Gabriele Klein

PINA BAUSCH UND DAS TANZTHEATER

DIE KUNST DES ÜBERSETZENS

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Gabriele Klein
Pina Bausch und das Tanztheater.
Die Kunst des Übersetzens

TanzSkripte
hrsg. von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein | BAND 55

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

GABRIELE KLEIN ist Professorin für Bewegungs- und Tanzwissenschaft sowie Performance Studies an der Universität Hamburg.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Gabriele Klein

Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de
Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2019 im transcript Verlag, Bielefeld
© Gabriele Klein

UMSCHLAG- & INNENGESTALTUNG, SATZ Büro Brüggmann
LEKTORAT Christian Weller Sinnschmiede
ASSISTENZ KORREKTORAT Elisabeth Leopold
ASSISTENZ BILDREDAKTION Heike Lüken
DRUCK sieprath GmbH, Aachen
PRINT-ISBN 978-3-8376-4928-4
PDF-ISBN 978-3-8394-4928-8
https://doi.org/10.14361/9783839449288
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier
mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: transcript-verlag.de
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter
transcript-verlag.de/vorschau-download

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Inhalt

8 **Einleitung** »PINA«: Pionierin, Ikone, Mythos, Marke · Pina Bausch und das Tanztheater: Die Tanzproduktionen · Mein Forschungsprozess · Praxeologie des Übersetzens: Ein tanzwissenschaftlicher Ansatz · Bucharchitektur · Dank

22 **Stücke** 28 1967-1973 Demokratischer Aufbruch und ästhetischer Umbruch · 41 1973-1979 Die Entwicklung des Bühnen- und Choreografiekonzeptes · 54 1980-1986 Internationalisierung und Stabilisierung der ästhetischen Sprache · 63 1986-2000 Interkulturelle künstlerische Produktion und das Wiederentdecken des Tanzes · 77 2001-2009 Die Liebe zum Tanz und zur Natur

90 **Compagnie** 95 Das Ahnen übersetzen: künstlerische Mit- und Zusammenarbeit · 96 Die Choreografin: Pina Bausch · 108 Der Kostüm- und Bühnenbildner: Rolf Borzik · 116 Die Kostümbildnerin: Marion Cito · 125 Der Bühnenbildner: Peter Pabst · 142 Die musikalischen Mitarbeiter: Matthias Burkert und Andreas Eisenschneider · 149 Die Tänzer*innen: das Erlebte übersetzen · 164 Die Wahlfamilie—»Wir sind das Stück«

168 **Arbeitsprozess** 174 Stücke entwickeln · 187 Research-Reisen — Künstlerische Forschung · 197 Künstlerische Praktiken des Ver(un)sicherns · 205 Stückentwicklung als Übersetzung · 208 Choreografien weitergeben · 231 Praktiken des Einstudierens · 237 Weitergeben und erben

244 **Solotänze** 250 Körper/ Tanz – Schrift/ Text: Tanzwissenschaftliche Positionen · 252 Übersetzungsmanual: Die *Feldpartitur* · 258 Solotänze von Anne Martin, Beatrice Libonati und Dominique Mercy · 278 Tanz in Schrift übersetzen: Methodische Reflexionen

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

284 **Rezeption** 288 DIE TANZKRITIK · 294 Praxis als Kritik – Tanzkritik als Praxis · 302 Das Tanztheater Wuppertal und die Tanzkritik · 314 Übersetzungen zwischen Aufführung, Wahrnehmung, Schrift • 317 DAS PUBLIKUM · 321 Publikumswahrnehmung erforschen: Methodische Ansätze · 325 Publikumsroutinen · 329 Erwartungshaltungen und Wissen · 332 Das Wahrgenommene erinnern · 334 Affiziert-Sein und Betroffen-Sprechen · 339 Publikumsforschung als eine Praxeologie des Übersetzens

342 **Theorie & Methodologie** 347 ÜBERSETZEN ALS TANZ- UND KUNSTTHEORETISCHES KONZEPT: Zu einer Praxeologie des Übersetzens · 348 Übersetzung: Medien-, sozial und kulturwissenschaftliche Ausgangspunkte · 362 Übersetzen als Praxis: Praxeologische Grundannahmen · 372 Tanzen als Übersetzen: Praxistheoretische Überlegungen • 376 ÜBERSETZEN ALS METHODISCHES VERFAHREN: Praxeologische Produktionsanalyse · 377 Übersetzen als methodologisches Grundprinzip · 382 Methodologische Zugänge zur Tanz-›Praxis‹ · 382 Tanzwissenschaftliche Verfahren der Aufführungs- und Bewegungsanalyse · 389 Die Logik der künstlerischen und wissenschaftlichen Praxis · 393 Die Wissenschaftlerin als Übersetzerin: Das eigene Tun reflektieren

396 **Schluss** (In die) Gegenwart übersetzen: Die zukunftsoffene Zeitgenossenschaft

412 **Verzeichnisse** 412 Anmerkungen · 424 Literatur · 442 Abbildungen · 446 Chronologie der Stücke

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»PINA« — Pionierin, Ikone, Mythos, Marke

Als Pina Bausch 1973 die Leitung der Tanzabteilung der Wuppertaler Bühnen übernimmt, zeigt sie mit ihrer Compagnie[1], die dann als Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, so der offizielle Name, weltberühmt werden sollte, was man so zuvor noch nie gesehen hatte: Tänzer*innen hüsteln beim Tanzen. Sie tanzen in Badelatschen, Gummistiefeln und Stöckelschuhen, mit Schwimmflossen an den Füßen und Ästen auf dem Kopf. Sie springen, wälzen sich und rennen durch Wasser und Torf, über Nelken und Steine. Sie reden, kreischen, kichern, gähnen, schlafen und rauchen. Sie schreien einander an, flirten miteinander und schlagen sich. Sie braten Spiegeleier auf Bügeleisen, schmieren den Zuschauer*innen Brötchen, bieten ihnen Tee an und zeigen ihnen ihre Familienfotos. Sie wickeln sich in Teppiche ein, rekeln sich in Kissen, springen in Blumenberge und gehen die Wände hoch. Das Tanztheater Wuppertal vollzieht einen – schon viel beschriebenen – Bruch mit vielfältigen Traditionen, der so frech und umwerfend ist, dass er Publikum und Kritik spaltet: Die einen sind fasziniert und begeistert und sehen hier etwas im Werden, das sich anschickt, nicht nur die Tanzkunst radikal zu verändern. Die anderen wundern oder erzürnen sich und verlassen mitunter lautstark das Theater.

Die 1970er Jahre sind in vielen Ländern eine Zeit großer gesellschaftlicher Spannungen. Auch in der bundesrepublikanischen Gesellschaft hatte sich die Studentenbewegung, die sogenannten 68er, aufgemacht, Politik, Gesellschaft und Kultur der schweigenden und biederen Nachkriegsgesellschaft umzukrempeln. Willy Brandts Slogan »Mehr Demokratie wagen« nimmt dies auf, aber die Aufbrüche werden erschüttert von Aktionen der Rote Armee Fraktion (RAF) und dem sogenannten Radikalenerlass. Was Pina Bausch und ihre Compagnie in dieser angespannten politischen Atmosphäre in Wuppertal auf die Bühne bringen, ist zweifelsohne ein Wagnis, denn ihre Kunst ist eine ästhetische Revolte, sie rüttelt grundlegend an dem Verständnis sowohl von Theater als auch von Tanz: keine erzählte Geschichte, keine narrative Dramaturgie, keine Szenen, keine herkömmlichen choreografischen Regeln und Abläufe, keine orthodoxe Tanztechnik, keine Tanztrikots, keine klassischen Bühnenbilder, kein Libretto, keine vorgegebene oder illustrierende Musik.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Diese radikalen Neuerungen sind eingebettet in größere Aufbrüche in der Kunst, die sich auch in den szenischen Künsten und dem Tanz seit den 1960er Jahren Bahn brechen: Die ästhetische Radikalität eines Merce Cunningham und des Judson Church Theater in den USA, die Provokationen der jungen Performancekunst in Europa, die Aufbrüche des sogenannten Deutschen Tanztheaters, das ebenfalls bereits Ende der 1960er Jahre am Tanzforum Köln erste Eindrücke hinterlassen hatte, oder das radikale Theater eines Peter Stein oder Peter Zadek. Aber Pina Bauschs Stücke, die aus der bedingungslosen Sicht einer Tänzerin entwickelt werden, brechen nochmals auf eine andere Weise mit etablierten Theaterkonventionen, dem bisherigen Tanzverständnis und herkömmlichen Sehgewohnheiten: Noch nie zuvor hatte jemand zugleich den Tanz- und den Theaterbegriff so radikal in Frage gestellt und noch nie zuvor hatte jemand das Sprechen, Singen oder Schreien, hatte Gesten, Alltagsgewohnheiten und Affekte sowie Bewegungen von Tieren, Pflanzen, Stoffen und Objekten auf der Bühne so bedingungslos zu Tanz erklärt und choreografisch umgesetzt. Es schien so, als sei das Tanztheater der Pina Bausch etwas, das alle bisherigen Sparten, ästhetischen Kategorien und Wahrnehmungen sprengt.

Im Laufe ihrer mehr als 35-jährigen Schaffensperiode entwickelt Pina Bausch mit dem Tanztheater Wuppertal 44 Choreografien. Manche von ihnen gelten als Jahrhundertchoreografien, wie *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* von 1975. Die Compagnie tourt seit Ende der 1970er Jahre weltweit und wird bis heute, mehr als zehn Jahre nach dem Tod der Choreografin, in vielen Städten, Ländern und Kulturen kultisch verehrt. Ob in Japan, Brasilien, Indien, Argentinien, Chile, Frankreich, Italien oder Ungarn – Pina Bausch gilt als wichtige Wegbereiterin für dortige neue, zeitgenössische, nationale und lokale Tanzentwicklungen. Aber Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal sind nicht nur durch die Stücke bekannt geworden, bei denen die einzelnen Tänzer*innen als unverwechselbare Individuen in Erscheinung treten. Es ist auch und gerade die jahrelange gemeinsame Zusammenarbeit und die gemeinsame, offene und suchende Arbeitsweise des Fragen-Stellens, über die ein neuartiger künstlerischer Arbeitsprozess eingeführt wird, der weltweit vielfach nachgeahmt und variiert wird. Durch die internationalen Koproduktionen, die mit *Viktor* 1986 beginnen und die Compagnie in den folgenden 23 Jahren an 15 verschiedene Koproduktionsorte führen wird, wird diese Arbeitsweise interkulturell kontextualisiert. Die Compagnie unternimmt aufwändige Research-Reisen und untersucht den Alltag der Menschen, ihre Kulturen und Gebräuche, ihre Gewohnheiten und Rituale, ihre Tänze und Musik. Aber auch der Zauber und die Schönheit der Natur finden in die Stücke Eingang: Steine, Wasser, Erde, Pflanzen, Bäume und Tiere erhalten ihren Platz auf der

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Bühne – in einer Zeit, als Umweltzerstörung und Klimawandel bereits deutlich spürbar werden. Auch mit den Koproduktionen leistet die Compagnie Pionierarbeit, denn diese Research-Reisen erfolgen lange bevor in den 1990er Jahren »künstlerische Forschung« in Kunst und Wissenschaft zu einem umkämpften Diskursgegenstand wird.

Tanz, das ist für Pina Bausch das Medium, über das sie das Wesen der Menschen erforscht – und ihre Tänzer*innen liefern ihr dazu das Material. Als »Anthropologin des Tanzes« ist sie eine Übersetzerin. Sie motiviert ihre Tänzer*innen, Gesten, Körperpraktiken und Alltagsrhythmen in verschiedenen Kulturen zu entdecken, die Klaviatur des Menschlichen in ihrem Alltag zu finden und dies künstlerisch umzusetzen. In den Stücken bringt die Choreografin dieses Material in seiner Ähnlichkeit und auch kulturellen Unterschiedlichkeit miteinander in Beziehung. Diese kulturanthropologische Suche gelingt auch deshalb, weil sie gezielt eine Compagnie zusammengestellt hat, deren Mitglieder aus bis zu zwanzig verschiedenen Nationen stammen, unterschiedliche Sprachen, Erfahrungen und künstlerische Habitus mitbringen und damit ihre Erlebnisse und das auf den Reisen Erfahrene entsprechend ihres biografischen Hintergrunds unterschiedlich verarbeiten. Pina Bauschs Stücke wie auch ihre wenigen Interviews und Reden offenbaren eine Künstlerin, die fest davon überzeugt ist, dass es eine ›Conditio Humana‹ gibt, die allen Menschen, unabhängig von Hautfarbe, Geschlecht, Alter oder sozialer Schicht eigen ist. Nicht, was uns Menschen voneinander trennt, sondern das, was uns verbindet – auch mit der Natur, den Pflanzen und den Tieren – ist die Frage und Perspektive, die sie für ihre Stücke aufzeigt.

Am 30. Juni 2009 ist Pina Bausch im Alter von 68 Jahren gestorben. Zu diesem Zeitpunkt war sie bereits ein lebender Mythos und überhäuft mit vielfältigen und hochrangigen Auszeichnungen. Heute ist ›Pina‹ eine multiperspektivische Projektionsfläche: Pionierin, Ikone, Mythos, Marke. Das junge Theater- und Tanzpublikum kennt Pina Bausch und ihr Tanztheater Wuppertal mehr als zehn Jahre nach ihrem Tod vor allem als eine historische Figur, als Pioniere einer vergangenen, überwundenen und bereits größtenteils vergessenen Periode des Deutschen Tanztheaters der 1970er Jahre. Aber nach wie vor sind die Vorstellungen des Tanztheaters Wuppertal weltweit ausverkauft, denn die Compagnie gehört mittlerweile zu den wenigen Tanzensembles, die ein größeres, auch mitunter tanzfernes Publikum zumindest einmal gesehen haben will. Man möchte das Kulturgut, ein immaterielles Kulturerbe bestaunen. Auch wenn dies wie eine Musealisierung wirkt, die Kunst Pina Bauschs findet zugleich ein Fortleben: Es gibt viele Künstler*innen, nicht nur im Tanz, sondern auch im Theater, Film und in anderen Kunstsparten, die sie ebenfalls beeinflusst hat. In nicht wenigen Tanz- und auch Theaterstücken finden sich bis heute Fragmente, die sich bewusst und gewollt oder auch

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

unbewusst und unwissentlich auf ihre Ästhetik beziehen, ist doch vieles, was sie in ihren Stücken erfand, ungebrochen, verfremdet oder dekonstruiert in den Kanon der zeitgenössischen Ästhetik eingegangen und damit nach wie vor aktuell. Die Ästhetik, manche typischen Bewegungen oder manche Szenen aus den Stücken Pina Bauschs sind inzwischen so selbstverständlich geworden, dass oft übersehen oder vergessen wird, von wem sie stammen.

