzipierten Zuschauers«¹¹¹ oder einer »Relationalen Ästhetik«¹¹² entwickeln, wird in der theaterwissenschaftlichen Diskussion die »leibliche Ko-Präsenz«¹¹³ stark gemacht und damit der Theateraufführung, im Gegensatz zu medialen Formaten, eine Einzigartigkeit vor allem über das Argument der Gleichzeitigkeit körperlicher Anwesenheiten zwischen Bühnenakteur*innen und Publikum zugewiesen.¹¹⁴ Damit verbunden ist eine Ausweitung des Konzepts der Bühnenpräsenz auf den Zuschauer*innenraum. Ko-Präsenz bedeutet, über körperliche Anwesenheiten und leibliche Erfahrungen Zeit und Raum zu teilen. Zu ergänzen wäre, dass leibliche Ko-Präsenzen gerahmt sind und dies im Theater auf eine spezifische Weise erfolgt: durch die Aufführungssituation, die zum einen aufgrund der verschiedenen Architekturen und Atmosphären im Theater unterschiedlich sein kann, zum anderen durch die spezifischen Wahrnehmungen der Zuschauer*innen, die aufgrund

verschiedener Habitusformen, Wahrnehmungsgewohnheiten, Seherfahrungen, Wissensbestände sowie situationaler Stimmungen während ein und derselben Aufführung differieren. Diese Unterschiedlichkeiten in der Publikumswahrnehmung potenzieren sich, wenn ein Stück wie beispielsweise *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* (UA 1975) seit mehr als vierzig Jahren aufgeführt wird und verschiedene Publika an verschiedenen Orten und zu unterschiedlichen historischen Zeiten generiert hat.

Die verstärkte Aufmerksamkeit auf das Publikum provoziert auch eine Reflexion der bisherigen theater- und tanzwissenschaftlichen sowie performancetheoretischen Methoden. Denn der Fokus der Forschung verschiebt sich vom ›Stück‹ auf dessen Wahrnehmung und es stellt sich die Frage, wie die Publikumswahrnehmung empirisch erfasst werden kann. In der kunstsoziologischen Forschung ist ein empirischer Zugang zum Publikum seit Langem etabliert¹¹⁵ und die aus der Kulturanthropologie hervorgehenden Performance Studies wenden seit ihren Anfängen in den 1980er Jahren ethnografische Verfahren an, so zum Beispiel der teilnehmenden und nichtteilnehmenden Beobachtungen oder Interviewverfahren. Während hier und für andere Veranstaltungen, beispielsweise des Sports, Zuschauer*innen-Befragungen gängig sind, hat sich die Theater- und Tanzforschung mit einem empirischen Methodenzugang zur Publikumsforschung bislang schwergetan. Erst jüngst sind hier Ansätze zu erkennen, die Verfahren der Ethnografie und Praxistheorie heranziehen.¹¹⁶ Für das in diesem Buch zugrunde gelegte Verfahren der praxeologischen Produktionsanalyse sind diese methodischen Ansätze konstitutiv (→ THEORIE UND METHODOLOGIE). Angelehnt an medientheoretische Ansätze wie den *Uses-Gratification Approach*¹¹⁷, das *encoding-decoding-Modell*¹¹⁸ und das *bricolage-Konzept*¹¹⁹ legt die praxeologische Produktionsanalyse den Fokus auf das Zusammenspiel von Produktion und Rezeption. Dabei kommt der Publikumswahrnehmung, das heißt der Affizierung der Zuschauer*innen und der lebensweltlichen Relevanz des Wahrgenommenen für die Aneignung und Übersetzung in die eigene Lebenswelt eine zentrale Rolle zu.

PUBLIKUMSWAHRNEHMUNG ERFORSCHEN: METHODISCHE ANSÄTZE

Die praxeologische Produktionsanalyse geht davon aus, dass Arbeitsprozess, Aufführung und Zuschauer*innen-Perzeption eng miteinander verbunden sind. Eine ›Tanzproduktion‹ entsteht demnach im Zusammenspiel verschiedener Praktikenensembles: den Praktiken der Stückerarbeitung und der Wiederaufnahmen und Neueinstudierungen, den Trainings- und Aufführungspraktiken und den Praktiken der Zuschauer*innen-Wahrnehmung. Letztere sind abhängig von dem Arbeitsprozess und der Aufführung, aber auch von den kulturellen

Gewohnheiten eines Theaterpublikums. Da kaum eine Choreografie oder ein Tanz eindeutig kodiert sind, ist es auch für das Publikum unmöglich, einheitliche Dekodierungen vorzunehmen. Neben dieser Deutungsvielfalt, die in das Stück selbst »eingelagert« ist, ist auch die Zuschauer*innen-Wahrnehmung nicht rein individuell und subjektiv, denn sie ist zum einen an Wissenskomplexe gebunden, zu denen diskursives Wissen, also über Sprache, Texte und Bilder generiertes und angeeignetes Wissen gehört. Zum anderen ist die situative Wahrnehmung des Publikums gerahmt durch kulturelle und soziale Muster von Wahrnehmung, die habitualisiert sind und damit in Bezug auf soziale und kulturelle Kategorien wie Gender, Ethnie, Schicht, Alter differenziert und körperlich manifest sind. Und schließlich sind der situativen Wahrnehmung einer Aufführung mehrere Zeitlichkeiten eingeschrieben: Wie die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte deutlich macht, wird zwar eine Aufführung »immer gegenwärtig vollzogen«¹²⁰, zugleich aber ist sie mit Vergangenheit und Zukunft verbunden. »Denn es sind vergangene Erfahrungen und zukunftsbezogene Erwartungen, die das wahrnehmende Subjekt gemacht hat beziehungsweise hegt, welche es das Gegenwärtige in einer bestimmten Konstellation wahrnehmen lassen.«¹²¹

322

Das Situative der Aufführung, in der Theaterforschung verstanden als das Augenblickliche, Momenthafte, Unwiederholbare¹²² trifft also auf Wahrnehmungsmuster, das Wissen und die Seherfahrung sowie auf Erwartungshaltungen und die situationale Gestimmtheit des Publikums. Erst in diesem Zusammenspiel entsteht die spezifische Atmosphäre im Theater, die eine Aufführung einmalig macht. Unter Atmosphären versteht der Philosoph Gernot Böhme¹²³ räumliche Träger von Stimmungen, die zusammen die Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen bilden. Böhme definiert Wahrnehmung als eine Modalität leiblicher Anwesenheit, und in Anlehnung an den Phänomenologen Hermann Schmitz¹²⁴, als ein Spüren von Anwesenheit oder einer Atmosphäre, die damit weder objektgebunden noch rein subjektiv ist. »In der Wahrnehmung der Atmosphäre spüre ich, in welcher Art Umgebung ich mich befinde. Diese Wahrnehmung hat also zwei Seiten: auf der einen Seite die Umgebung, die eine Stimmungsqualität ausstrahlt, auf der anderen Seite ich, indem ich in meiner Befindlichkeit an dieser Stimmung teilhabe und darin gewahre, dass ich jetzt hier bin. [...] Umgekehrt sind Atmosphären die Weise, in der sich Dinge und Umgebungen präsentieren.«¹²⁵ Und an anderer Stelle heißt es: Atmosphären sind »nicht freischwebend gedacht, sondern gerade umgekehrt als etwas, das von den Dingen, von Menschen oder deren Konstellationen ausgeht und geschaffen wird. Die Atmosphären sind so konzipiert weder etwas Objektives, nämlich Eigenschaften, die die Dinge haben, und doch sind sie etwas Dinghaftes, zum Ding Gehöriges, insofern nämlich die Dinge durch ihre Eigenschaften – als Ekstasen gedacht – die Sphären ihrer

Anwesenheit artikulieren. Noch sind die Atmosphären etwas Subjektives, etwa Bestimmungen eines Seelenzustandes. Und doch sind sie subjektiv, gehören zu Subjekten, insofern sie in leiblicher Anwesenheit durch Menschen gespürt werden und dieses Spüren zugleich ein leibliches Sich-Befinden der Subjekte im Raum ist.«¹²⁶.