Pina Bausch und ihr Tanztheater sind durch den Tod der Choreografin zu einem abgeschlossenen historischen Kapitel der Tanzgeschichte geworden. Aber es gibt auch eine Weiterführung: durch Wiederaufnahmen, Übernahmen und deren Variationen, durch die Weitergabe von Rollen an jüngere Tänzer*innen oder durch die Weitergabe von Stücken auch an andere Compagnien. Es ist ein Fortleben, das künstlerisch viel diskutiert, bejubelt und umstritten ist und das institutionell gerahmt, gefördert und verankert werden muss und soll.

Pina Bausch und das Tanztheater: Die Tanzproduktionen

Vieles ist schon über Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal in vielen Sprachen veröffentlicht worden: Interviews, Essays, wissenschaftliche, populärwissenschaftliche und populäre Artikel und Bücher, Fotobände, Film- und Fernsehdokumentationen. Viele der vorliegenden Publikationen waren und sind – wie auch alle künstlerischen Arbeiten, die sich mit ihrem Schaffen auseinandersetzen – mit dem Problem konfrontiert, dass der Zugang zu den Materialien über Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal bislang nahezu vollständig versperrt war, die Autor*innen also nicht auf Primärquellen, sondern lediglich auf wenige Sekundärquellen zurückgreifen konnten. Vor allem aufgrund dieser schwierigen Quellenlage wurde die in den 1970/80er Jahren niedergelegte Lesart der Kunst Pina Bauschs über die Jahrzehnte reproduziert und ›festgeschrieben‹, obwohl die Choreografin selbst seit den 1990er Jahren ihre Ästhetik veränderte. Damit hat sich nicht nur global ein Diskurs um die Kunst Pina Bauschs etabliert, sondern es wurde auch ein Mythos über die Anfangsjahre geschaffen und zugleich der einst nur vom engsten Kreis der Vertrauten verwendete Name ›Pina‹ als globale Marke etabliert.

Dieses Buch schlägt eine andere, neue Perspektive ein. Es legt den Fokus nicht auf die Choreografin oder auf einzelne Stücke, sondern untersucht die künstlerischen Produktionen des Tanztheaters Wuppertal Pina Bausch. Produktion meint in diesem Buch das Zusammenspiel von Arbeitsprozess (Stückentwicklung, Wiederaufnahmen, Weitergaben), jeweiligem Stück und dessen Aufführungen sowie der Rezeption. Dieses Zusammenspiel soll mit einem besonderen Fokus auf die 15 internationalen Koproduktionen exemplarisch aufgezeigt werden, die in diesem Buch erstmalig zusammen untersucht werden.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Mein Forschungsprozess

Noch vor Abschluss meiner Schulzeit, 1976, hatte ich erstmalig ein Stück von Pina Bausch in Wuppertal gesehen. Und wie viele junge Tanzbegeisterte meiner Generation hat es mich infiziert. In den 1980er Jahren wurde das Tanztheater dann erstmals ein wichtiger Teil meiner Forschungsarbeit im Rahmen meiner Dissertation *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*[2], in der das Verhältnis von Frauen-, Körper- und Tanzgeschichte aus einer kulturtheoretischen und sozialhistorischen Sicht zur Diskussion stand. In den 2000er Jahren beschäftigte ich mich, gemeinsam mit Gabriele Brandstetter, intensiv mit Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* und fragte nach methodischen Zugängen einerseits und Praktiken des Neueinstudierens und Weitergebens über Jahrzehnte andererseits.[3] Daran knüpft dieses Buch an. Die Arbeit begann 2011 mit einer Vorstudie, auf die ab 2013 ein vierjähriges von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziertes Forschungsprojekt folgte. Es war das erste drittmittelgeförderte Forschungsprojekt, das in Kooperation mit der Pina Bausch Foundation stattfand. Unterstützt wurde das Projekt zudem von verschiedenen Goethe-Instituten und anderen Fördereinrichtungen aus den koproduzierenden Ländern.

Durch diese Kooperationen war der Rückgriff auf außergewöhnliche, neue und bislang noch nicht erforschte empirische Materialien möglich wie beispielsweise Aufführungsmitschnitte und ›Paratexte‹ der Choreografien, die die Pina Bausch Foundation aus dem zu dem Zeitpunkt noch nicht bearbeiteten Archiv-Material zur Verfügung stellte. Ich konnte bildliche und schriftliche Aufzeichnungen von Proben auswerten, die ich einerseits bei Probenbesuchen selbst generiert habe und andererseits von einigen Tänzer*innen des Tanztheaters einsehen konnte. Weitere empirische Materialien konnten wir im Rahmen des Forschungsprojektes erheben, so beispielsweise die erstmals vom Tanztheater Wuppertal gestatteten Publikumsbefragungen. Detailreiche Interviews mit Tänzer*innen und Mitarbeiter*innen, sowie mit den Förder*innen der Compagnie bei den verschiedenen Goethe-Instituten und mit befreundeten Künstler*innen und Weggefährt*innen weltweit haben dazu beigetragen, dem Entstehungs- und Rezeptionsprozess der Stücke über das bereits Bekannte und Beschriebene näher zu kommen. Darüber hinaus habe ich Tausende von Kritiken und Hunderte von Texten, Interviews und Reden von und über Pina Bausch und das Tanztheater gelesen.

Um den Arbeitsprozess, die Research-Reisen des Tanztheaters, die Aufführungsbedingungen in den jeweiligen Städten und Ländern und die Rezeption des Publikums zu erfassen, habe ich mehrere Forschungsreisen unternommen, die mich unter anderem nach Indien, Japan, Brasilien, New York, Paris, Budapest, Lissabon und sehr oft

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nach Wuppertal führten. In Kalkutta habe ich aus mehreren Sichtweisen geschildert bekommen, warum die erste Indien-Tournee des Tanztheaters Wuppertal ein Misserfolg war, die zweite aber den Mythos um Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal begründet hat. In Kochi wohnte ich in dem Hotel, das Pina Bausch aufgesucht hatte. Ich lauschte dem sanften Geräusch der Palmen und begann zu verstehen, wieso das Indien-Stück *Bamboo Blues* – für manche befremdlich – so sanft und friedlich ist. Eine Heterotopie, in einem Land, das durch unfassbar viel Leid und Elend gekennzeichnet ist. In Budapest, der Hauptstadt des ›Wiesenlandes‹, besuchte ich Flohmärkte, auf denen man bei der Research-Reise nach altem Trödel gesucht hatte und sprach dort mit vielen Künstler*innen und Wegbegleiter*innen an demselben Wochenende, als im Rahmen der sogenannten »Flüchtlingskrise« Viktor Orban die ungarischen Grenzen schloss und damit eine historische Zäsur in der Geschichte der Europäischen Union einleitete. In Brasilien hat mich erstaunt, dass – anders als in Deutschland – in der jungen Generation der Tänzer*innen und Tanzforscher*innen zeitgenössischer Tanz und Tanztheater keinen Gegensatz bilden. In Japan faszinierte mich die Leidenschaft und Empathie der jungen Künstler*innen und Wissenschaftler*innen, mit der sie über Pina Bausch und ihren Einfluss auf die junge Tanzszene Japans sprachen. Dies motivierte mich, über diese Einzelgespräche hinaus das Publikum in Tokio nach dem Besuch einer Aufführung von *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer* zu befragen.

In den Ländern, die ich besuchte, hatte ich wunderbare Begegnungen mit Menschen, die meine Recherchen sehr unterstützt und mir sehr geholfen haben, ebenso wie die Mitarbeiter*innen in verschiedenen Stadt-, Landes- und Tanzarchiven und vor allem die Mitarbeiter*innen des Tanztheater Wuppertal und der Pina Bausch Foundation. Ihnen allen habe ich sehr viel zu verdanken. Sie sind im Einzelnen in der Danksagung aufgeführt.

Praxeologie des Übersetzens: Ein tanzwissenschaftlicher Ansatz

Den theoretischen Rahmen des Buches bildet die Theorie der Übersetzung, die ich im Laufe des Forschungsprozesses zu einer Praxistheorie des Übersetzens weiter entwickeln konnte. Deren grundlegende These lautet, dass Übersetzungen für künstlerische Arbeitsprozesse und Werke grundlegend sind. Übersetzung wird in diesem Buch als eine zentrale Praxis (tanz-)künstlerischer Arbeit einerseits und als grundlegendes Konzept tanzwissenschaftlicher Forschung andererseits vorgestellt. Eine Tanzproduktion ist demnach ein permanenter und vielschichtiger Übersetzungsprozess: Zwischen Sprechen und Bewegen, Bewegung und Schrift, zwischen verschiedenen

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Sprachen und Kulturen, zwischen unterschiedlichen Medien und Materialien, zwischen Wissen und Wahrnehmung, zwischen den Compagnie-Mitgliedern bei der Stückentwicklung und den Weitergaben, zwischen Aufführung und Publikum, zwischen Stück und Tanzkritik, zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis.

Das Buch verhandelt eine Praxistheorie des Übersetzens. Es fragt nicht danach, was Übersetzung von oder im Tanz ist, sondern es zeigt auf, wie eine Tanzproduktion durch Übersetzungsprozesse charakterisiert ist. Dieses Wie richtet sich auf die Art und Weise des Übersetzens, also auf dessen Praktiken. Diese praxeologische Perspektive ist nicht nur neu für den kultur- und sozialtheoretischen Diskurs um Übersetzungstheorien, sondern auch für die Tanzforschung und wird in diesem Buch im Hinblick auf historische, kulturelle, mediale, ästhetische, interaktive und körperliche Aspekte vorgestellt.

Das Buch beruht auf einer erfahrungsgeleiteten Forschung. Methodisch kann eine Forschungsarbeit, die nicht nur die Stücke, sondern die Tanzproduktion, also das Zusammenspiel von Arbeitsprozess, Zusammenarbeit, Stück sowie dessen Aufführung und Rezeption im Blick hat, nicht nur die herkömmlichen methodischen Instrumentarien und Verfahren der Theater- und Tanzwissenschaft wie Aufführungs- und Inszenierungsanalyse heranziehen. Insofern habe ich im Rahmen der Forschungsarbeit einen methodologischen Ansatz der praxeologischen Produktionsanalyse entwickelt, der methodisch den in diesem Buch präsentierten Analysen zugrunde liegt und am Ende des Buches zusammen mit dem theoretischen Konzept auch in seiner methodologischen Konzeption vorgestellt wird. Praxeologische Produktionsanalyse bezeichnet ein methodisches Verfahren, das weder ausschließlich die Aufführung oder Inszenierung analysiert oder, wie häufig in kunstsoziologischen Forschungen üblich, vorrangig das Publikum in den Blick nimmt. Stattdessen rückt die Relationalität von Arbeitsprozess, Stück, Aufführung und Rezeption in den Fokus. Diese Perspektive ist vor allem für eine Compagnie wie das Tanztheater Wuppertal evident, weil hier über Jahrzehnte die Stücke mit mehreren Generationen von Tänzer*innen wiederaufgenommen und in verschiedenen Ländern und Kulturen vor unterschiedlichen Publika gezeigt wurden. Als methodisches Verfahren versucht die praxeologische Produktionsanalyse diesem gerecht zu werden, indem sie die Verflechtungen zwischen Arbeitsprozess, Stück, Aufführung und Rezeption thematisiert und über das Konzept der Übersetzung theoretisch zu fassen versucht. Die praxeologische Produktionsanalyse bedient sich dabei verschiedener methodischer Verfahren: sozialwissenschaftlicher Methoden der empirischen Sozialforschung (Ethnografie, quantitative und qualitative Interviewverfahren), theater- und tanzwissenschaftlicher Analyse-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

verfahren (Aufführungs- und Inszenierungsanalysen), medienwissenschaftlicher Verfahren (Videoanalysen), inhaltsanalytischer und hermeneutischer Verfahren.

Das Buch führt den umfangreichen im Forschungsprozess generierten und bearbeiteten Materialkorpus[4] zusammen und verfolgt einen reziproken Prozess: Es bettet das Material in den Entwurf einer Praxistheorie des Übersetzens ein wie es umgekehrt versucht, diesen Entwurf anhand des Materials zu schärfen und plastisch werden zu lassen. Über den theoretischen Zugang der Übersetzung, den methodischen Ansatz der praxeologischen Produktionsanalyse sowie den umfassenden Materialkorpus entwickelt dieses Buch eine neue Lesart der Kunst Pina Bauschs und des Tanztheaters Wuppertal, und es will an diesem prominenten Beispiel theoretische Konzepte und methodische Überlegungen der Tanzforschung zur Diskussion stellen, die über diesen Forschungsprozess entstanden sind. Dieser wissenschaftliche Zugang ist ein Weg, sich dem sprachlich ›Unfassbaren‹, dem ›Unübersetzbaren‹ (nicht nur) der Tanzkunst von Pina Bausch und des Tanztheaters Wuppertal zu nähern.

Ein derart erfahrungsgeleiteter Forschungsprozess hat nicht nur große Mengen von höchst unterschiedlichen Materialien zu bewältigen. Er verlangt auch, die eigene Position als Wissenschaftlerin immer neu zu befragen und sich ins Verhältnis zum Forschungsfeld zu positionieren. Es ist eine Reflexion, die das Verhältnis von Nähe und Distanz, Empathie und Kritik sowie von Kunst und Wissenschaft, konkreter: von den Praktiken des künstlerischen und des wissenschaftlichen Feldes umfasst. In einem langjährigen Forschungsprozess entstehen soziale, mitunter freundschaftliche Beziehungen und eine Nähe, die für die Wissenschaftlerin zu einer Gratwanderung wird: Einerseits ist erst über eine Entgrenzung von Neugier Forschung überhaupt möglich, andererseits ist eine Begrenzung von wissenschaftlicher Neugier unerlässlich, wenn es um die ethischen Grundlagen von Forschung, so beispielsweise den Datenschutz oder den Schutz von Gesprächspartner*innen geht. Forschungsinitiierte Kontakte sind reziproke Beziehungen, die für alle Beteiligten bereichernd sein sollten.

Neben diesen forschungsethischen Fragen sind die unterschiedlichen Logiken des künstlerischen und wissenschaftlichen Feldes zu befragen. Das wissenschaftliche Arbeiten – das theoretische und methodische Handwerk, die Praktiken, die Eigenzeiten einer Forschung, die Sprache, die Medien – folgt gemeinhin anderen Logiken als das künstlerische Arbeiten. Auch hier stellt sich grundlegend das Problem des Transfers: Wie lässt sich das Material in einen Text übersetzen? Dieses Buch ist selbst der Versuch einer Übersetzung, nämlich für ästhetische Praxis eine Theoriesprache zu finden. Dass dieser Übersetzungsversuch seine Grenzen findet und zwangsläufig an der Unübersetzbarkeit zwischen ästhetischer

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Praxis und Diskurs scheitern muss, ist eine Tatsache, die in der Grundidee der Übersetzung selbst angelegt ist.

Bucharchitektur

Das Buch ist nicht linear aufgebaut, sondern modular angelegt. Die einzelnen Kapitel thematisieren mit »Compagnie«, »Stücke«, »Arbeitsprozess«, »Solotänze« und »Rezeption« jeweils einen Aspekt einer Tanzproduktion. Das Kapitel »Theorie und Methodologie« erläutert die theoretischen und methodischen Grundlagen, das abschließende Kapitel diskutiert das Werk Pina Bauschs im Hinblick auf die Frage der Zeitgenossenschaft. Alle Kapitel folgen konzeptionell und stilistisch dem Thema und dem Material, das sie bearbeiten, sie sind entsprechend unterschiedlich übersetzt und angelegt: essayistisch, analytisch, theoretisch.

Das Kapitel »Stücke« wählt anstelle eines chronologischen Vorgehens entlang der einzelnen Stücke über Stückbeschreibungen und -deutungen einen systematischen Zugang. Erstmals werden die Stücke Pina Bauschs in Werkphasen eingeteilt, die Werkphasen beschrieben und die charakteristischen Aspekte des künstlerischen Schaffens über die Stücke hinweg herausgearbeitet und in ihren jeweiligen historischen, gesellschaftlichen und politischen Zeitkontext eingebettet. Damit wird auch eine bislang in der Forschung über das Tanztheater Wuppertal wenig beachtete Frage beantwortet: In welcher Relation stehen diese, in diesem Buch identifizierten Werkphasen zu dem jeweiligen Zeitgeschehen sowie zu den zeitgleichen Entwicklungen in der Kunst? Mit anderen Worten: Was wird in die Stücke übersetzt und wie?

Im Mittelpunkt des Kapitels »Compagnie« steht das Tanztheater Wuppertal als eine soziale Figuration. Es stellt erstmals die künstlerischen Mitarbeiter*innen in ihren Lebensläufen gemeinsam vor, beschreibt die Sichtweisen von Pina Bausch auf ihre Tänzer*innen und umgekehrt und fragt nach den Formen der Zusammenarbeit, nach den Alltagsroutinen, nach den individuellen Sichtweisen auf die gemeinsame Arbeit sowie nach dem Band, das die Gruppe über so viele Jahre und Jahrzehnte zusammengehalten und aufeinander verpflichtet hat.

Das Kapitel »Arbeitsprozess« beschäftigt sich mit den künstlerischen Arbeitsprozessen und stellt diese als Praktiken des Übersetzens vor: die Proben zur Entwicklung von Stücken, hier vor allem in Bezug auf die »Research-Reisen« in die koproduzierenden Städte und Länder, sowie mit der Weitergabe von Stücken an jüngere Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal und auch an andere Tanzcompagnien.

Der Übersetzung von Körper/ Tanz in Schrift/ Text geht das Kapitel »Solotänze« nach. Mit Hilfe der digitalen Notationsschrift

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Feldpartitur wird dies an drei ausgewählten Solotänzen, je einem Tanzsolo von Anne Martin in *Viktor* (UA 1986), von Beatrice Libonati in *Masurca Fogo* (UA 1998) und von Dominique Mercy in *»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein)* (UA 2009) exemplarisch dargestellt.

Das Kapitel »Rezeption« 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 vierzig Jahren Tanztheater Wuppertal an ein Stück haben, wie sie die Aufführung wahrnehmen und dies in Worte fassen.

Die theoretische und methodologische Rahmung unternimmt das Kapitel »Theorie und Methodologie«. Es stellt die wesentlichen Charakteristika einer Praxeologie des Übersetzens sowie die methodologischen Grundlagen einer praxeologischen Produktionsanalyse vor und reflektiert die zuvor vorgestellten Übersetzungsprozesse einer Tanzproduktion vor dem Hintergrund dieser theoretischen und methodologischen Konzepte.

Das Schlusskapitel nimmt die Temporalität des Übersetzens in den Blick und führt diese auf den Begriff des Zeitgenössischen eng. Es stellt die Frage, ob in der jeweiligen Gegenwart die Stücke des Tanztheaters Wuppertal Pina Bausch lediglich als aufgeführte historische Dokumente, wie beispielsweise manche klassischen Ballettwerke, anzusehen sind oder ob sie nicht vielmehr mit ihren vielfältigen Übersetzungsprozessen und damit verbundenen Verschachtelungen der verschiedenen Zeitebenen einen Hinweis darauf geben, was überhaupt als zeitgenössisch angesehen werden kann.

Dank

Dieses Buch ist mein Versuch, das außergewöhnliche Schaffen von Pina Bausch mit dem Tanztheater Wuppertal in Worte zu übersetzen und es wissenschaftlich zu fassen. Und es ist mein Versuch, in Bearbeitung des reichhaltigen Materialkorpus das Konzept der Übersetzung als ein zentrales Konzept für künstlerisches Schaffen und Aufführen in globalisierten und vernetzten Gesellschaften einzuführen. Die wissenschaftliche Arbeit über eine multikulturelle und multinationale, generationenübergreifende und international tourende, weltberühmte Tanzcompagnie hat dieses Übersetzungskonzept evoziert. An ihren Arbeiten, an den Praktiken des Probens, Stückentwickelns und Aufführens, an den Formen der Zusammenarbeit

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und des Zusammenhalts lässt sich das Konzept der Übersetzung anschaulich machen.

Pina Bausch blieb ihr Leben lang davon überzeugt, dass Tanz nicht in Worte zu fassen sei, dass er für sich selbst steht und erlebt und gefühlt werden müsse. Diese Ansicht vertrat sie auch dann noch, als in den 1990er Jahren der Konzepttanz die bisherigen zeitgenössischen Tanzformen zu dekonstruieren begann und verstärkt ein wissenschaftlicher und theoretischer Diskurs um den Tanz einsetzte. Diese Skepsis, die Pina Bausch wohl auch meinem Vorhaben einer wissenschaftlichen Übersetzung ihrer Kunst gegenüber gehegt hätte und die auch manche ihrer Weggefährt*innen teilen, begleitete mich bei jedem Satz. Bereits in meiner Dissertationsschrift hatte ich das vermeintliche Paradox von Tanz und Schrift thematisiert. Während ich aber damals vor allem von einem Verlust des Ästhetischen durch das Wort ausgegangen bin, möchte ich in diesem Buch zeigen, dass Übersetzungen von Kunst in Wissenschaft, von Ästhetischem ins Diskursive, von Tanz in die Schrift auch einen Gewinn haben und erweiternd sein können, weil sie neue Wahrnehmungen und Lesarten möglich machen und damit auch ein Fortleben provozieren.

Es war mir auch in diesem Forschungsprozess ein großes und notwendiges Anliegen, mit den Künstler*innen, über deren Arbeit ich schreibe, zusammen zu arbeiten. Da ich erst kurz nach dem Tod von Pina Bausch mit der von ihrem Sohn Salomon Bausch ins Leben gerufenen und geleiteten Pina Bausch Foundation in Kontakt kam, hatte ich nicht mehr die Gelegenheit, für dieses Buch mit Pina Bausch selbst zu sprechen. Dennoch hatte ich die unvergessliche Möglichkeit, in einer prekären und fragilen, aber wichtigen Phase der Neuerfindung das Tanztheater Wuppertal begleiten und der Compagnie durch viele Gespräche als einer besonderen, unvergleichlichen Künstler*innen-Gruppe näher zu kommen. Deshalb handelt das Buch nicht allein von Pina Bausch, der legendären Choreografin, sondern vor allem auch von dem Ensemble, einzelnen Ensemblemitgliedern und ihren Übersetzungsleistungen.

Und so richtet sich mein Dank in erster Linie an die Compagnie: die Tänzer*innen und Mitarbeiter*innen, die sich geduldig Zeit nahmen und mit denen ich lange, intensive, offene und berührende Gespräche führen durfte. Marion Cito, Peter Pabst, Matthias Burkert und Andreas Eisenschneider bin ich dankbar, dass sie mir Einblicke in ihre Biografien gestatteten. Raimund Hoghe hat mir geholfen, die 1980er Jahre, die er als Dramaturg am Tanztheater Wuppertal verbracht hat, besser zu verstehen. Norbert Servos hat mir eine tiefe Einsicht in seine Lesart der Stücke Pina Bauschs ermöglicht. Robert Sturm und Ursula Popp danke ich für ihre großartige Unterstützung, ihre vielfältigen Hinweise und den Einblick in verschiedene Schrift- und Bilddokumente. Auch bin ich dem Tanztheater

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wuppertal zu Dank verpflichtet, dass sie mir den Besuch von Proben ermöglichten und das Vertrauen schenkten, erstmalig Publikumsbefragungen in Wuppertal durchzuführen. Der Pina Bausch Foundation danke ich für die gute, langjährige Kooperation, die ein vorsichtiger Schritt in der Zusammenarbeit der neu geschaffenen Einrichtung mit Wissenschaftler*innen war. Vor allem Salomon Bausch danke ich für das damit verbundene Vertrauen.

Auf meinen Forschungsreisen bin ich mit sehr vielen Menschen in Kontakt gekommen, die bei den Gastspielen und Research-Reisen die Compagnie betreut und begleitet haben. Hier möchte ich vor allem Anna Lakos und Péter Ertl für ihre großzügige Unterstützung in Budapest danken. Prasanna Ramaswamy, Nandita Palchoudhuri und Alarmel Valli haben mir nicht nur Bereicherndes über die Wahrnehmung des Tanztheaters Wuppertal in Indien berichtet, sondern mir auch einen kleinen Einblick in die reiche Welt des indischen Tanzes und Theaters verschafft. Dafür danke ich herzlich.

Leiter*innen und Mitarbeiter*innen verschiedener Goethe-Institute haben mir bei der Vorbereitung und Durchführung meiner Forschungsreisen sehr geholfen und mir wichtige Informationen gegeben. Zu ihnen gehörten Martin Wälde, Heiko Sievers und Hans-Georg Lechner. Insbesondere danke ich Robin Mallick für seine umsichtige Unterstützung, sein Interesse und seine Begleitung in Indien und Brasilien.

Der Deutschen Forschungsgemeinschaft bin ich für die großzügige Förderung des Forschungsvorhabens zu Dank verpflichtet. Den Mitarbeiterinnen des Forschungsprojekts Stephanie Schroedter, Elisabeth Leopold und Anna Wieczorek danke ich für die langjährige gute Zusammenarbeit und ihnen, wie den Mitgliedern des Hamburger Forschungsverbundes »Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen«, für die vielen bereichernden Diskussionen bei der Bearbeitung der Paratexte. Bei der Text- und Bildredaktion dieses Buches haben mich Elisabeth Leopold, Heike Lüken und Johann Mai unterstützt. Andreas Brüggmann zeichnet für das Layout und die Umschlaggestaltung verantwortlich. Ihnen gilt mein Dank für ihr Engagement, ihre Geduld und Sorgfalt. Christian Weller hat das Lektorat übernommen. Für die vielen regelmäßigen, unterstützenden, motivierenden und hilfreichen Gespräche bin ich sehr dankbar. Stephan Brinkmann und Marc Wagenbach haben mir durch ihre interne Kenntnis wichtige, stützende Hinweise gegeben. Dafür bin ich ihnen in Dankbarkeit verbunden.

Mit dem transcript-Verlag verbindet mich seit Jahren eine vertrauensvolle Zusammenarbeit. Ich danke dem betreuenden Team um Gero Wierichs für die gute, professionelle Betreuung und vor allem Karin Werner für ihre Neugier, ihre Unterstützung und ihre Bereitschaft, das Buch in deutscher und englischer Sprache zu publizieren.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Schließlich geht ein großer Dank an Alexander Schüler für seine geduldige, rücksichtvolle und dennoch unermüdliche, langjährige Begleitung und Unterstützung. Ihm ist dieses Buch gewidmet.