Geht man von diesem Ansatz aus, lässt sich die Trennung von Theateraufführung und ihrer Rezeption kaum aufrechterhalten. Anstelle von zwei voneinander abzugrenzenden Entitäten wird die Aufführung deshalb in jüngeren kunstphilosophischen und theatertheoretischen Ansätzen als etwas im ›Dazwischen‹, mit Jacques Rancière als etwas ›Drittes‹ verstanden, das sich erst durch das Zusammenspiel mit den Zuschauer*innen konstituiert: »Aufführung [...] ist nicht die Übermittlung des Wissens oder des Atems vom Künstler zum Zuschauer. Sie ist eine dritte Sache, die niemand besitzt, und deren Sinn niemand besitzt, die sich zwischen ihnen hält.«¹²⁷ Aus diesen Grundannahmen folgt, dass die noch bis in die 1990er Jahre in theaterwissenschaftlichen Forschungen und hier vor allem in theatersemiotischen Ansätzen¹²⁸ anzutreffende Polarisierung zwischen der Inszenierung und Aufführung auf der einen Seite und dem Publikum auf der anderen Seite nicht aufrecht zu erhalten ist, um das komplexe Zusammenspiel von Aufführung und Publikumswahrnehmung theoretisch wie methodisch adäquat zu erfassen.

323

Wie kann man sich nun methodisch der Aufführungssituation aus der Sicht des Publikums nähern? Dieser Frage nach aufführungsanalytischen Verfahren geht die Theaterwissenschaftlerin Stefanie Husel nach und entdeckt bislang lediglich zwei voneinander abgegrenzte Vorgehensweisen: »Von außen«, indem textartige, gegebenenfalls vorausgeplante Sinnstrukturen beschrieben werden, und »von innen«, indem auf das Erleben von Situationsteilnehmern rekurriert wird.«¹²⁹ Die für Theater- und Tanzforschung bislang gängige Außensicht auf die Aufführung zielt darauf ab, die Intention der Künstler*innen oder das Inszenierungskonzept zu untersuchen, was mithilfe der Analyse von Produktionsprozessen oder über hermeneutische Verfahren der Stückanalyse erfolgt oder über die Analyse der Verbindungen zwischen einem gegebenenfalls zugrunde gelegten (Dramen-)Text und dessen theatraler Umsetzung.

Der Theaterwissenschaftler Jens Roselt versucht eine methodische Umkehrung dieser Außensicht, indem er vorschlägt, sich der Aufführung »von innen« her methodisch anzunähern und sie von ihrer Ereignishaftigkeit her zu denken, um so die gleichzeitige Anwesenheit von Publikum und Bühnenakteur*innen nicht nur als »mediale Bedingung von Rezeption« zu verstehen, sondern im »Vollzug des Ereignisses«¹³⁰ als etwas Eigenständiges sichtbar zu machen. »[D]ie Untersuchung von Aufführungen soll beim Staunen nicht halt machen, sondern von hier aus ihren Anfang nehmen. Die These ist,

dass Aufführungen von den Augenblicken dieser Erfahrungen her analytisch sinnvoll erschlossen werden können.«¹³¹ Um dies methodisch umzusetzen, schlägt er vor, Aufführungsprotokolle anfertigen zu lassen: »Die Zuschauer erhalten die Aufgabe zu protokollieren, woran sie sich nach einer Aufführung noch erinnern können. Dabei geht es ausdrücklich nicht darum, eine Geschichte nachzuerzählen, Regieeinfälle zu destillieren oder die Dramaturgie nachzuerzählen, sondern um die Thematisierung der augenblickshaften Erinnerung. [...] Das Abfassen des Protokolls ist eine Art Experiment, keine Prüfung, sondern ein Selbstversuch, dessen Ausgang ungewiss ist und bei dem die Protokollierenden unabhängig von vorgefertigten Interpretationen in Erfahrung bringen, wie eine Aufführung auf sie gewirkt hat.«¹³²

Im Gegensatz zu Roselts Ansatz, der die Situativität der Aufführung aus der Zuschauer*innen-Perspektive zu erfassen versucht, schlägt Husel ein ethnografisches Vorgehen vor, welches das Zusammenspiel von Aufführung und Publikum in den Blick nimmt und theoretisch-empirisch vorgeht: »Die Aufführungssituationen [...] sollen in einem dichten ›Hin und Her‹ aus Beschreibung und theoretischer Reflexion reformiert und reflektiert werden.«¹³³ Um dies umzusetzen, untersucht sie beispielsweise Audioaufnahmen, die die Aktionen des Publikums wie beispielsweise Klatschen, Lachen, Räuspern, Kichern, Nörgeln während einer Aufführung festhalten und setzt dies zum dramaturgischen Ablauf des Stücks in Beziehung.

Beide Forschungsrichtungen, von ›Innen‹ und von ›Außen‹, versuchen die Trennung von Inszenierung/Vorstellung und Publikumswahrnehmung zu überwinden. Dennoch spiegelt, wie Husel anmerkt, das Vokabular der Theaterwissenschaft bis heute »die in der Praxis etablierte Unterscheidung in Inszenierung und Aufführung, Produktion und Rezeption, auch wenn eine Überwindung dieser epistemischen Kluft schon lange angestrebt und auf je spezifische Weise (poststrukturalistisch oder phänomenologisch) angegangen wird«¹³⁴. Dies zeigt sich auch darin, dass die Erforschung des Publikums – mit Ausnahme von Bettina Brandl-Risi, die den Applaus aus historiografischer Perspektive erforscht und postuliert, dass sich die emotionale Dimension auch von ›Außen‹ beobachten lässt¹³⁵ – bislang eine Leerstelle ist. Diesem Forschungsdesiderat soll begegnet werden, indem in diesem Buch ein Zugang zu einer praxeologischen Publikumsforschung vorgestellt wird. Wie übersetzt sich das aufgeführte ›Stück‹ in die Publikumswahrnehmung? Wie lässt sich das ko-präsente Verhältnis von Wahrgenommenem und Wahrnehmenden beschreiben? Methodischer Ausgangspunkt ist hierbei die ethnografische und praxistheoretische Forschung, für die der permanente Perspektivenwechsel zwischen ›Innen‹ und ›Außen‹ längst gängige Praxis ist¹³⁶, was bislang in der theaterwissenschaftlichen Forschung lediglich mit der Arbeit von Husel methodisch reflektiert wurde.