GABRIELE KLEIN
Hamburg, im August 2019

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

1 *Vollmond*
Wuppertal 2006

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Es ist überhaupt kein Vergnügen, ein Stück zu machen. Bis zu einem gewissen Zeitpunkt, ja, aber wenn es ernst wird … Ich denke jedes Mal, ich möchte nie wieder eins machen. Wirklich. Schon seit vielen Jahren. Warum mache ich das nur? Es ist eigentlich ziemlich grausam. Und wenn es dann raus ist, bin ich schon wieder bei den nächsten Plänen.[1]

Stü

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

cke

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Was macht die Kunst von Pina Bausch aus? Was ist das Besondere an ihren Stücken? Diese Fragen wurden nicht nur im Feuilleton und in Tanzkritiken (→ REZEPTION), sondern auch in unzählig vielen Publikationen weltweit umfassend diskutiert. Dabei ist auffällig, dass sich die heute noch aktuellen zentralen Narrative, Lesarten und Interpretationen des Werkes von Pina Bausch bereits in den 1970/80er Jahren gebildet und etabliert haben. Der Diskurs um das Werk wurde dabei weniger von Wissenschaftler*innen, sondern eher von Journalist*innen geprägt, die die Arbeit von Pina Bausch in Wuppertal von Anfang an begleitet und Zugang zur Compagnie hatten, zum Teil auf den Tourneen mitgereist sind und ihr Wissen in Texte oder Filme übersetzten wie Anne Linsel[2], Eva-Elisabeth Fischer[3] oder Chantal Akerman[4] und damit die künstlerische Arbeit über Bücher[5], TV-Übertragungen oder Kinofilme wie die Dokumentation *Was machen Pina und ihre Tänzer in Wuppertal?* [6] (1982) früh einem breiteren, auch tanzfernen Publikum näherbrachten. Vor allem waren es Feuilleton-Journalist*innen, die für überregionale Zeitungen schrieben, wie Klaus Geitel, Jochen Schmidt für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) und *Die Welt*, Eva-Elisabeth Fischer für die *Süddeutsche Zeitung* (SZ), Rolf Michaelis für *Die Zeit* und Norbert Servos für *Theater Heute* und den *Tagesspiegel*, die zu den entscheidenden medialen Übersetzer*innen und Diskursverwalter*innen der Kunst des Tanztheaters Wuppertal wurden.

Gerade Norbert Servos hatte zusammen mit Hedwig Müller mit der ersten Buchpublikation über das Tanztheater Wuppertal[7] im deutschsprachigen Raum die entscheidende Richtung vorgegeben. Sie beschreiben Pina Bausch als »das permanente Ärgernis«, untersuchen ihre Kunst, indem sie nicht nur die Stücke vorstellen, sondern auch die Arbeitsprozesse und choreografischen Verfahren skizzieren und die Rezeption durch das Publikum betrachten. Norbert Servos und Jochen Schmidt haben dann mit ihren Buchpublikationen[8] wesentlich den Diskurs um das Tanztheater Wuppertal verfestigt und die entscheidenden Narrative formuliert, die im Anschluss vielfach aufgenommen und – in Variationen – wiederholt wurden. Servos sieht Bauschs Werk als eine Kunst an, die mit »unbestechlicher Ehrlichkeit und Genauigkeit die Menschen und ihr Verhalten anzuschauen vermag, ohne sie zu bewerten«[9]. Er versteht ihr Werk als ein Beispiel dafür, dass »Tanz seine ureigene Sprache für das Politische und Soziale hat«[10], dass hier »Grundfragen des Tanzes und die elementaren Probleme menschlicher Verständigung«[11] gestellt werden.

Im Einklang mit der damals jungen kultur- und sozialwissenschaftlichen Körpertheorie der 1980er Jahre positioniert Servos die Tanzkunst Pina Bauschs und des Tanztheaters Wuppertal jenseits der Logik des Bewusstseins und der Sprache, wenn er schreibt, dass ihr Werk zeige, dass die »Festschreibung, das Stillstellen und Auf-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

den-Begriff-Bringen der Todfeind alles Lebendigen und aller Bewegung«[12] sei und dass ihre Stücke einer Logik folgten, die nicht eine des Bewusstseins, sondern des Körpers sei, »der nicht den Gesetzen der Kausalität folgt, sondern dem Prinzip der Analogie«[13]. Gegenstand des Tanztheaters sei der »bewegte Körper«[14], Thema das, was sich gesellschaftlich und historisch in die Körper ›eingeschrieben‹ hat und sich in ihrem alltäglichen Verhalten zeigt. Abschließend bietet Servos in dem einführenden Kapitel eine zivilisationstheoretische Reflexion an, die die Tanzkunst als kulturkritischen Gegenpol zur Rationalität und Logik des Bewusstseins sieht. Tanz gilt hier als Fluchtpunkt aus der rationalisierten, körperfeindlichen Moderne. Diese zivilisationskritische These habe ich dann in meinem ersten Buch, *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes,* theoretisch ausgearbeitet, das auch ein Kapitel über Pina Bausch enthält. Bereits damals habe ich, im Unterschied zu Servos, Tanz in seiner Ambivalenz als zugleich widerständiges, aber auch konservierendes Medium, als Instrument einer (Körper-)Revolution, aber auch als affirmativ zur gesellschaftlichen Ordnung und als das Vehikel einer gesellschaftlichen Restauration vorgestellt.[15]

Wie viele andere Monografien[16] ist auch Servos' Buch davon getragen, über Stückbeschreibungen, die chronologisch sortiert sind, den Leser*innen die Kunst Pina Bauschs zu vermitteln. Dieses Vorgehen beruht auf einem Diskurs, der seinen Fokus auf die Werke legt und diese, häufig implizit, mit den in den 1980ern gängigen semiotischen Verfahren der Theaterwissenschaft deutet. Als Übersetzung des wahrgenommenen Stücks in die Schrift basiert es auf einem paradoxen Selbstverständnis: Einerseits wird diese Kunst selbst als sprachlich nicht zugänglich angesehen, andererseits soll aber über die Übersetzung in Sprache und Texte der vermeintliche Sinn des Stückes transportiert werden. Die Autor*innen/ ›Übersetzer*innen‹ erscheinen hier als Sinnvermittler*innen, also als Medium zwischen Kunst und Publikum/ Öffentlichkeit.

Stückbeschreibungen und -interpretationen waren eine gängige Praxis des Feuilletons sowie der Kunst- und Theateranalyse – und sind es mitunter noch immer. Dieses Kapitel geht einen anderen Weg: Es will weder den vorliegenden Stückbeschreibungen weitere Lesarten hinzufügen[17], noch geht es chronologisch entlang der Werkgeschichte vor. Das Kapitel ist auch nicht von dem Gedanken getragen, dass Tanz ein rein körperliches Phänomen und nicht in Sprache übersetzbar sei. Vielmehr wird hier die Übersetzung von Tanz und Choreografie in Sprache und Text als ein Anähneln, als eine kurze Berührung des Übersetzens zwischen Tanz und Schrift, Choreografie und Text im Sinne Walter Benjamins (→ THEORIE UND METHODOLOGIE) verstanden, dessen Produktivität und ›Surplus‹ gerade im Scheitern von sprachlichen Festlegungen und Ein-Deutigkeiten liegt.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Anstelle eines chronologischen Vorgehens entlang der einzelnen Stücke über Stückbeschreibungen und -deutungen wählt dieses Kapitel einen systematischen Zugang. Systematisch, weil erstmals[18] die Stücke Pina Bauschs in Werkphasen eingeteilt, die Werkphasen beschrieben und die charakteristischen Aspekte des künstlerischen Schaffens über die Stücke hinweg herausgearbeitet und in ihren jeweiligen historischen, gesellschaftlichen und politischen Zeitkontext eingebettet werden. Damit wird auch eine bislang in der Forschung über das Tanztheater Wuppertal wenig beachtete Frage beantwortet: In welcher Relation stehen diese, in diesem Buch identifizierten Werkphasen zu dem jeweiligen Zeitgeschehen sowie zu den zeitgleichen Entwicklungen in der Kunst? Mit anderen Worten: Wird dies in die Stücke übersetzt und wie?

Werkphasen

Das choreografische Werk von Pina Bausch lässt sich in fünf große Phasen einteilen, davon die vier letzten mit dem Tanztheater Wuppertal: 1967-1973, 1973-1979, 1980-1986, 1986-2000 und 2001-2009. Die Charakteristika dieser Werkphasen werden im Folgenden dargestellt, wobei weder alle Stücke besprochen werden noch deren ›Inhalt‹ beschrieben wird.[19] Werkphasen sind nicht durch die eine Entwicklung, das eine und verbindliche Signum gekennzeichnet. In der Regel mischen sich in den einzelnen Stücken von Pina Bausch alte und neue Elemente. Infolgedessen findet man in jeder Werkphase viele Ambivalenzen, aber keine simplen Eindeutigkeiten. Was man als charakteristisch für eine Werkphase kennzeichnet, findet in der Regel seinen formativen Ausgang weit früher und zieht sich oftmals noch in die nachfolgende Werkphase hinein. Vielleicht ist auch aufgrund dieser Ambivalenzen bislang noch nicht der Versuch unternommen worden, die Stücke Pina Bauschs mit dem Tanztheater Wuppertal in Werkphasen einzuteilen und diese zudem ins Verhältnis zu allgemeinen politischen, kulturellen und künstlerischen Entwicklungen zu setzen.

1967-1973: Demokratischer Aufbruch und ästhetischer Umbruch

Als Pina Bausch zur Spielzeit 1973/74 die Leitung der Ballettsparte des Drei-Sparten-Hauses der Wuppertaler Bühnen übernimmt, war ›aufmüpfig‹ gerade zum Wort des Jahres gewählt worden. Arno Wüstenhöfer, der damalige mutige und innovationsfreudige Intendant der Wuppertaler Bühnen, hatte lange um die junge Tänzerin und taufrische Choreografin geworben. Nach einigen durch ihn initiierten Gastchoreografien in Wuppertal – wie *Aktionen für Tänzer* (UA 1971), wo er die junge und unerfahrene Choreografin in eine Art

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

choreografischen Wettbewerb mit dem damaligen Wuppertaler Ballettchef Ivan Sertic geschickt hatte, und nach dem *Tannhäuser-Bacchanal* (UA 1972) –, die Pina Bausch noch als damalige Leiterin des Folkwang Tanzstudios in Essen entwickelt hatte, hatte sie endlich zugesagt. »Ich wollte eigentlich nie ans Theater. Ich traute es mir nicht zu. Hatte auch viel Angst. Ich liebte die freie Arbeit. Aber er [Arno Wüstenhöfer, GK] hat nicht aufgegeben und mich wieder und wieder gefragt, bis ich schließlich sagte: ›Ich kann ja mal probieren‹.«[20]

Diese Zusage auf das jahrelange Werben des Intendanten bedeutet einen entscheidenden Wechsel: von der Hochschule in dem beschaulichen und gutbürgerlichen Essen-Werden, der Stadt, in der 1955 mit dem Eintritt in die Folkwang Schule für Musik, Theater und Tanz ihre tänzerische Laufbahn begonnen hatte und wo sie sich unter dem Schutz ihrer Mentoren hatte entwickeln können, an das Stadttheater einer von postindustriellen Krisen geplagten urbanen Region nach Wuppertal, der Nachbarstadt ihrer Geburtsstadt Solingen.

Erst circa sechs Jahre zuvor, 1967, hatte Pina Bausch an der Folkwang Hochschule, die 1963 in den Rang einer Hochschule erhoben worden war, zu choreografieren begonnen. Bereits ein Jahr später übernimmt sie von Kurt Jooss die künstlerische Leitung des Folkwang Tanzstudios, das aus dem Folkwang Ballett hervorgegangen war. Für dieses junge Tanzensemble choreografiert sie zwei Jahre und gastiert mit ihren Tänzer*innen auch auf internationalen Bühnen. Zeitgleich beginnt sie an der Folkwang Hochschule und auch andernorts, so bei den Frankfurter Sommerkursen in Frankfurt am Main, Tanz zu unterrichten. Nach diesem kurzen, aber sehr umtriebigen Erfahrungszeitraum in Leitungspositionen und als Choreografin, der ihr bereits nach einer Handvoll nicht einmal abendfüllender Stücke den *Förderpreis für junge Künstler* des Landes Nordrhein-Westfalen eingebracht hatte, ist dieser Schritt sowohl für die Wuppertaler Bühnen wie auch für sie selbst ein waghalsiges Unternehmen. Aber es ist auch ein Vorgang, der für die Umbruchzeit des demokratischen Aufbruchs auch an den Theatern nicht ungewöhnlich war und manche Intendanten motivierte, mutige Experimente zu wagen.

Experimente gibt es zu dieser Zeit nicht nur in der Tanzkunst, die in der Tradition des modernen Tanzes stand, sondern beispielsweise auch in der Sparte des neoklassischen Handlungsballetts, das der Südafrikaner John Cranko – in der Tradition George Balanchines – am Stuttgarter Ballett in seiner Zeit als Ballettdirektor etabliert und auf diese Weise für das sogenannte »Stuttgarter Ballettwunder« sorgt. Auch er lockert, für die damalige Zeit ungewöhnlich, die traditionellen Hierarchien des Ballettbetriebs und ermöglicht den jungen Tänzer*innen, eigene Choreografien zu entwickeln. Damit leistet er einen wesentlichen Beitrag dazu, dass einer der

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

2 Protest gegen
die Notstandsgesetze
München 1968

3 *Kontakthof*
Wuppertal 2013

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

jungen Stuttgarter Tänzer, der damals 29-jährige US-Amerikaner John Neumeier, ebenfalls trotz geringer Erfahrung als Choreograf, 1969 zum Ballettdirektor in Frankfurt am Main ernannt wird, von wo er vier Jahre später an die Hamburger Staatsoper wechselt, weil auch hier mit August Everding ein einflussreicher Intendant ihm zutraut, das damals provinzielle Hamburger Ballett zu reformieren. Neumeier, ein Jahr älter als Pina Bausch, entwickelt somit nicht nur zeitgleich 1968/69 seine ersten Gruppen-Choreografien, sondern übernimmt auch im selben Jahr, 1973, ein Ballettensemble, das er mit seiner ästhetischen Handschrift über Jahrzehnte prägen und zu Weltruhm bringen sollte. Beide konnten dies auch tun, weil sie mit Kurt Jooss und John Cranko einerseits international renommierte künstlerische Mentoren hatten und mit Arno Wüstenhöfer und August Everding andererseits anerkannte, kulturpolitisch einflussreiche und mutige Intendanten. Die einen ermöglichten ihnen den Schritt vom Tänzer/ von der Tänzerin zum Choreografen/ zur Choreografin, die anderen gaben ihnen in den ersten Schaffensjahren als Ballettdirektor*innen den nötigen Rückhalt und das nötige Vertrauen, den eigenen künstlerischen Weg zu finden.

Pina Bauschs Entwicklung zur Choreografin vollzieht sich in einem Klima des gesellschaftlichen, politischen, kulturellen und (tanz-)künstlerischen Auf- und Umbruchs. Wie ihre Kommiliton*innen an der Hochschule ist auch sie ein Kriegskind (→ COMPAGNIE). Die Auseinandersetzung mit der Nazi-Vergangenheit der Elterngeneration und mit autoritären Strukturen in Familien und gesellschaftlichen Institutionen, die frühe Jugend im Nachkriegsdeutschland, der biederen, von Vergessen und Verdrängen bestimmten Adenauer-Ära, der Protest gegen den Vietnam-Krieg, die Bürgerrechtsbewegung in den USA, die Empörung über den Einmarsch der Sowjets in Ungarn und in die Tschechoslowakei und deren brutale militärische Niederschlagung des demokratischen Aufbruchs, die Erschießung des Studenten Benno Ohnesorg 1967 bei der Anti-Schah-Demonstration in West-Berlin, das Attentat auf die Symbolfigur der Studentenbewegung Rudi Dutschke, die Notstandsgesetze, die 1968 von der ersten Großen Koalition im Deutschen Bundestag verabschiedet worden waren – all dies hatte das gesellschaftliche Klima aufgeheizt und tiefe Gräben in die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft gezogen.

In den Theatern unterzieht die studentenbewegte Generation der Kriegskinder auch die darstellende Kunst einer fundamentalen Kritik. Deren bürgerliche Erscheinungsformen sowie die angepasste Haltung der Theaterleitungen gegenüber der herrschenden politischen Ordnung und ihre ausschließliche Ausrichtung an den Bedürfnissen des Bildungsbürgertums werden ebenso abgelehnt wie autoritäre Betriebsstrukturen, strenge Hierarchien, autoritäre Entscheidungsstrukturen, extreme Arbeitsteilung und kunstferne Produktions-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zwänge, die Degradierung der Schauspieler*innen und Tänzer*innen zu Dienstleister*innen sowie die passive Rolle der Zuschauer*innen. ›Mitbestimmung‹ ist nicht nur eine gewerkschaftliche Forderung, sondern auch hier das entscheidende Codewort des demokratischen Aufbruchs: »Wir gehen davon aus, dass sämtliche Aktivitäten des Theaters von vornherein mit allen Beteiligten, das heißt mit den Schauspielern, mit dem künstlerischen Mitarbeiterstab, diskutiert werden, dass man einen Spielplan gemeinsam festlegt.«[21]

Als Jürgen Schitthelm 1970 neue Formen kollektiver Theaterarbeit und das Mitbestimmungsmodell der Schaubühne in West-Berlin postuliert, hatte der spannungsreiche Prozess der Emanzipation der Schauspieler*innen und Tänzer*innen, der vom passiven Ausführenden hin zum mitdenkenden Darstellenden führte, schon begonnen. Der österreichische Choreograf Johann Kresnik, der Ende der 1960er Jahre wesentlich die Etablierung des Tanztheaters als Bühnenform im deutschsprachigen Raum vorangetrieben hatte, beschreibt den damaligen Wandel einige Jahre später: »Keiner konnte ungefragt überhaupt zu einem Intendanten gehen«. Nun aber konnten sie »die Türen der Intendanten öffnen […] und reingehen und sagen, wir möchten auch mitsprechen«[22].

Auf dem Höhepunkt der Studentenbewegung vermischen sich Theater und Aktion, Kunst und Protest. Theater bedeutet nun auch Aktion, Happening, Agitprop und Mitspieltheater. Nicht mehr nur die Bildungsbürger*innen, sondern auch bildungsferne Zielgruppen werden adressiert. Weil manchen die bestehenden Bühnen als nicht reformierbar gelten, entwickeln sich außerhalb der Institutionen neue Einrichtungen, es entsteht die ›Freie Szene‹, und mit ihr bilden sich alternative Theaterformen jenseits des etablierten Literaturtheaters und auch jenseits des Balletts im Rahmen des Drei-Sparten-Betriebs. Vor allem in den städtischen Metropolen erblüht eine Theaterszene, die sich als Alternative zu den Stadt- und Staatstheatern versteht. Frustrierte Theatermacher verlassen die Institutionen und schließen sich zu Arbeitsgruppen und Künstlerkollektiven zusammen, die oft zugleich auch Lebensgemeinschaften sind.[23]

Die Forderung nach Demokratisierung als Organisationsprinzip in den Institutionen wird flankiert von Aufbrüchen in den künstlerischen Arbeitsprozessen. Der strengen hierarchisierten Produktionsweise und den autoritären Strukturen setzt die junge Generation Teamarbeit, Gleichberechtigung und Kollektivarbeit entgegen. Die bislang allein und unangefochten regierenden Intendanten werden vielerorts durch Leitungsgremien ersetzt. Themen, Ästhetiken, künstlerische Ansätze, Spielorte, Publikum, Kunstkritik – alles wird hinterfragt. Auch die ästhetischen Neuerungen und Demokratisierungsbewegungen im künstlerischen Bühnentanz sind wesentlich durch die 68er-Bewegung motiviert: 1968 zeigt der in der kommu-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nistischen Partei aktive Johann Kresnik beim Choreografen-Wettbewerb der Kölner Sommertanzakademie das Stück *Paradies?,* ein politisches Tanzstück über das Attentat auf Rudi Dutschke. Das Stück zeigt, wie ein Mensch an Krücken von Polizisten mit einem Knüppel verprügelt wird, wozu ein Tenor die Arie *Ô, Paradis!* singt. Im Publikum sitzen Vertreter*innen der Studentenbewegung mit roten Fahnen und skandieren »Ho Chi Minh«. Dieses provokante, nur einmal aufgeführte Stück hält aber Kurt Hübner, den einflussreichen Intendanten in Bremen, nicht davon ab, im selben Jahr den knapp dreißigjährigen Kresnik an das Bremer Theater zu holen, wo Kresnik die ästhetischen Grundsätze seines choreografischen Theaters weiter ausarbeitet und seine mit ästhetischen Mitteln ausgefochtene Auseinandersetzung mit Imperialismus, Kriegshetze und repressiven Gesellschaftsformen einerseits und die Suche nach adäquaten Theaterformen andererseits fortsetzt.

Auch Gerhard Bohner geht 1972 von der hierarchisch organisierten Berliner Staatsoper nach Darmstadt und versammelt hier hervorragende Solist*innen – unter ihnen Silvia Kesselheim und Marion Cito, die ebenfalls von der Berliner Staatsoper kamen und später zum Tanztheater Wuppertal stoßen sollten (→ COMPAGNIE) – zu einem Ensemble, das sich Tanztheater nennt, alte Hierarchien und Ballettästhetiken hinter sich lassen will zugunsten von demokratischen Mitbestimmungen. Ein Versuch, der hier allerdings schnell scheitert. Der radikale Ansatz ist seiner Zeit um eine Generation voraus. Erst in den 1990er Jahren sollten mit einer neuen Publikumsgeneration, die peu à peu in neuen Theaterformen geschult ist, Partizipationsmodelle verstärkt neu erprobt werden.

In dieser hitzigen und nervenaufreibenden Umbruchstimmung, die auch unter den Studierenden der Folkwang Hochschule verbreitet war, reiht sich die Entscheidung Pina Bauschs, in Wuppertal die Sparte Tanz zu übernehmen, ein in die Versuche, die Demokratisierung und Modernisierung von Gesellschaft auch und vor allem über Kultur und Kunst und deren Institutionen anzustoßen. Der Schritt ist allerdings schon aufgrund des kurzen Erfahrungszeitraums der jungen, 33-jährigen Choreografin ein Abenteuer, zumal zu diesem Zeitpunkt Frauen in diesen Funktionen quasi nicht anzutreffen sind und sich selbst in der 68er-Bewegung die Frauenbewegung erst sehr langsam durchsetzt.

Pina Bausch nimmt die Herausforderung an: Schon zuvor hat sie mit ihren ersten Choreografien gezeigt, dass sie mit Tanztraditionen und Wahrnehmungsgewohnheiten brechen und auch die bisherige Symbolsprache des Tanztheaters in der Tradition Jooss' überwinden will: mit *Nachnull* (UA 1970) entfernt sie sich erstmals von der Tradition des Ausdruckstanzes, den sie an der Folkwang Schule kennengelernt hatte, aber auch vom Modern

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Dance, den sie in ihren Jahren in New York (1960-1962) an der Julliard School intensiv studiert hatte. Während dieser intensiven Zeit hatte sie, in einem damaligen Zentrum des Tanzes, ein breites Spektrum an Tanz gesehen, Stücke von George Balanchine oder Martha Graham beispielsweise, und mit wegweisenden Choreograf*innen und Tänzer*innen gearbeitet wie Antony Tudor, José Limón, Margaret Craske, Alfredo Corvino und Louis Horst. Sie tanzte in dem neu gegründeten New American Ballet von Paul Taylor und wurde von Antony Tudor, damals künstlerischer Direktor, an die Metropolitan Opera als Tänzerin engagiert, tanzte in seinen Choreografien wie *Tannhäuser* (UA 1960) und *Alcestis* (UA 1960), auch in Stücken auf Spitze und fand hier den Zugang zur Oper. Ob Pina Bausch in New York zu jener Zeit auch mit dem Judson Church Theater und mit der jungen Choreograf*innen-Generation um Lucinda Childs, Steve Paxton oder Trisha Brown in Kontakt kam, die die Choreografie als emergente Ordnung, als situativ und performativ erzeugt, als Aktion vorstellten, ist, zumindest aus ihren eigenen Berichten, nicht bekannt. Aber die große Breite an tänzerischen Ästhetiken, die sich in New York bündelte, hatte zweifellos einen unschätzbaren Einfluss auf ihren Mut, eine neue Sprache für den Tanz zu finden.

Ein Jahr nach *Nachnull,* in *Aktionen für Tänzer* (UA 1971) übersetzt sie den Begriff ›Aktion‹ aus der von Günter Becker erarbeiteten Komposition, der nicht nur als politischer Kampfbegriff, sondern auch in der Kunst und im Theater als Gegenbegriff zum bürgerlichen Repräsentationstheater genutzt wurde, auf den Bühnentanz. In ihrer assoziativ-satirisch anmutenden choreografischen Auseinandersetzung macht sie unmissverständlich klar, dass die Abkehr vom traditionellen Bühnentanzformen unumstößlich ist, und beginnt, den Bühnentanz als theatrales Ereignis grundlegend zu befragen: In dem Stück liegt eine Frau im Hemd auf einem Krankenhausbett, bewegungslos; die Compagnie steigt geschlossen ins Bett und treibt makabre Spiele mit diesem leblosen Körper. Sie rollt ihn über die Bühne, zieht ihn an einem Flaschenzug hoch und lässt ihn während der Aufführung unter der Decke baumeln.

Am Ende dieser Phase hat Pina Bausch mit einigen Einaktern demonstriert, dass sie sich aufmachen will, jenseits der Traditionen des modernen Tanzes eine neue Tanz- und Bühnenästhetik zu entwickeln.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

4 Pina Bausch in
Im Wind der Zeit
Essen 1969

5 Penelope Slinger
Wedding Invitation
1973

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

6 *Fritz*
Wuppertal 1974

7 Gefangener NFL-Kämpfer
Vietnam 1967

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

40

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Als Pina Bausch zur Spielzeit 1973/74 in Wuppertal beginnt, gerät sie in eine Stadt, die sich in einer postindustriellen Krise befindet, zugleich aber, wie viele vergleichbare krisengeschüttelte Regionen und Städte, ein Zentrum junger Kunst ist: In Wuppertal hatte sich seit den 1960/70er Jahren eine national bekannte Jazzmusik-Szene etabliert, zu der auch Matthias Burkert, der musikalische Mitarbeiter seit 1979, gehört. Zudem war Wuppertal ein Zentrum der Fluxus-Bewegung, das 24-Stunden-Happening, das 1965 hier in der berühmten Galerie Parnass stattfand, gilt mit Aktionen von Joseph Beuys und Wolf Vostell, Musikstücken von John Cage und Videoexperimenten von Nam Jun Paik als Sternstunde des Fluxus. »Fünf Uhr morgens. Professor Beuys hockt immer noch auf einer Kiste. Zwischen Fuß- und Kopfkissen aus Margarine betreibt er künstlerisches Yoga. Eine Art vergeistigtes Bauchmuskeltraining«[24], so berichtete man damals.