In dieser sozialwissenschaftlichen Tradition qualitativer Forschungsverfahren stehend (→THEORIE UND METHODOLOGIE) sucht der Ansatz der praxeologischen Produktionsanalyse einen empirischen Zugang zur Zuschauer*innen-Wahrnehmung mit Hilfe ethnografischer Verfahren der teilnehmenden und nicht-teilnehmenden Beobachtung sowie der Publikumsbefragung. So wurden insgesamt vier Publikumsbefragungen zu vier Koproduktionen durchgeführt, deren Uraufführungen unterschiedlichen Werkphasen (→STÜCKE) zugeordnet werden können: *Viktor* (UA 1986), *Masurca Fogo* (UA 1998), *Rough Cut* (UA 2005), »...como el mosquito en la piedra, ay sí, sí, sí...« (*Wie das Moos auf dem Stein*, UA 2009).¹³⁷ Die vier Publikumsbefragungen wurden am Opernhaus Wuppertal anlässlich der Wiederaufnahmen zwischen 2013 und 2015 in einem kurzen Interviewverfahren (max. fünf Minuten) mit jeweils drei Fragen vor und nach der Aufführung durchgeführt.¹³⁸ An verschiedenen Orten des Opernhauses (im Foyer, an den Garderoben, vor der Bar) wurden insgesamt 1.553 Zuschauer*innen befragt.¹³⁹ Jeweils vier bis fünf Interviewer*innen führten zeitgleich die Interviews und nahmen sie mit Audiogeräten auf. Zugleich wurden zu den Veranstaltungen in Wuppertal vor, während und nach den Aufführungen Beobachtungsprotokolle erstellt, die ebenfalls in die folgende Darstellung einfließen.

»Ja, ach Gott, man kennt die schon so lange. Man hat das Gefühl, man gehört dazu«¹⁴⁰, so beschreibt eine Zuschauerin ihr Verhältnis zur Compagnie vor der Vorstellung des Stücks *Masurca Fogo* im Opernhaus Wuppertal 2015.

Die Aufführung ist eine situative und situierte Praxis und beides ist für das Übersetzen des wahrgenommenen Stückes konstitutiv. Tanzforschung und Sozialforschung haben ein jeweils unterschiedliches Verständnis von »Situativität« und »Situietheit« entwickelt, das in dem hier vorgestellten Ansatz zusammengeführt wird: In der Tanz- und Performanceforschung steht das Situative gemeinhin für das Momenthafte, das Unwiederholbare, das Flüchtige, das immer im Erscheinen schon Abwesende. Nicht die Eingebettetheit in die Situation, sondern die Nicht-Verfügbarkeit, die Nicht-Greifbarkeit, das Nicht-Kategoriale des Situativen stehen hier im Vordergrund. Entsprechend wird dem Situativen der Theateraufführung das spezifische Kriterium der Ko-Präsenz zugeschrieben, aber zugleich darauf hingewiesen, dass das Situative eine Anzahl von erkenntnistheoretischen Problemen provoziert wie die permanente Abwesenheit¹⁴¹ oder das dauerhaft Nicht-Präsente, das nur über »Präsenzeffekte«¹⁴² fassbar, also niemals selbst beobachtbar ist. Auch bleiben die Rahmungen des Situativen, seien es soziale und kulturelle Rahmungen,

Rahmungen durch Wissensordnungen und -bestände oder durch Seherfahrungen der Zuschauer*innen hier außer Acht. Die sozialwissenschaftliche Praxistheorie (→ THEORIE UND METHODOLOGIE) hingegen sieht das Situative selbst als sozial strukturiert, das heißt mit Ordnungsmustern des Sozialen durchzogen an. Sie betont die Situiertheit, die hier verstanden wird als das die Situation Einbettende, Konstituierende, Rahmende. Entsprechend ist die Grundannahme der Praxistheorie, dass sich Praktiken in ihrer Situiertheit zeigen. Das Situative findet demnach sein Pendant in den Routinen und Gewohnheiten, durch die Praktiken – auch des Wahrnehmens – gekennzeichnet sind.

Ein ko-präsendes Publikum bei Theater-, Tanz- oder Opernaufführungen, aber auch bei Sportveranstaltungen, hat andere Routinen als ein Publikum, das beispielsweise Kino- oder Fernsehaufführungen beiwohnt. Diese Gewohnheiten sind nicht nur durch die Medialität des Aufführungsformats und den Aufführungsort (Theaterraum, Kinosaal, Privatwohnung) bedingt, sondern haben sich auch durch Tradition etabliert. Das Theater als Ort bürgerlicher Repräsentation hat über Generationen ein spezifisches Publikum hervorgebracht. Eine Zuschauerin beschreibt es so: »Ach, ich geh' schon zu Pina Bausch seitdem ich so groß bin. Also, keine Ahnung, vier, fünf, sechs Jahre alt bin. Deswegen ist das Tradition.«¹⁴³

Das Tanztheater Wuppertal findet weltweit sein Publikum. Das Stück *Le Sacre du Printemps*/ *Das Frühlingsopfer* beispielsweise ist zwischen 1977, dem ersten Gastspiel, und 2019 neben den Aufführungen in Wuppertal fast 400 Mal in ca. 80 Städten und mehr als 40 Ländern auf vier Kontinenten gespielt worden.¹⁴⁴ Hieran wird offensichtlich: Das Publikum des Tanztheaters Wuppertal umfasst nicht nur mehrere Generationen, sondern auch Menschen mit sehr unterschiedlichen kulturellen und sozialen Wahrnehmungsmustern und Erfahrungen sowie mit spezifischem (Tanz-)Wissen und eigenen Erwartungshaltungen. Insofern gilt das, was die Praxistheoretiker Thomas Alkemeyer, Volker Schürmann und Jörg Volbers menschlichen Wahrnehmungen und Handlungen unterstellen, im Besonderen für die Theaterbesucher*innen: »Sie werden unterschiedlich berührt,

bringen verschiedene Erfahrungen und Erwartungen ein, entwickeln aufgrund ihrer jeweiligen körperlichen, mental- sprachlichen und personalen Situiertheit disparate Sichtweisen, Interessen und Wünsche, lassen sich verschieden adressieren und rufen auf disparate Kontexte verweisende »kognitive Artefakte« (Norman 1993) wie Regeln, Bewertungsmaßstäbe, Wissens- und Rechtfertigungsordnungen als Partizipanden auf, um ihren Sichtweisen Nachdruck, Plausibilität und Legitimität zu verleihen.«¹⁴⁵

Obwohl die Wahrnehmungen verschiedener Publika heterogen sind, ist es die jeweilige spezifische Atmosphäre der Aufführungssituation, die immer wieder, nicht nur für die Tänzer*innen, sondern

auch für das Publikum, gemeinschaftsbildend wirkt. Zugleich haben sich historisch bestimmte Routinen herausgebildet, die einerseits mit dem Theater als Institution zu tun haben, andererseits mit der spezifischen Kunst von Pina Bausch. Diese Verquickung von Institution, Theateratmosphäre und spezifischer Ästhetik zeigt sich insbesondere beim Wuppertaler Publikum, das mit dem Ensemble gewachsen und gealtert ist. »Wir kennen die meisten. Also nicht persönlich, aber für uns ist das so, als gehören wir zur Familie, die sind mit uns alt geworden.«¹⁴⁶ Vor allem die Wuppertaler Bürger*innen in dem Publikum thematisieren eine Familien- und Ortstradition: »Ich bin als Wuppertaler natürlich vorgeprägt. Meine Eltern haben mich schon als Kind mit in die Vorstellungen genommen.«¹⁴⁷ Insofern haben sich hier Routinen und Gewohnheiten bei dem Besuch einer Aufführung herausgebildet. Diese werden gerahmt durch die Architektur des Veranstaltungsortes (Vorplatz, Foyer, Buffet, Bar etc.). In Wuppertal ist der zentrale Treffpunkt vor der Veranstaltung das Eingangs-Foyer. Dort gibt es eine Bar, einen Verkaufsstand, der die Plakate der Stücke des Tanztheaters Wuppertal anbietet, und einen Bücherstand, der ausschließlich die Eigenproduktionen des Tanztheaters und seiner Mitglieder verkauft.