8 Niki de Saint-Phalle
She – A Cathedral
Stockholm 1966

Am Theater ging es nicht so experimentell zu, das Wuppertaler Publikum schätzte unter Ivan Sertic klassisch-moderne Ballettstücke. »Es wurde eine bestimmte Ästhetik erwartet«, erinnert sich Pina Bausch später, »dass es daneben noch andere Formen von Schönheit gab, stand nicht zur Debatte«[25]. Der Großteil der Tänzer*innen verlässt mit Sertic die Wuppertaler Bühnen. Sie hingegen setzt ihr Bestreben nach ästhetischer Reformierung und Demokratisierung sofort um: Sie besteht nicht nur auf der Autonomie ihres Tanzensembles, sondern reiht sich ein in die kleine Gruppe der jungen Choreograf*innen, die unter dem Label Tanztheater bereits Ungewöhnliches auf die westdeutschen Theaterbühnen gebracht hatten: Auch sie benennt umgehend das Wuppertaler Ballett um in Tanztheater Wuppertal. Ihre anfängliche Sorge, die sie später dem Tanzkritiker Jochen Schmidt gestand, war in Entschiedenheit umgeschlagen: »Ich dachte, es ist überhaupt nicht möglich, etwas Individuelles zu machen. Ich dachte an die Routine und alles, was es so gibt, dachte, das Theater muss so spielen wie gewohnt; davor hatte ich große Angst.«[26] In einem Interview im Ballettjahrbuch 1973 bekennt sie sich zur Mitbestimmung und betont, dass sie die Tänzer*innen ermutigen wolle, »bei der Entstehung neuer Choreografien mit Meinung, Kritik oder Rat aktiv teilzunehmen«[27].

9 *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper »Herzog Blaubarts Burg«*
Venedig 1985

Dazu sollte es nicht kommen, denn gleichberechtigt mitbestimmt haben die Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal nicht. Aber mit der Arbeitsweise des Fragen-Stellens (→ ARBEITSPROZESS) entwickelt sie dann ab 1978 ihre eigenständige Form der künstlerischen Umsetzung eines Teilhabemodells (→ COMPAGNIE). Mit diesen

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Aktivitäten und Bekenntnissen reiht sich Pina Bausch in die Gruppe junger Choreograf*innen jener Generation ein, die es mit ihren künstlerischen Arbeiten schaffen, den Schwerpunkt an den Theaterhäusern langfristig vom klassischen Ballett auf den zeitgenössischen Tanz auszuweiten. Damit entsteht nicht nur eine neue Bühnentanzästhetik, die sich über die Jahre und Jahrzehnte ausdifferenziert, sondern auch ein neuer Markt des künstlerischen Bühnentanzes. Mit ihm wird ein neues junges Publikum generiert, das das bürgerliche Repräsentationstheater ablehnt, eine adäquate ästhetische Form für den gesellschaftlichen Umbruch sucht und in den zeitgenössischen Formen des Tanzes eine Identifikationsfolie und einen Ausdruck ihres Lebensgefühls sieht. In Deutschland führt dieser Weg über das neue Genre Tanztheater, und Pina Bausch liefert dafür mit ihren Stücken den entscheidenden ästhetischen Sprengstoff.

Als die junge Choreografin von Wuppertal aus den Bühnentanz umzukrempeln beginnt, haben die USA und Nordvietnam nach jahrzehntelangem Krieg ein Waffenstillstandsabkommen unterzeichnet und die US-amerikanischen Militäreinheiten begonnen, sich aus dem Norden des geteilten Vietnam zurückzuziehen. Das südamerikanische Chile steht seit Sommer im Ausnahmezustand, der in einem blutigen Militärputsch mündet, dem Tausende von Chilenen zum Opfer fallen. Die USA erleben mit dem Protest gegen den Vietnam-Krieg und der ›Watergate-Affäre‹ eine schwere und tiefgreifende außen- und innenpolitische Krise, die ihren Höhepunkt 1974 im Rücktritt des Präsidenten Richard Nixon findet. Die sogenannte zweite Frauenbewegung der 1970er Jahre entwickelt ein politisches Konzept, das eine Repräsentations- und Stellvertreterpolitik ablehnt, die Trennlinie zwischen Privatheit und Öffentlichkeit zurückweist und die Politisierung des Persönlichen oder des Privaten in den Mittelpunkt stellt. Mit der Parole »Das Private ist politisch« oder auch »Das Persönliche ist politisch« wird ein neues Politikfeld geöffnet, das in Demonstrationen gegen das Abtreibungsverbot sowie in Kampagnen gegen Gewalt gegen Frauen, sexuelle Gewalt in Medien, in der Werbung und Pornografie, wie in den Familien eine große Öffentlichkeit findet. Die sogenannte Politik der ersten Person beeinflusst auch die neuen sozialen Bewegungen, die Bürgerinitiativbewegung, die Alternativbewegung und die ökologische Bewegung und spätere Partei Die Grünen.

So heißt es in dem wissenschaftlichen und zum Klassiker der Frauenbewegung avancierten Buch *Sexual Politics* (in deutscher Übersetzung: *Sexus und Herrschaft)* der US-amerikanischen Literaturwissenschaftlerin, Schriftstellerin, Bildhauerin und Feministin Kate Millet aus dem Jahr 1970: »Das Wort ›Politik‹ wird deshalb verwendet, weil es bei dem Versuch, die wahre Natur der Geschlechtsrangordnung sowohl aus historischer Perspektive wie aus dem Gesichtswinkel

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der Gegenwart zu untersuchen, das einzig zutreffende ist. Unsere historische Situation fordert, dass wir eine Psychologie und Philosophie der Machtverhältnisse entwickeln, die auf die heutige Zeit zugeschnitten sind und die über die simplen Begriffskategorien der traditionellen Struktur hinausgehen. Man muss die Definition einer Theorie der Politik versuchen, die die Machtverhältnisse auf weniger konventioneller Basis betrachtet, als wir es gewohnt sind.«[28] Noch ist zu dieser Zeit nicht ahnbar, dass die für das Öffentlich-Machen der Geschlechterverhältnisse so wichtige Politisierung des Privaten einen Beitrag dazu leisten wird, den Weg zu bereiten, dass sich im Zuge des Hedonismus und der ›neuen Innerlichkeit‹ der 1980er Jahre auch ein Markt eröffnen wird, der das Persönliche und Private zur Ware machen wird.

Geschlechterverhältnisse als Machtverhältnisse in Szene zu setzen und diese zu sezieren, dies sollte bekanntlich eins der zentralen Themen, zumindest in den ersten Werkphasen von Pina Bausch werden. Aber auch hier gab es Vorläufer*innen – in der Feministischen Performancekunst, die die spätere Parole »Das Private ist politisch« bereits seit Anfang der 1960er Jahre umsetzt, indem sie das Private, Persönliche, auf den weiblichen Körper bezogene in den Mittelpunkt dieses neuen Kunstgenres stellt. Erst mit Performancekunst, Aktionskunst und Body Art hält die gendertheoretische Debatte Einzug in das Feld der Kunst und auch in die Kunsttheorie. Diese neuen intermedialen Kunstformen entstammen im Wesentlichen der Bildenden Kunst. Sie stehen für eine Öffnung des Werkbegriffs hin zum Prozess des Kunstschaffens; sie thematisieren das Verhältnis von Kunstschaffen und Leben, von Künstler*innen und ›Werk‹; sie rücken die Künstler*innen und ihre Körper in den Mittelpunkt des Kunstschaffens und setzen dem ›fertigen Werk‹ die Situationalität des Ausstellens gegenüber; sie hinterfragen das Verhältnis von Performativität und Repräsentation, Vorführung und Aufführung, Darstellung und Herstellung – und diese neue, radikale Kunstform wird vor allem von Künstlerinnen geprägt.

Zeitgleich mit diesem Aufbruch in der modernen Kunst entwickelt sich die ›Zweite Frauenbewegung‹. Aus deren Zusammenspiel mit der Arbeit von Künstlerinnen entsteht die »Feministische Kunst«, eine Kunstbewegung, die als »Feminist Art« in den USA Ende der 1960er Jahre ihren Anfang nimmt. Sie umfasst jene Künstlerinnen, die, mitunter auch engagiert in der Frauenbewegung, die patriarchalen Verhältnisse in der Kunstwelt aufdecken und traditionelle Weiblichkeitsbilder, Körperlichkeit, Sexualität, sexuelle Gewalt, Pornografie und Prostitution thematisieren. Ihre Protagonistinnen sind unter anderen Louise Bourgeois, Valie Export, Helke Sander, Lynn Hershman, Orlan, Yoko Ono, Gina Pane, Ulrike Rosenbach, Cindy Sherman, Katharina Sieverding und Rosemarie Trockel. Früher als die Gender Studies, die den Körper seit den 1970er Jahren zu dis-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

kutieren beginnen, zeigen diese Künstlerinnen, dass Gender unmittelbar mit dem Körper verbunden ist, sich hier materialisiert, symbolisiert und repräsentiert und es der Körper ist, der mit heteronormativen Imaginationen und Fantasien aufgeladen wird.[29] In ihren Arbeiten werden nicht nur Körper und Geschlecht, sondern auch Körper und Bild unmittelbar miteinander verknüpft.[30] Die Künstler*innen erforschen ihre Körper, führen sie vor, stellen sie aus, setzen sie in Szene – und praktizieren damit sowohl ein »Doing Gender«[31] wie auch ein »Performing Gender«[32]. Diese Kunst findet in den 1970er Jahren in der öffentlichen Wahrnehmung ihren Höhepunkt, sie gilt noch Jahrzehnte später manchen, wie beispielsweise Jeremy Strick, dem Direktor des Museums für Contemporary Art in Los Angeles, als »the most influential international movement of any during postwar period«[33].

Allerdings wäre es falsch, alle Künstlerinnen, die sich mit Geschlechterrollen, Weiblichkeitsbildern und geschlechtsspezifischen Machtverhältnissen in ihrer Kunst auseinandergesetzt haben, als feministische Künstlerinnen zu bezeichnen. Die Performance-Künstlerin Marina Abramović oder die Malerin und Bildhauerin Niki de Saint Phalle sahen und sehen sich ebenso wenig als feministische Künstlerin wie Pina Bausch: »Feminismus – vielleicht weil das so ein Modewort geworden ist –, da ziehe ich mich immer in ein Schneckenhaus zurück. Vielleicht auch, weil man da so oft eine komische Trennung zieht, die ich eigentlich nicht schön finde. Das hört sich manchmal an wie Gegeneinander statt Miteinander.«[34]

Aber auch in ihren künstlerischen Arbeiten wird die Parole der Zweiten Frauenbewegung »Das Private ist politisch« als Zusammenhang von Leben und Kunst ästhetisch übersetzt. Ihre Stücke thematisieren Lebenssituationen – und vor allem in ihren ersten drei Werkphasen, persönliche, private, alltägliche Beziehungen und Wechselwirkungen der Geschlechterverhältnisse. Ihre erste Visitenkarte als Chefin des neuen Tanztheater Wuppertal ist das Stück *Fritz*, das im Januar 1974 Premiere feiert und an das Märchen der Gebrüder Grimm *Von einem der auszog, das Fürchten zu lernen* erinnert.[35] Das Stück ist eingebettet in einen dreiteiligen Abend, mit dessen Programm Pina Bausch Verweise auf ihren künstlerischen Werdegang liefert, ihre erste Arbeit in den Rahmen choreografischer Meisterwerke stellt – und dabei, wie in ihren folgenden Stücken, die Gender-Äquivalenz beachtet: Zum einen das weltberühmte Anti-Kriegsstück *Der grüne Tisch* (UA 1932) ihres Mentors Kurt Jooss, bei dem sie selbst in den 1960er Jahren als Tänzerin beteiligt gewesen war. Das Stück stellt den Ersten Weltkrieg als Totentanz dar, der am ›grünen Tisch‹ initiiert und verhandelt wurde und Millionen Menschen das Leben gekostet hat. Zum anderen wählt sie das Stück *Rodeo* (UA 1942) der Amerikanerin Agnès de Mille. Es war deren

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

bekanntestes Ballett, das mit ihr in der Hauptrolle den Ausgangspunkt ihrer Karriere und weltweiten Reputation als Choreografin bildete. Es ist ein unterhaltsames Stück, robust und zart zugleich und voller Optimismus.

In diesem polarisierenden Rahmen platziert Pina Bausch *Fritz,* ein Stück, das wie viele spätere Stücke, zum Beispiel *1980 – Ein Stück von Pina Bausch*[36] (UA 1980) oder *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* (UA 2002), Kindheit zum Thema macht: Im Mittelpunkt steht ein Junge, der seiner vertrauten Umgebung mit großer Intensität und mit überzogenen Bewegungen und Gesten begegnet. Alptraumhaft in einem surreal anmutenden Environment bewegen sich die Tänzer*innen, Dominique Mercy in einem Hemdchen, beim Tanzen hüstelnd, eine Tanzbewegung ansetzend, immer wieder abbrechend. Im Programmheft ist die programmatische Relevanz dieses Einstiegsstücks bereits deutlich formuliert: »Im Rahmen des Tanzabends hat *Fritz* für die Arbeit Pina Bauschs und ihrer Truppe programmatische Bedeutung. Tanz wird verstanden als Sprache, die sich körperlich artikuliert, ohne sich im Korsett eines normativen klassischen Ballettstils zu formalisieren. Man könnte auch formelhaft sagen: Pina Bauschs Verständnis vom Tanz ist ein ›geöffnetes‹, vom Gedanklichen, Spielerischen her bestimmtes ›Ballett‹.«[37]

Anders als bei den beiden Begleitstücken, die ihren Choreograf*innen zu Weltruhm verholfen hatten, ist die Reaktion der Feuilletons und auch des Wuppertaler Publikums auf dieses Stück ein Desaster, von »halbstündiger Ekligkeit, die Asozialenmilieu und Irrenhaus als Erlebniswelt eines Kindes beschreibt«[38] ist die Rede, man befindet, dass die junge Choreografin überfordert sei und der Intendant das Publikum vor ihr schützen solle. Aber es gibt auch vereinzelte andere Stimmen. So erinnert sich die 1959 geborene Schriftstellerin Judith Kuckart an die wegweisende Bedeutung, die das Stück für sie als Jugendliche hatte: »*Fritz* hat mich mit seiner Radikalität, für die Pina Bausch damals angegriffen und verspottet wurde, über den Tellerrand meiner Mädchenwelt hinauskatapultiert. Ab da war ich von dieser Bewegungs- und Bildersprache bis in die Träume hinein infiziert mit einem Hunger nach Sinn. Genauso, wie die dort auf der Bühne in Wuppertal wollte ich ab jetzt – nicht nur im Theater – das Leben in den Blick nehmen.«[39]

Pina Bausch lässt sich durch die Heftigkeit und Derbheit der Kritik nicht entmutigen, obwohl sie bei der Rede anlässlich der Verleihung des Kyoto-Preises konstatiert: »Die ersten Jahre sind sehr schwer gewesen. Immer verließen einige Zuschauer knallend den Raum, andere pfiffen und buhten. Manchmal bekamen wir im Probenraum Anrufe mit bösen Wünschen. Bei einem Stück bin ich in den Zuschauerraum gegangen mit vier Personen als Schutz. Ich hatte Angst. Bei einem Stück stand in der Zeitung: ›Die Musik ist sehr schön. Sie können ja die Augen schließen.‹«[40]

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mit ihren nächsten drei Stücken geht sie erst einmal zurück zur Oper und zum modernen Tanz. Nur drei Monate nach *Fritz* bringt sie mit *Iphigenie auf Tauris* (UA 1974) ein Tanzstück auf die Bühne, ein Jahr später folgt *Orpheus und Eurydike* (UA 1975), beides Opern des Vorklassikers Christoph Willibald Gluck. Mit ihnen erfindet sie das Genre ›Tanzoper‹ neu, indem sie dem Tanz, der in der Oper vor allem unterhaltende, weniger dramaturgische Funktion hat, eine gleichberechtigte Rolle zur Musik zuweist. »Ich habe nur solche Werke ausgewählt, die mir die Freiheit ließen, etwas Eigenes damit zu verbinden. Gluck zum Beispiel hat mir in *Iphigenie* und *Orpheus und Eurydike* ganz viel Platz gelassen, etwas Eigenes, das ich sagen musste, mit diesem Werk zu verbinden. In diesem Werk fand ich genau das, wovon ich sprechen musste. Daraus entstand dann eine neue Form: die Tanzoper.«[41] In *Orpheus und Eurydike* besetzt sie die tragenden Rollen sowohl mit einem Sänger beziehungsweise einer Sängerin und mit einem Tänzer beziehungsweise einer Tänzerin, aber dies nicht nur aus konzeptionellen Gründen, sondern weil der Chor und das Orchester der Wuppertaler Bühnen sich einer Zusammenarbeit verweigern. »Auch das Orchester und der Chor haben es mir schwer gemacht. Ich wollte mit dem Chor so gerne etwas entwickeln. Sie haben sich jeder Idee verweigert.«[42]

Bereits Gluck wollte eine Reformoper, und so ermunterte er bei den Proben für die Premiere von *Orpheus und Eurydike* zweihundert Jahre vor der Bausch-Premiere 1774 in Paris den Sänger, nicht mehr nur zu singen: »Schreien Sie ganz einfach so schmerzvoll, als ob man Ihnen ein Bein absägte, und wenn Sie das können, dann gestalten Sie diesen Schmerz innerlich, moralisch und von Herzen kommend!«[43] Dominique Mercy, der in dem Stück in der Erstbesetzung den Orpheus tanzt, knickt immer wieder ein, rudert mit den Armen, windet sich, schlägt um sich – und ist doch, in aller Ekstase und Exzentrik, ein eher still, in sich versunkener Trauernder und Leidender. Wie Gluck das reine Singen unterbinden wollte, verweigert Pina Bausch in ihrer Tanzoper den Tanz – und zwar bei einer zentralen, sehr bekannten Arie, der Klage des Orpheus »Ach, ich habe sie verloren«. Wo das Publikum eine tänzerische Umsetzung erwartet hätte, kniet Orpheus minutenlang im hintersten linken Winkel der Bühne, den Rücken zum Publikum gekehrt, wie ein Häufchen Elend, das alsbald von der Bühne entfernt wird.

Auch ihr choreografisches Meisterwerk *Le Sacre du Printemps / Das Frühlingsopfer* (UA 1975) fällt in diese Schaffensphase. Es ist ein Stück nach der Musik von Igor Strawinsky, die wegen ihrer ungewöhnlichen rhythmischen und klanglichen Strukturen als ein Schlüsselwerk der Musik des 20. Jahrhunderts gilt. Die Komposition wurde in der fulminanten und skandalträchtigen Choreografie von Vaslav Nijinsky mit den *Ballets Russes* in Paris ein Jahr vor Ausbruch des 1. Weltkrieges zur Uraufführung gebracht. Seitdem gilt

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Le Sacre du Printemps als eins der wichtigsten, herausforderndsten und schwierigsten Tanzstücke des 20. Jahrhunderts.[44] Das Stück ist mehrere hundert Male choreografiert worden, auch beispielsweise von Maurice Béjart (UA 1959) und John Neumeier (UA 1972), die beide, wie einst Vaslav Nijinsky, das Opfer in der Verdrängung von Erotik und Sexualität sahen. Pina Bausch übersetzt den Opfermythos in den Kontext der Geschlechterbeziehungen: Hier ist es die Frau, die zugleich Opfer und Auserwählte ist. Geopfert wird sie von Männern und von Frauen, die der Opferung zusehen. Auch diese Szene ist über die Proben entstanden: Pina Bausch hatte die Opferrolle separat mit Marlies Alt geprobt und dies dann der Gruppe gezeigt. Und genau deren erste Reaktion wurde in die Choreografie übernommen. Der Kunsthistoriker Michael Diers[45] hat Bauschs Interpretation des Opfers in den Kontext Westdeutschlands verortet, wenn er eine Parallele zur Roten Armee Fraktion RAF zieht und in seiner Lesart die damals virulente Diskussion RAF und Staatsmacht in den Mittelpunkt rückt.

Für Pina Bausch ist diese bahnbrechende Choreografie zugleich ein Abschied: Nie wieder hat sie eine Choreografie vollständig aus ihren eigenen Bewegungen entwickelt, und nur einmal hat sie sich, bei *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper »Herzog Blaubarts Burg«*[46] (UA 1977), allein auf nur ein klassisches Musikstück konzentriert. In den folgenden Jahren krempelt die Choreografin mit einer Anzahl von Stücken die bisherige Bühnen- und Tanzästhetik und mit ihnen die Sehgewohnheiten der Zuschauer*innen um. Ein erster Schritt ist dazu das nächste Stück, der zweiteilige ›Brecht/Weill-Abend‹ *Die sieben Todsünden/ Fürchtet Euch nicht*[47] (UA 1976), der zu einem neuen choreografischen Verfahren, der Montage, führt, bei der ›Teile‹ oder Aktionen assoziativ und verschachtelt übereinander gelagert und miteinander verschränkt werden. In diesem Stück stellt Pina Bausch unter Beweis, dass sie bereits konzeptionell – im Sinne einer grundlegenden Reflektion traditioneller Bühnenkonzepte – arbeitet, zwanzig Jahre bevor der sogenannte Konzepttanz, der dies seit den 1990er Jahren für sich in Anspruch nimmt, überhaupt zu einem Begriff wurde. Denn wie schon in den Tanzopern zerlegt sie hier den gesellschaftskritischen Text Brechts und interpretiert ihn neu, indem sie die Perspektive der Frauen (Anna I und II) in den Mittelpunkt rückt: Anstelle der Darstellung der gesellschaftlichen Bedingungen, die dem Marxisten Brecht zufolge, die Menschen erst zu dem machen, was sie sind, rückt das individuelle Schicksal der Frauen in den Vordergrund, anstelle von protestantischer Arbeitsmoral die Aufopferung der Frauen für die Familie, anstelle von kapitalistischer Ausbeutung die Ausbeutung durch den Mann, anstelle von zermürbender, monotoner Arbeit der Verkauf des eigenen Körpers an den zahlenden

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kunden. Die Brecht'sche Idee, dass im Kapitalismus das Gute immer auf Ausbeutung beruht, wird hier transformiert in das Spannungsverhältnis zwischen Selbstbestimmung und Orientierung an normativer Ordnung, das für Pina Bausch Frauen wie Männer betrifft. Inszeniert wird dies über das Genre Revue, das in der Tradition des Musiktheaters steht, und das sie, wie in folgenden Stücken beispielsweise in *Renate wandert aus* (UA 1977), als heillos kaputte Welt vorstellt.[48]

Was sich konzeptionell in dem ›Brecht/Weill-Abend‹ entfaltet, wird in *Blaubart* radikal weitergeführt. Das Stück zerlegt nicht nur das Libretto der Oper – Herzog Blaubart führt die reizende Judith in sein Märchenschloss, zeigt ihr dort sieben Zimmer und als letztes das, wo die in einer Art Jenseits existierenden, ermordeten, herrschaftlich gekleideten früheren Frauen des Herzogs liegen – und übersetzt es in die Alltagswelt der Geschlechterbeziehungen. In dem Stück vervielfältigt Pina Bausch auch Blaubart und Judith, indem sie deren individuelle Aktionen auf die Gruppe überträgt und das Paarverhältnis als Strukturmuster von Geschlechterbeziehungen vorführt: Frauen und Männer werden in ihrem gegenseitigen Nicht-Verstehen gezeigt, wobei auch hier die schon in früheren Stücken offensichtlich gewordene Haltung der Choreografin sichtbar wird: Die Frau ist nicht nur Opfer, sondern setzt ihren Körper auch als Waffe ein, der Mann hingegen nicht nur Patriarch, sondern auch Gefangener seiner selbst, wobei die hegemonialen Unterschiede in den jeweiligen Geschlechterambivalenzen deutlich werden. Wenn *Blaubart* thematisch an die bisherigen Stücke anknüpft und, wie der ›Brecht/Weill-Abend‹, dramaturgisch das Libretto dekonstruiert, so kommt dem Stück eine herausragende Stellung vor allem deshalb zu, weil es das Bühnenkonzept eines intermedialen spartenübergreifenden Tanztheaters realisiert: Tanz, Oper, Schauspiel, Film werden hier miteinander verflochten. Auch die Performativität der Dinge spielt in diesem Stück eine entscheidende Rolle: Die Bühne, Blaubarts Burg, ist ein leerer großer, etwas heruntergekommener Altbau, auf dessen Boden altes welkes Laub liegt, das riecht (wie der Torf in *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer),* zertreten wird, Geräusche macht und Spuren hinterlässt, wenn sich die Tänzer*innen darauf bewegen. Besonders deutlich wird die Performativität der Dinge in dem Einsatz der Musik. Diese kommt von einem Tonbandgerät, dem nahezu einzigen Requisit des Stückes. Es ist auf einem fahrbaren Tisch befestigt und mit einem Kabel, das über die Raumdecke läuft, verbunden und wird somit zum tanzenden Akteur, wenn es hin- und hergeschoben wird. Dass dieses Stück keiner linearen Dramaturgie mehr Folge leisten will, zeigt sich nicht nur in der Auflösung der klassischen dreiaktigen Handlungsdramaturgie zugunsten einer montageartigen Dramaturgie, sondern auch in dem Umgang

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mit der Musik: das Tonband – und mit ihm der Handlungsverlauf – wird immer wieder zurückgespult.

Aber auch dieser für das Bühnengenre Tanztheater so innovative Umgang mit der Musik war aus einer Notsituation heraus entstanden: »Bei *Blaubart* konnte ich meine Idee überhaupt nicht verwirklichen, weil man mir einen Sänger, den ich übrigens sehr schätze, zur Verfügung stellte, der nun überhaupt kein Blaubart war. In meiner Not überlegte ich mit Rolf Borzik eine total andere Idee. Wir konstruierten eine Art Wagen mit einem Tonbandgerät […]. Diesen Wagen konnte Blaubart nun schieben und mit ihm laufen, wohin er wollte. Er konnte die Musik zurückspulen und einzelne Sätze wiederholen. So konnte er durch das Vor- und Rückspulen sein Leben untersuchen.« [49]

Um die Probleme in der Zusammenarbeit mit dem Chor und dem Orchester zu umgehen, baut sie das Stück *Komm tanz mit mir* (UA 1977) auf Volksliedern auf, die die Tänzer*innen selbst singen. In *Renate wandert aus* gab es dann nur noch Musik vom Band, mitunter, wie in diesem Stück oder in *1980* oder *Palermo Palermo* (UA 1989) beispielsweise mit einzelnen Musikern.

Das ›Macbeth-Stück‹ *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen* (UA 1978), mitunter als Schlüsselwerk bezeichnet[50], markiert den Übergang zu einer radikal neuen Ästhetik. Es war auf Einladung des damaligen Intendanten des Bochumer Schauspielhauses und für seine Shakespeare-Inszenierungen bekannten Regisseurs Peter Zadek entstanden, der ein Jahr nach Bauschs Premiere Bochum verlassen wird. Es ist das erste Stück, in dem Pina Bausch ihre neue Arbeitsweise des Fragen-Stellens (→ ARBEITSPROZESS) zur Stückentwicklung nutzte – und dieses Vorgehen auch im Programmheft wie in manchen folgenden Programmheften auch offenlegt.[51] Hier ist der dem Regietheater ähnliche konzeptionelle Ansatz radikal weitergeführt: Die Shakespeare-Vorlage wird bis auf zentrale Bilder und Motive entkernt, die Themen Macht, Gier, Sünde und Schuld werden auf alltägliches Verhalten übersetzt. Zitatfragmente und Versatzstücke aus dem Shakespeare-Text stellen in einer dichten, eher zyklisch angelegten Montage, die keiner linearen Handlungsdramaturgie folgt, die Verbindung zum Text her. Die Abwesenheit, das Verweigern des Gewöhnlichen, Erwarteten kennzeichnen das Stück. Die klassischen Rollen sind aufgelöst und auf alle Akteur*innen verteilt: Die beteiligten vier Schauspieler*innen des Bochumer Schauspielhauses sprechen nicht, die vier Wuppertaler Tänzer*innen schauspielern, die Sängerin singt nicht, sondern spricht. Eine Konfrontation mit den Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen des Theaterpublikums ist die (unvermeidliche) Folge. Gespielt wird dies auf einer Bühne, die an eine heruntergekommene Gründerzeitvilla erinnert, deren Mobiliar aber nicht nur dazu dient, dieses repräsentative Ambiente zu vervollständigen. Vielmehr wer-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

den hier die Objekte in ihrer Performativität vorgeführt: Der Stuhl erzwingt einen geraden Rücken, der Glasschrank stellt nicht bürgerliche Repräsentationsobjekte, sondern den eigenen Körper aus.