Das Publikum folgt den für das Theater als traditionellem Ort bürgerlicher Repräsentationskultur (ungeschriebenen) Gesetzen und Regeln: Anders als im Kino werden die Mäntel an der Garderobe abgegeben, auch Getränke und Knabbereien werden nicht mit in den Saal genommen, drei Mal erinnert ein Klingeln daran, dass die Vorstellung beginnt und dass die Zuschauer*innen sich in den Aufführungssaal begeben sollen. Man nimmt den zugewiesenen Platz ein – und entschuldigt sich, wenn man zu spät kommt, andere Zuschauer*innen wieder von ihren Plätzen aufstehen müssen und man sich peinlich berührt, eng an ihnen vorbeischlängelt. Gerade Letzteres ist eine Publikumsroutine, die die Tänzer*innen in dem Stück *Arien* auch vorführen und damit demonstrieren, dass das Publikum und seine Gewohnheiten bereits Teil des Stücks sind. So sehen es auch die Zuschauer*innen: »Das Tanztheater Wuppertal spielt nicht nur Stücke auf der Bühne. Das Tanztheater Wuppertal spielt mit dem Publikum.«¹⁴⁸

Die Routinen und Gewohnheiten haben sich in Wuppertal seit Jahrzehnten eingespielt. Dies ist ein seltenes Phänomen, denn es gab und gibt weltweit kaum Compagnien, die an Theaterhäuser gebunden sind und über viele Jahrzehnte mit einem Choreografen oder einer Choreografin ausschließlich zusammengearbeitet haben wie das Tanztheater Wuppertal oder auch das Hamburg Ballett mit John Neumeier. Der überwiegende Teil des Publikums hat viele Stücke des Tanztheaters Wuppertal gesehen, und dies verbindet: »Dass die eigentlich mit mir alt geworden sind, das finde ich super.«¹⁴⁹

Das über einen langen Zeitraum entstandene Wissen, das erneute gemeinsame Erleben eines Stücks, oder die Veränderungen durch Umbesetzungen in einer Wiederaufnahme, sind von daher nicht nur ein Theatererlebnis der Ko-Präsenz, sondern immer auch eine Aktualisierung von Erinnerungen. Ein Lacher, ein leises Mitsprechen von Texten, ein Flüstern des Namens der Tänzer*innen, ein Tuscheln über das, was kommen wird, ist hier auch nicht nur der Bühnensituation geschuldet, sondern immer auch ein Hinweis auf das bereits Bekannte, eine Demonstration des Wissens um das Stück.

Entsprechend folgen bereits die Gespräche mit den Sitznachbar*innen vor der Vorstellung in Wuppertal besonderen Routinen: Man kennt sich, zumeist wird darüber geredet, welches Stück man als Letztes gesehen hat, ob man das Stück, das gespielt wird, schon einmal gesehen hat, wie lange dies her ist, wie man es fand und was einen mit dem Tanztheater verbindet. Schon hier erfolgt eine Art Einschwörung auf die Gemeinschaft ›Publikum‹ und das gemeinsame Theatererlebnis, dessen Beginn durch eine strenge Ansage angekündigt wird: Unmittelbar vor Vorstellungsbeginn macht im Wuppertaler Opernhaus, anders als in manch anderen Theaterhäusern, eine vom Band abgespielte Ansage darauf aufmerksam, dass die Mobiltelefone abzuschalten und Bild- und Tonaufnahmen während der Vorstellung untersagt sind. Neben den bildrechtlichen Gründen und dem Störungsaspekt wird damit auch den Zuschauenden vermittelt, dass sie, wenn das Saallicht erlischt, einem Ereignis beiwohnen, das, anders als ein medialisiertes ›Event‹, im Hier und Jetzt eines gemeinsamen Erlebens nur zwischen den Anwesenden stattfinden soll. Dass sich die Aufmerksamkeit des Publikums allein auf die Aufführungssituation richten soll, zeigt sich auch darin, dass Störungen während der Theatervorstellung, anders als im Kino, wie etwa Gespräche mit dem Nachbarn, die Nutzung von Mobiltelefonen, Rascheln mit Bonbonpapier oder dauerhaftes Hin- und Herrutschen von den benachbarten Zuschauer*innen in der Regel negativ kommentiert werden, wie ein Zuschauer in dem Interview betont: »Diese blöden Handys, die neben mir aufgemacht werden während der Vorstellung von den zwei Frauen, die in ihren Taschen ihre Handys angeguckt haben und durchgeblättert haben, sms geschrieben haben. Das nervt. Das ist das, worüber ich mich aufrege und das ärgert mich, dass ich mich nicht auf die Vorstellung konzentrieren kann. Aber das ist wohl heutzutage so.«¹⁵⁰

Es sind vor allem diese Störungen, die in die nahezu meditative Stille des Zuschauerraums eindringen, und die Gewohnheiten und Routinen eines Theaterpublikums offensichtlich werden lassen. Und dieses hat, anders als Publika beim zeitgenössischen Tanz, ein traditionell-bürgerliches Selbstverständnis des passiven und stillen Zuschauens. Das Opernhaus, in dem die Compagnie seit der Schließung

des modernen Schauspielhauses spielt, seine Architektur und Atmosphäre, leistet dazu einen wesentlichen Beitrag.

Vorstellungen des Tanztheaters Wuppertal können bis zu vier Stunden dauern. In der Regel gibt es eine etwa 20-minütige Pause, in der die Zuschauer*innen nicht den Saal verlassen müssen, der Großteil dies aber tut. Unmittelbar nach der Vorstellung gibt es in Wuppertal frenetischen Applaus – ganz gleich, welches Stück gespielt wird und wie gut die jeweilige Vorstellung gelaufen ist. Der Applaus ist eine Hommage, an die Tänzer*innen, an Pina Bausch, an die jahrzehntelange künstlerische Arbeit des Tanztheaters Wuppertal: »Ja großartig, kann ich Ihnen sagen, aber wir sind auch eingelebte Pina-Bausch-Fans.«¹⁵¹

Viele Zuschauer*innen springen aus ihren Sesseln und bieten dem Ensemble sofort ehrfurchtsvoll minutenlange stehende Ovationen, die die Ensemblemitglieder, eng umarmt in einer Reihe stehend, dankbar, aber auch huldvoll und wie selbstverständlich entgegennehmen. In Wuppertal, so könnte man den Eindruck auch aufgrund der Publikumsbefragungen gewinnen, feiern die Zuschauer*innen ihr Tanztheater. So heben die Zuschauer*innen weniger das einzelne Stück hervor, sondern das »Gesamtereignis Tanztheater Wuppertal«,

wie eine Zuschauerin im Anschluss an *Masurca Fogo*: »Es war wieder ein zauberhafter Abend. Ich habe bisher drei Stücke gesehen und ich finde es immer wieder wunderbar, wie man eintaucht, wie man erst einmal ankommen muss. Wenn man geht, ist man schmerzlich traurig, dass es vorbei ist und man möchte eigentlich gar nicht, dass es vorbei ist. Ich finde es zauberhaft zu sehen, wie unterschiedlich die Tänzer sind. Man hat das Gefühl, es ist viel individueller als in anderen Kompanien und man würde die Leute kennen. Das ist absurd, aber sehr schön.«¹⁵² Man ist stolz auf »Pina»

und »Pina Bausch«, die mittlerweile markengeschützten Namen, die der Schwebebahn, dem unter Denkmalschutz stehenden Wahrzeichen der traditionsreichen, aber verarmten Stadt Wuppertal, längst den Rang abgelaufen haben. Mit der gemeinsamen abschließenden Geste der Standing Ovationen wird zudem das Ereignis rituell abgeschlossen. In der liminalen Phase, der mit dem Anthropologen Victor Turner als ein ritueller Übergang zwischen dem Ende der Vorstellung und dem Noch-Anwesend-Sein im Theater beschrieben werden kann, wird über die im Applaus demonstrierte kollektive Erregung die Gemeinschaft zwischen den Tänzer*innen und den »Pina-Fans« beschworen.

ERWARTUNGSHALTUNGEN UND WISSEN

Wahrnehmungsgewohnheiten und Erwartungshaltungen von Zuschauer*innen sind, folgt man einem kultursoziologischen Ansatz, nicht rein individuell. Subjektives Wahrnehmen unterliegt vielmehr

kulturellen und sozialen Mustern und ist zudem als habitualisiertes Wissen beständig und wirkmächtig. Aus dieser Perspektive existiert ein ›Tanzstück‹ nicht an sich, sondern ist in der Aufführungssituation mit den jeweiligen Wahrnehmungsgewohnheiten und Erwartungshaltungen des Publikums konfrontiert – und erzeugt in diesem Zusammenspiel eine spezifische Aufführungsatmosphäre, die wiederum mitunter nicht nur unterstützend, sondern auch konfrontativ und konfliktreich sein kann. Dies musste das Wuppertaler Ensemble vor allem in den 1970er Jahren erleben, als viele Zuschauer*innen in Wuppertal erobert und lautstark den Saal verließen und Türen knallten. Oder als die Premiere des ›Macbeth-Stücks‹ am Schauspielhaus Bochum (→ ARBEITSPROZESS UND STÜCKE) aufgrund der Tumulte im Publikum bereits eine halbe Stunde nach Beginn kurz vor dem Abbruch stand. Jo Ann Endicott, die 2019 die Wiederaufnahme leitete, erinnert sich dreißig Jahre später an den Tumult: »Im Saal war der Teufel los! In der ersten halben Stunde war es unmöglich zu spielen. Es war schrecklich laut, die Zuschauer buhten. Ich lag in der ersten Szene ganz vorne an der Bühnenrampe, und nach 30 Minuten dachte ich: ich halte das nicht mehr aus. Ich bin aufgestanden und habe mit dem Publikum geschimpft. ›Wenn Sie nicht wollen, dann gehen Sie nach Hause, aber wir können hier nicht auf der Bühne weiterspielen‹. Dann bin ich abgegangen von der Bühne und habe gedacht: ›Oh, nein, was habe ich getan?‹ Schnell bin ich wieder zurück, und ab dann waren die Zuschauer tatsächlich leiser. Vielleicht habe ich die Premiere gerettet.«¹⁵³ Oder schließlich bei der Indientournee 1979, als die Vorstellung von *Le Sacre du Printemps*/ *Das Frühlingsopfer* in Kolkata (Kalkutta) abgebrochen werden musste, weil die Zuschauer*innen vor Entsetzen über die kaum bekleideten Tänzer*innen die Bühne stürmten.

Anders als noch in den 1970er Jahren sind die Erwartungshaltungen der Zuschauer*innen des Tanztheaters Wuppertal mittlerweile sehr hoch. »Ein sensationelles Spektakel«¹⁵⁴, »To have a great experience«¹⁵⁵ oder »Eine andere Form von Tanz, die Magie von Pina Bausch«¹⁵⁶ erwarten beispielsweise die Zuschauenden. Für sie gibt es eine schillernde Bandbreite von Gründen, sich Stücke des Tanztheaters Wuppertal anzusehen: Huldigung einer großen Künstlerin und eines weltberühmten Ensembles, Dankbarkeit für eine jahrzehntelang hochwertige Tanzkunst, Spiegelung des eigenen Alterungsprozesses in den alternden Tänzer*innen, die immer noch auf der Bühne stehen, Angst davor, dass es ›das letzte Mal‹ sein könnte, bevor das Ensemble vielleicht aufgelöst wird, etwas anschauen, was die Elterngeneration so bewundert, eine Bildungslücke schließen, da Pina Bausch mittlerweile zum Kanon des Wissens über moderne (Tanz-) Kunst gehört und deshalb nicht nur Einzelne anzieht, sondern auch Kulturvereine, Schüler*innen-Gruppen, Pädagog*innen, Wissenschaftler*innen und internationale junge Künstler*innen, die sich mit dem

Werk von Pina Bausch beschäftigen und ihr bereits theoretisch erworbenes Wissen mit dem der Bühnenaufführung flankieren, oder eine Live-Erfahrung machen wollen, angeregt vor allem durch Wim Wenders' Film *pina. tanzt, tanzt sonst sind wir verloren* (2011)¹⁵⁷, der zweifellos das Tanztheater Wuppertal für eine neue Publikumschicht geöffnet hat. Es sind Menschen, die das Ensemble nun ›live‹ erleben möchten wie diese Zuschauerin, die sich im Anschluss an den Film das Stück *Viktor* ansah: »Ja, zum ersten Mal neben dem Film live zu erleben, wie der Tanz wirkt. Der ist ja sehr stark auf Emotionen ausgerichtet und ich bin schon sehr gespannt, das mal live zu sehen.«¹⁵⁸

Für eine Mehrheit der Zuschauer*innen in Wuppertal ist ihre Erwartungshaltung eng mit Wissen und Erfahrung verbunden. Die meisten von ihnen verfügen über ein spezifisches Tanz-Wissen, das sie konventionalisieren: Sie wissen, was ›typisch Pina Bausch‹ oder ›typisch Pina‹ ist. Mehr als 75 Prozent der 1.553 befragten Zuschauer*innen haben bereits mindestens ein Stück von Pina Bausch gesehen. Dieses Wissen wiederum speist sich nicht nur durch eigene Seherfahrungen, sondern auch aus persönlichen Bezügen, so beispielsweise in ihrem Wohnort Wuppertal, oder über Bekannte, die Tänzer*innen kennen. Es ist auffällig in den Interviews, wie viele der Zuschauer*innen meinen, die Tänzer*innen zu kennen, wie diese Zuschauerin: »Ich kenne die Tänzer und verfolge das über Jahre und bin überhaupt an allem, was mit Pina zu tun hat, interessiert.«¹⁵⁹ Vor allem ist ihr Wissen aber geprägt durch Paratexte wie Fotos, Filme, DVDs, Fernsehberichte, Dokumentationen, Kritiken, Buchpublikationen, wissenschaftliche Artikel, Vorträge, Programmhefte, Merchandisingprodukte wie Kalender oder Poster sowie VideoClips aus dem Internet. Die Kopplung der Wahrnehmung mit diesem diskursiven Wissen beeinflusst eine vermeintlich ›offene‹ Wahrnehmung der Stücke, sie verführt zur Suche nach ›Vertrautem‹. Insofern ist das Situative der Wahrnehmung immer schon von Erfahrung und Erinnerung durchzogen und von Wissen gerahmt – und damit die vermeintlich ›offene‹ Erwartungshaltung präfiguriert. Dies wird anschaulich an den Ambivalenzen, die die Zuschauer*innen formulieren, denn zum einen wollen sie »sich überraschen lassen«, »ganz ohne Erwartungen reingehen«, »ganz offen« und »unvoreingenommen« sein, zum anderen aber erwarten sie »Sensationelles«, »Spektakuläres«, »Faszinierendes«, »Wunderschönes«.

Ob die Zuschauer*innen durch die spezifische Atmosphäre affiziert werden, hängt auch von dem die Wahrnehmung und Erwartung prägenden habitualisierten Wissen ab. Dieses Wissen um die ›Pina-Bausch-Handschrift‹ produziert Wahrnehmungsmuster und Erwartungsroutinen, die die situative Wahrnehmung präformieren und diese an vergangene Erfahrungen und habitualisiertes Wissen

binden. Zugleich trägt die Wahrnehmung selbst zur Aktualisierung von Wahrnehmungsmustern und Wissenskomplexen bei, wenn das soeben Gesehene mit dem Erinnerten zusammenfällt – in den Worten einer Zuschauerin: »Ich kenne viele Sachen, viele Sachen habe ich mehrfach schon gesehen.«¹⁶⁰ Selbst wenn das Wissen des Publikums um die Ästhetik des Tanztheaters Wuppertal erfahrungsgeleitet ist, in der sprachlichen Übersetzung orientiert es sich zudem an dem Mediendiskurs, der vor allem durch Kritiker*innen bestimmt und seit Jahren und Jahrzehnten durch diese immer wieder aktualisiert wird (→ REZEPTION/TANZKRITIK). Die Publikumsbefragung zeigt, dass es nach Ansicht der Zuschauer*innen in Stücken von Pina Bausch um »Liebe«, »zwischenmenschliche Beziehungen«, »Menschlichkeit« oder grundsätzlich um »das Mensch-Sein« geht. Vor allem die Besucher*innen, die bislang noch kein Stück von Pina Bausch gesehen haben, reproduzieren diesen Diskurs: »Ich weiß nur, dass es im Stück um die Beziehung zwischen Mann und Frau oder das Zwischenmenschliche zwischen Mann und Frau geht«¹⁶¹ oder um »ein überrasgendes Tanzen sämtlicher menschlichen Emotionen«¹⁶² oder um »den Unterschied zwischen Glück und Traurigkeit«¹⁶³. Haben die Zuschauer*innen das am Abend gespielte Stück noch nicht gesehen, geben sie an, den Abend ohne eine spezifische Erwartungshaltung auf sich zukommen zu lassen und lehnen eine solche auch ab: Sie wollen sich »nichts« vorstellen, »open minded« in die Aufführung gehen, »geflasht« werden und »sich überraschen lassen«. Ihre Erwartungshaltung ist das Überrascht-werden-Wollen, was insofern auch als eine Erwartungsroutine eines Theaterpublikums angesehen werden kann.

DAS WAHRGENOMMENE ERINNERN

Was und wie erinnern Zuschauer*innen, und wie übersetzen sie es sprachlich? Diese Frage ist vor allem dann virulent, wenn man davon ausgeht, dass das Wahrgenommene dann zur Erfahrung wird, wenn es für die Gegenwart des Wahrnehmenden Bedeutung hat, wenn es also auf den Lebenszusammenhang bezogen und hier für relevant erkannt werden kann. Aber was von dem Wahrgenommenen wird erinnert? Die von uns durchgeführten Interviews zeigen eine deutliche Verbindung zwischen Stückdramaturgie, dem Wissen und der Wahrnehmung: Die befragten Zuschauer*innen erinnern vor allem Szenen, die eine zentrale dramaturgische Funktion haben – wie in dem Stück *Viktor* die Eröffnungsszene, in der eine Frau in einem engen roten Kleid zielstrebig auf die Mitte der Bühnenrampe zugeht und man spät erkennt: sie hat keine Arme (→ STÜCKE und SOLOTÄNZE). Es ist eine Szene, die auch in vielen Kritiken hervorgehoben wird. Oder sie erinnern Szenenmaterial, das mehrfach im Stück aufgegriffen wird sowie jene Szenen, die sie als »typisch Pina«

wahrnehmen. Auf diese Weise weisen sie dem komplexen choreografischen Ablauf einen eindeutigen Sinnzusammenhang zu, der wiederum mit Bekanntem und Vertrautem, also mit habitualisiertem Wissen verknüpft ist. Beispiele für diese Beschreibungs- und Zuweisungspraxis sind die »Tanzreihen«, also Ensembledänze, in den Publikumsbefragungen zu *Viktor* auch als »Polonaisen« bezeichnet, wie in *Palermo Palermo* der Frauentanz. Oder jene Tanzszenen, die »gestisch, das heißt mit Bedeutung aufgeladen und dekodierbar sind oder eine ›Geschichte erzählen‹ wie das berühmte Tanzsolo in Gebärdensprache nach George und Ira Gershwins Ballade »The man I love« in dem Stück *Nelken* (UA 1982).

Entsprechend des Narrativs oder Bildes werden die erinnerten Szenen betitelt, mitunter zeigen sich zudem deutliche Parallelen zu früheren Stückkritiken. Wie diese sprechen auch die Zuschauer*innen zum Beispiel bei *Viktor* von »der Brunnen-Szene«, die sie ebenfalls mit dem Fontana-di-Trevi-Brunnen in der Koproduktionsstadt Rom assoziieren. Oder sie bezeichnen auch als »Restaurant-Szene« eine Szene, die als »typisch italienisch« interpretiert wird: Drei Kellner*innen bedienen einen männlichen Gast, der etwas irritiert von der plumpen Bedienung Spaghetti und Café bestellen will, von den Kellnerinnen, gelangweilt, langsam und desinteressiert bedient wird, was vor allem durch die Körperhaltung und Gangart der Tänzerinnen zum Ausdruck kommt, die mit ausgedrehten Füßen, vorgeschobener Hüfte, rundem Rücken und einer Zigarette im Mundwinkel mit langsamen und verzögerten Bewegungen ihre Aufgabe erledigen. In *Rough Cut* wird vor allem die als »Waschszenen« bezeichnete Stelle erinnert, in der die Frauen die Männer waschen und schrubben, oder in *Masurca Fogo* die »Wasserszenen/ Wasserrutsche«, bei der eine Plane auf der Bühne ausgebreitet, mit Wasser gefüllt und an beiden Seiten gehalten wird, so dass eine Rutschbahn quer über die Bühne entsteht, in der die Tänzer*innen in Badekleidung und kindlicher Freude von einer zur anderen Seite rutschen. Auffällig ist auch, dass die kulturellen Zuschreibungen zu den koproduzierten Orten vor allem über die Musik erfolgen, die sich aber in der Regel aus einem breiten kulturellen Mix zusammensetzt oder über das Bild und den Sehsinn, so über Videobilder wie beispielsweise in *Rough Cut* über die »Rolltreppenszenen«, bei der in einer Videoprojektion Rolltreppen in einem Einkaufszentrum in Seoul erscheinen.

Tänzerische Soli hingegen werden vom Publikum, ebenso wie von der Tanzkritik, viel seltener erwähnt und wenn, dann unspezifischer und zugleich metaphorischer sowie affektgeladener sprachlich übersetzt. Hier gibt es keine eindeutigen Betitelungen, das Publikum spricht von »viel Tanz«, von »besonders intensiven«, »ausdrucksstarken«, »emotionalen«, »faszinierenden« und »begeisternden« Bewegungen (→ SOLOTÄNZE).

Auf die Frage, wie die Zuschauer*innen das Stück fanden, nehmen sie vor allem positive Klassifizierungen vor, stellen das jeweils Gesehene dabei in den Kontext anderer Stücke. Sie beschreiben die Stücke von Pina Bausch als »wunderschön«, »begeisternd«, »faszinierend«, »eindrucksvoll«, »phänomenal«, »toll«, »wunderbar«, »fantastisch«, »unbeschreiblich«, »unglaublich«, »überwältigend«, »überragend«, »stimmungsvoll«, »großartig«, »ergreifend«, »emotional«, »berührend«, »aufwühlend«, »aufregend«, »amazing«, »hervorragend«, »bewegend«, »tiefgehend«, »touching«, »phänomenal«, »der Hammer«, »beeindruckend«, »fröhlich machend«, »glücklich machend«, »berauschend«, »außergewöhnlich«, »einmalig«. Mit diesen Adjektiven umschreiben sie das Wahrgenommene und lassen es zugleich im Unbestimmten. Sie beschreiben körperliche Zustände des Affiziert-Seins wie »Herzklopfen«, »Gänsehaut«, »Luft nehmend«; sie suchen nach Worten für ihre Emotionen und zeichnen mit kleinen Gesten nach, dass und wie die Bewegung auf der Bühne sie innerlich bewegt. Sie benutzen Füllwörter und Wörter, die etwas Un-Fassbares und Un-Beschreibbares zu fassen erlauben und die ihren körperlichen Zustand des Affiziert-Seins mittransportieren. »Ich bin einfach noch so weg, ich kann das jetzt echt nicht. Vielleicht du?«¹⁶⁴ Auch in ihrem Zögern, im Ausweichen, Umschreiben und Verweigern zeigen sich die Bruchstellen der Übersetzung, die zwischen »Affiziert-Sein« und »Betroffen-Sprechen« angelegt sind.

Die Zuschauer*innen äußern sich in unseren Publikumsbefragungen über das Gesehene unmittelbar nach Vorstellungsende, sie befinden sich auf dem Weg zur Garderobe, noch im Theater, aber nach der Vorstellung. Sie sind zu diesem Zeitpunkt in einer Schwellensituation, einem Zustand der Passage, des schwebenden Übergangs zwischen dem kollektiven Mit-Sein in einer flüchtigen Gemeinschaft, die das Publikum während der Vorstellung bildet, und einer individuellen Verarbeitung des Wahrgenommenen im Anschluss daran. Es ist eine Phase, in der das Gesehene noch »nachhallt«. Zugleich kündigt sich das Verlassen des Theaters, als Ort des Außeralltäglichen, hier an. Die Zuschauer*innen befinden sich in dieser liminalen Phase im atmosphärischen Nachklang des Affiziert-Seins, des »Getroffen-Seins«, in der das Erlebte noch nicht verarbeitet und zur Erfahrung werden konnte. »Das haben wir höchstens im Gefühl aufgenommen, aber erfahren ist schon zu viel gesagt, glaub' ich.«¹⁶⁵

An diesem Zitat zeigt sich besonders deutlich, dass der für eine Übersetzung des ästhetisch Wahrgenommenen in Sprache notwendige Distanzierungsprozess noch nicht vollzogen ist. Insofern wundert es nicht, dass emotional aufgeladene Beschreibungen, ausweichende Bemerkungen oder Versuche, sich zu entziehen, die Inter-

viewsituation prägen. Viele ›Ähms‹, Pausen, Stolpern, ›Aufstöhnen‹, im Satz abgebrochene Antworten, Verweigerungen oder das Zurückgreifen auf Adjektive, die die »überwältigende« Wirkung des gerade Gesehenen einzufangen versuchen, verweisen darauf. Insofern sind Worte wie »unglaublich«, »unbelievable«, »kolossal«, »fulminant« oder »grandios« nicht als hilflose, überzeichnete Beschreibungen zu lesen. Vielmehr zeigt sich in ihnen die Ambivalenz des Un-Übersetzbaren der ästhetischen Wahrnehmung, einerseits als ein produktives Scheitern, andererseits als Potenzialität, Offenheit und Unabgeschlossenheit des Übersetzungsprozesses vom ästhetischen Erleben in Sprache.

Diese liminale Phase zwischen dem Ende der Vorstellung und dem Noch-Nicht-Verlassen des außeralltäglichen Ortes des Theaters lässt sich auch im Verhältnis zwischen ›Affiziert-Sein‹ und einem ›Betroffen-Sprechen‹ charakterisieren. ›Betroffen-Sprechen‹ meint das Ringen nach Worten, mit denen das ›Affiziert-Sein‹ in Sprache überführt und damit zu ›Betroffenheit‹ wird. Denn das ›Affiziert-Sein‹ wird erst kommunizierbar in der sprachlichen Übersetzung. Die Zuschauer*innen werden ›von etwas‹ affiziert und übersetzen dieses Gefühl des ›Getroffen-Seins‹, das sie als authentisch erfahren, in ein ›Betroffen-Sprechen‹, über das dann die Diskursfigur ›Betroffenheit‹ generiert wird. Von ›Betroffen-Sein‹ sprechen die Zuschauer*innen, wenn sie etwas ›trifft‹, sie ›betrifft‹, sie ›angeht‹, sie ›berührt‹, sie ›erfasst‹ und ›ergreift‹. Die ›Betroffenheit‹, die in den Beschreibungen zum Ausdruck kommt, ist eine Diskursfigur, die von Anfang an die Rezeptions- und Diskursgeschichte des Tanztheaters Wuppertal dominiert hat. Diesem Diskurs zufolge machen die Stücke von Pina Bausch betroffen, weil sie mit ihren Alltagsthemen nahe an den Menschen und menschlichen Gefühlen sind. Die Betroffenheit wird verstärkt über die (Wieder-)Erkennung der Tänzer*innen und ihrer Persönlichkeiten. Affizierung erfolgt aus der Sicht der Zuschauer*innen beispielsweise weniger darüber, dass die Tänze mitunter formvollendet getanzt werden und das Publikum durch die Perfektion der Ausführung bewegt wird. Ein Zuschauer spricht von »besondere[n] Verhaltensweisen, die schon fast psychiatrisch sind, aber sehr interessant. Körperliche und seelische Anstrengung, die aber in einen tollen Einklang kommt«, mit dem Fazit: »und ich bin noch ganz gerührt«¹⁶⁶. Eine Zuschauerin erinnert sich »[...] an die Lebendigkeit, Seelenvibrationen, alles das, was der Tanz so rüberbringt«¹⁶⁷.

›Betroffen-Sprechen‹ lässt sich als eine sprachliche Durchsetzung fassen, die das Affiziert-Sein der Zuschauer*innen aushandelbar macht. Der Übersetzungsschritt vom ›Getroffen-Sein‹ zum ›Betroffen-Sprechen‹ lässt sich somit als ein ›Be-Deuten‹, als eine sprachliche Übersetzung der (vor-sprachlichen) Affiziertheit verstehen.¹⁶⁸ Der Wahrnehmungstheoretiker Bernhard Waldenfels formuliert es so: »Was uns zustößt oder zufällt, ist immer schon





geschehen, wenn wir darauf antworten. Eben deshalb hat jede Bezugnahme auf Widerfahrnisse einen indirekten Charakter. Sie geschieht aus einem zeitlichen Abstand heraus. [...] Das Getroffensein, das ähnlich zu verstehen ist wie das Ergriffensein, geht dem Treffen von Etwas voraus. Erst im Antworten auf das, wovon wir getroffen sind, tritt das, was uns trifft, als solches zutage.«¹⁶⁹

Die Vergewisserung über das Affiziert-Sein, über das vermeintlich authentische Erleben und über das Betroffen-Sein durch etwas Erhabenes, das sich einem Vergleich verweigert, erfolgt demnach erst retrospektiv in der sprachlichen Übersetzung. In dieser Transformation der ästhetischen Erfahrung in Sprache wird zum einen auf ein ›Gefühlswissen‹ sowie auf ein diskursives Wissen um die Kunst von Pina Bausch zurückgegriffen, denen zufolge Pina-Bausch-Stücke ›Betroffenheit‹ erzeugen. Zum anderen wird in dieser medialen Übersetzung etwas konstitutiv Neues geschaffen, indem Wissen generiert, Wahrnehmungsmuster transformiert und mehrdeutige Lesarten provoziert werden. So beschreiben die Zuschauer*innen, dass die Stücke Denk- und Wahrnehmungsräume öffnen: »Hoho, ich habe zum Schluss gedacht, dass es eigentlich unglaublich ist, weil man plötzlich so abdriftet in eigene Fantasien und eigene Gedanken, und das ist eigentlich das, was ich so besonders betörend finde oder so viel Raum zur Assoziation lässt. Oder einen anstößt, sagen wir mal so. Das ist ja noch besser gesagt.«¹⁷⁰

338

Die Produktivität dieses medialen Übersetzungsschrittes besteht in dieser Entstehung von etwas Neuem in Wissen und Wahrnehmung durch den Transfer in Sprache. Denn zwar geht in dem Distanzierungsprozess des Sprechens etwas, das nicht sprachlich fassbar ist, verloren, aber es wird auch etwas hinzugewonnen, das in einer neuartigen Verbindung von Wahrnehmung, Wissen und Erfahrung entsteht. Die Übersetzung von Tanz in Sprache ist also immer ein doppelgesichtiger Vorgang, der neues Wissen schafft, zugleich aber immer zum Scheitern verurteilt ist. Zudem ist die Übersetzung ein wichtiger und entscheidender Schritt, um das Wahrgenommene in ein kommunikatives Gedächtnis und schließlich in ein kulturelles Gedächtnis zu überführen.¹⁷¹

Das sprachlich Erzeugte schreibt den Diskurs um das Tanztheater Wuppertal fort und schafft gedankliche Räume, bisherige Diskursfiguren zu hinterfragen, sie abzuwandeln, anzupassen oder neu zu setzen. Genau hier liegen die Potentialität und Produktivität der sprachlichen Übersetzung. Es sind vor allem die sprachlichen Bruchstellen, die dies sichtbar machen. Sie zeigen sich, neben dem Ausweichen und der Verweigerung des Sprechens vor allem als ›Betroffen-Sprechen‹ mit Worten und Begriffen, die das Scheitern der Übersetzung dokumentieren. So fasst eine Zuschauerin nach der Vorstellung von *Viktor* ihren Zustand mit den Worten »Tränen, Gänse-

haut und Ehrfurcht«¹⁷² zusammen. Eine weitere Variante ist ein ›bewegtes‹ Sprechen, das zum einen die Spannungsverhältnisse des gesehenen Stücks zwischen Freude und Leid, Liebe und Hass etc. in eine spannungsreiche Sprache übersetzt: »Wechsel des Spiels von Zärtlichkeit und von Rauheit«¹⁷³, von »Auf- und Abschwellen«¹⁷⁴, von »überschäumender Freude und tiefer Verzweiflung«¹⁷⁵, von »Chaos, Lebendigkeit, Trance, Müdigkeit, erschöpft sein«¹⁷⁶. Oder das zum Anderen eine Erfahrung der Transformation umschreibt, beispielsweise, wie man »angestoßen« oder »mitgerissen« wird beziehungsweise »mitschwimmt«. Mithilfe von kinästhetischen Begriffen oder Metaphern versuchen die Zuschauer*innen das Unbeschreibliche zu fassen. Zwei Interviewpartnerinnen nach *Masurca Fogo* und *Rough Cut* betonen: »Wunderbare Emotionen sind transportiert worden, die Musik in der Kombination mit dem Tanz fand ich tief beeindruckend, und man ist eigentlich auf einer Woge mitgeschwommen.«¹⁷⁷ Die Verweigerung, das Nicht-sprechen-Können oder Nicht-sprechen-Wollen sowie der Rückgriff auf das vom Diskurs bereitgestellte Vokabular verweisen auf potenzielle Bruchstellen im Übersetzungsprozess. Dort wo sich die »überwältigende« Wirkung in einer Überforderung zeigt und die Betroffenen an die Grenzen der eigenen Sprachfähigkeit bringt, zeigt sich der ästhetische ›Rest‹, der ästhetische Überschuss der Übersetzung, das Unübersetzbare der ästhetischen Erfahrung, das kommunikativ nicht unmittelbar zugänglich ist.

PUBLIKUMSFORSCHUNG ALS EINE PRAXEOLOGIE DES ÜBERSETZENS

Die Praxis des Übersetzens ist ein permanenter Aushandlungs- und Entscheidungsprozess, der in Bezug auf die Publikumsforschung mehrschrittig ist. Im Falle von Publikumsbefragungen wird das Wahrgenommene von dem Publikum in Sprache übersetzt, in diesem Fall in einer Face-to-Face-Situation unmittelbar nach Vorstellungsende (in anderen Verfahrensweisen kann dies über Fragebögen, über Protokolle und auch zu einer anderen Zeit, an einem anderen Ort geschehen), das gesprochene Wort wird medial dokumentiert (in diesen Fall mit Audiogeräten), die Aufnahmen werden transkribiert (wobei es hier verschiedene Verfahren der Transkription gibt), der dadurch generierte Text wird als ›Datum‹/Dokument behandelt, das analysiert wird (was durch unterschiedliche Verfahren wie beispielsweise eine Inhaltsanalyse oder eine Diskursanalyse erfolgen kann) und dessen Ergebnisse wiederum werden in einen Fließtext übertragen. Für alle Schritte gibt es, abhängig von der Fragestellung, verschiedene Verfahren und Wege. Aufgrund dieses mehrfach übersetzten Verhältnisses zwischen Wahrnehmung und Schrift scheitert der Aushandlungsprozess in besonderer Weise an der Un/Möglichkeit des Übersetzens (→ THEORIE UND METHODOLOGIE), da das, was

die Zuschauer*innen empfinden, wodurch und wie sie wann affiziert werden, nur kommunikativ, das heißt im Wesentlichen über eine sprachliche Annäherung erfasst und durch Verschriftlichungen untersucht werden kann. Wer, wann, wo, wie beobachtet und wer, wo, wann, mit welchen Zuschauenden Interviews durchführt, prägt ebenso den Übersetzungsschritt wie das nachfolgende Transkribieren des Audiomaterials und dessen Auswertungsverfahren.

Forscher*innen sind Übersetzer*innen, eine empirische Publikumsforschung muss von daher das *Wie* der methodischen Übersetzung offenlegen und transparent machen. Nur über diese Reflexion kann der Einblick in und der Umgang mit den Publikumsbefragungen als ein praxeologischer Beitrag im Diskurs um das Publikum, seine Wahrnehmung und Aktivität und um den »emanzipierten Zuschauer«¹⁷⁸ materialbasiert und fundiert geführt werden. Nicht die »Arbeit des Zuschauers«¹⁷⁹ und damit das, was er singulär während einer Aufführung tut, steht damit im Fokus der praxeologischen Publikumsforschung, sondern das Ensemble von Praktiken, das ein Publikum situativ zu einem spezifischen Publikum, zu einer Art »flüchtigen Gemeinschaft« werden lässt sowie immer auch die Art und Weise, wie man diese Wahrnehmungen und Handlungen der Zuschauer*innen erforschen und ihre körperlich-sinnlichen Praktiken bei der Stückwahrnehmung untersuchen und damit in eine andere Öffentlichkeit übersetzen kann.



BİR PINA BAUSCH YAPITI



ISTANBUL

30 Mayıs
31 Mayıs
01 Haziran
02 Haziran
2003

Atatürk
Kültür
Merkezi
Büyük
Salon



Biletler: Etiler (216) 454 15 95
www.kultiv.com
İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı
İstiklal Cad. No: 146 Levent Ağı, Beşiktaş
www.kultiv.org
www.istanbulkultiv.org
İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı ile Türkiye
Müzesi Pina Bausch'ın İstanbul'da

Wall