An das ›Macbeth-Stück‹ schließt stilistisch *Kontakthof* (UA 1978) an, auch hier verknüpft Pina Bausch verschiedene Ebenen, die sich in der Frage des Verhältnisses von Theater und Realität bündeln: Der Zwang der Männer und Frauen, sich auszustellen, sich vorzuzeigen bei ihrer Suche nach Nähe und Geborgenheit, wird hier erneut verbunden mit einer Kritik am bürgerlichen Repräsentationstheater des ›So-tun-als-ob‹, sowie einer Auseinandersetzung mit den Orten, die der Tanz für die Einübung in das Ausstellen des eigenen Körpers bereithält. In diesem Stück ist es ein Tanzsaal, wieder im Stil der Jahrhundertwende, der als ein Ort der Suche nach dem Glück vorgezeigt wird, wo alltägliche Gesten der Freude, der Angst, der Scham, der Eitelkeit, der Zuneigung, des Begehrens, der Lust aufeinandertreffen. Dass der Tanzsaal ein Mikrokosmos menschlicher Begierden für alle Menschen jeglichen Alters sein kann, wird dann in den Übersetzungen des Stücks sichtbar: 2000 wird das Stück mit Damen und Herren über 65 aufgeführt, 2008 mit Teenagern ab 14.[52] Hier haben nach jeweils einjähriger Probezeit Menschen die Rollen der Tänzer*innen übernommen, die weder professionelle Darsteller*innen noch Tänzer*innen sind. Insofern werfen diese Übersetzungen auch die Frage auf, wie sich ein Stück mit unterschiedlichen Besetzungen verändert, und was das Darstellen ausmacht.

Zwischen dem ›Macbeth-Stück‹ und *Kontakthof* wird ein Stück uraufgeführt, das im gesamten Œuvre von Pina Bausch mit dem Tanztheater Wuppertal eine Sonderstellung einnimmt: *Café Müller* (UA 1978). Benannt nach dem Café, das sich an der Ecke der Focherstraße in Solingen, unweit des Elternhauses von Pina Bausch befand, ist es – mit Ausnahme einer kleinen Tanzsequenz in dem Stück *Danzón* (UA 1995) – das einzige Stück, das Pina Bausch mit dem Tanztheater Wuppertal entwickelt, in dem sie selbst viele Jahre tanzt. Eine Ausnahme stellt es auch deshalb dar, weil zunächst unter dem Titel *Café Müller* ein vierteiliger Abend gezeigt wurde, zu dem Pina Bausch mit Gerhard Bohner, Gigi-Gheorghe Caciuleanu und Hans Pop drei Gastchoreografen eingeladen hatte, eigene Stücke zu entwickeln. Auch hier findet sich ein konzeptioneller Ansatz: das, was die vier Stücke verbinden sollte, sind lediglich ein paar ›Eckdaten‹: die Bühne ein Café, vier Akteur*innen, kein helles Bühnenlicht. Von diesem vierteiligen Abend ist das Stück von Pina Bausch auf dem Spielplan geblieben und wird seit Jahren in einem Doppelabend mit *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* gezeigt. Das Stück hat, allein schon durch die Arien von Henry Purcell, eine melancholische Grundstimmung und präsentiert die spannungsgeladenen Themen von Verloren-Sein, Isolation, Einsamkeit über Nähe, Geborgenheit,

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Verlassen-Werden bis zu Achtsamkeit und Aufmerksamkeit für Andere. Erneut befinden sich die Tänzer*innen in einem heruntergekommen anmutenden Caféhaussaal, Stühle stehen wild umher, es gibt keinen Platz zum Tanzen. Die Tänzer*innen bewegen sich schlafwandlerisch, irrlichternd, in sich versunken, mit geschlossenen Augen durch den Raum. Rolf Borzik, der Bühnenbildner und Lebensgefährte von Pina Bausch, macht ihnen buchstäblich die Bühne frei: Er schafft Bewegungsräume, reißt die Stühle weg, so dass sich die Tänzer*innen den Weg bahnen können, ohne zu stolpern, ohne sich zu verletzen.

Café Müller wirkt, nach den ersten fünf Jahren intensiver Arbeit in Wuppertal, nach den Aufregungen, die die Produktion (→ ARBEITSPROZESS) und Rezeption (→ REZEPTION) des ›Macbeth-Stückes‹ mit sich brachten, wie ein Innehalten, wie eine tänzerisch-choreografische Reflexion der bisherigen gemeinsamen Arbeit, vor allem von Pina Bausch und Rolf Borzik, zu der Frage: Wo ist der Raum des Tanzes, wo und wie kann sich der Tanz entfalten?

Die in den Stücken der zweiten Werkphase entwickelte neue Ästhetik findet dann in *Arien* (UA 1979) ihren Kondensationspunkt und zugleich den Endpunkt dieser Schaffensperiode. Es ist das letzte Stück, das Pina Bausch vollständig mit ihrem Lebensgefährten und künstlerischen Wegbegleiter Rolf Borzik (→ COMPAGNIE) erarbeitet. Jochen Schmidt beschreibt *Arien* als »eine Art Requiem zu Lebzeiten für den Bühnenbildner«[53], der in diesem Stück spektakulär die Bühne bis auf die Brandmauern öffnet, sie unter Wasser setzt und zusätzlich einen kleinen Swimmingpool einbaut, indem sich mitunter Tänzer*innen bewegen, aber vor allem ein täuschend echt aussehendes Nilpferd seinen Platz findet. Pina Bausch beschreibt es so: »Tiere und Blumen, alle Dinge, die wir auf der Bühne benutzen, sind eigentlich Dinge, die wir kennen. Aber gleichzeitig erzählen sie so, wie sie auf der Bühne benutzt werden, auch etwas ganz anderes […]. Mit dem Nilpferd kann man in *Arien* eine schöne und traurige Liebesgeschichte erzählen. Zugleich kann man etwas von der Einsamkeit, der Not, der Zärtlichkeit zeigen. Alles ist direkt sichtbar. Ohne Erklärungen und ohne Hinweise.«[54] Sichtbar war nicht, dass in dem aus Pappmaché gebauten Nilpferd Menschen steckten, die in dem Nilpferd über die Bühne robbten, und dass die Füße des Nilpferds sich, von einer kleinen Scheibenwischerbatterie angetrieben, bewegten. In *Arien* bündeln sich die in dieser Phase entwickelten ästhetischen Stilmittel, Materialien und Motive zu einem grundlegenden Thema: ein Ringen um Leben und Tod, ein Anrennen gegen die Zeit, eine Verzweiflung über das Vergängliche – und auch hier Lichtblicke aus der Dunkelheit: in Form von Kinderspielen und Witzen.

Keuschheitslegende (UA 1979) ist das letzte Stück, für das Rolf Borzik das Bühnenbild entwickelt und dessen Premiere sie gemeinsam erleben. Ein paar Wochen später stirbt er im Alter von 35

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Jahren. Es wird ein Stück, wie er es sich vorstellte. Pina Bausch erinnert sich: »Bei der Entwicklung von *Keuschheitslegende* […] wussten wir schon lange, dass er nicht mehr lange leben würde. Aber diese Keuschheitslegende ist kein tragisches Stück. Rolf Borzik wollte es so, wie es wurde: mit einem Gefühl von Lust zum Leben und zur Liebe.«[55]

Es ist, wie keine der gemeinsamen Wuppertaler Arbeiten zuvor, ein sexuell provokatives Stück, das messerscharf die Gegensätze und Kontraste herausarbeitet: satirisch, frech, bitter, kritisch, aber auch träumerisch, sanft, kitschig, hektisch, umtriebig, fröhlich, lautstark, aber auch ruhig, einsam, traurig, leise.

»Ich habe mir nie vorgenommen, einen bestimmten Stil oder ein neues Theater zu erfinden. Die Form ist ganz von selber entstanden: aus den Fragen, die ich hatte«[56], wird Pina Bausch knapp dreißig Jahre später sagen. Aber bereits am Ende dieser ersten Werkphase in Wuppertal hat sich die künstlerische Handschrift Pina Bauschs mit dem Tanztheater Wuppertal in ihrer ganzen Komplexität im Zusammenspiel von Tanz/ Choreografie, Theater, Musik, Materialien, Bühne, Publikum herausgebildet. Vieles wurde ausprobiert: verschiedene Bühnenformate, von der Operette (zum Beispiel *Renate wandert aus),* über Tanzopern *(Iphigenie auf Tauris, Orpheus und Eurydike),* moderne Tanzstücke *(Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer),* an der Revue sich abarbeitenden Inszenierungen (beispielsweise der ›Brecht/ Weill-Abend‹) und experimentelle Formen (zum Beispiel *Café Müller*) und theatrale Szenen (zum Beispiel das ›Macbeth-Stück‹), neuartige Bühnenbilder und ungewöhnliche Bühnenräume und -ausstattungen, unerwartete Kostümierungen (zum Beispiel Second-Hand-Kleidung, Badeanzüge, Queer-Kostümierungen) und Materialien (gesamter Theaterfundus), die Beteiligung von echten und künstlichen Tieren, eine neuartige Musikauswahl und collagenhafte Zusammenstellung von Musik aus unterschiedlichen Genres und Kulturen, Öffnungen und dialogische Beziehungen zum Publikum, ein verändertes Tänzer*innenverständnis (der Tänzer/ die Tänzerin als Darsteller/ Darstellerin), ein neues Verständnis des Werkbegriffs (das ›Stück‹) und der Choreografie (als eine collagenhafte, montageähnliche, auf raum-zeitlichen Prinzipien und Rhythmus basierende Zusammenführung einzelner ›Teile‹ zu einem ›Stück‹).

In dieser Phase hatte Pina Bausch neben einer Handvoll Einakter mehr als zehn abendfüllende Stücke[57] produziert, in der Regel zwei neue Stücke pro Jahr. Sie hatte eine Handschrift ausgebildet, die nicht nur weltweit im Bühnentanz einen Paradigmenwechsel herbeiführen sollte, sondern auch das Theater als Institution bürgerlicher Repräsentation und als Ort bürgerlicher Selbstvergewisserung grundsätzlich in Frage stellte. Pina Bausch hatte in dieser Phase etwas radikal Neues geschaffen und viele Ideen, die zu diesem

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Zeitpunkt in Theater und Tanz probiert wurden, in ein spezifisches Theater- und Bühnenkonzept, Choreografie- und Tanzkonzept übersetzt, das die Idee des Regietheaters auf den Tanz übersetzte und die Tanzkunst als eine nicht repräsentative, sondern performative Kunst vorstellte, als eine Kunst, die sich an Aktion und Erfahrung und nicht an Skript und Spiel orientierte, das die Tänzer*innen als Subjekte und nicht als eine Rolle in den Mittelpunkt rückte und damit die Tänzer*innen als Performer*innen auftreten ließ, die sich selbst spielten und nicht nur tanzten, sondern auch sprachen und sangen. Ihr Bühnenkonzept beruhte auf einem neuen Arbeitsprozess des Fragen-Stellens, der zudem in dem Stück selbst vorgeführt wurde.

Mit dem Theater- und Bühnenkonzept entstand auch eine neue Idee von Choreografie, die keine lineare Dramaturgie und Handlungsstruktur mehr kannte, die Perspektive auf ein zentrales Bühnengeschehen auflöste und gleichzeitig mehrere Zentren schuf. Damit einher ging eine radikale Reflexion dessen, was Tanz jenseits der herkömmlichen schönen Virtuosität sein könnte und welcher Stellenwert ihm im Kanon der Künste in einem Drei-Sparten-Betrieb zustand. Sie hat mit diesem Konzept demokratische Ideen der Partizipation und eine Kritik an der hierarchisch organisierten Institution des Theaters in ihre künstlerische Arbeit übersetzt: durch neue Formen der Zusammenarbeit mit den Tänzer*innen in der Stückentwicklung sowie durch institutionelle Autonomiebestrebungen (Lichtburg als alleiniger Probenort). Schließlich hatte sie, in dieser spezifischen Form der Zusammenarbeit mit ihren Tänzer*innen, einen Mikrokosmos multikultureller Gesellschaften etabliert.

Dass Pina Bausch mit dieser Ästhetik unwiderruflich einen Paradigmenwechsel im Bühnentanz herbeigeführt hatte, der weltweit nicht nur Tanz und Choreografie, sondern auch das Theater und auch den Film beeinflussen und verändern sollte, deutete sich zu diesem Zeitpunkt zwar an, aber war in dem Ausmaß und in der Nachhaltigkeit, die wir heute erkennen, noch nicht abzusehen. Die nächste Werkphase sollte dazu beitragen, das, was hier entstanden war, weiter zu entwickeln und weltweit als ein spezifisches nationales Genre des Bühnentanzes bekannt zu machen: das Deutsche Tanztheater, für das Pina Bausch wie keine andere bis zu ihrem Lebensende stand. Die Unterstützung des Goethe-Instituts, die das Tanztheater Wuppertal zum Exportartikel Nummer eins machte, spielte dabei eine wesentliche Rolle. Denn Pina Bausch und ihr Tanztheater waren mit ihren Themen der Suche, der Sehnsucht nach Annäherung und Versöhnung der ideale Repräsentant einer ›deutschen‹, auf Versöhnung setzenden Kulturpolitik der jungen demokratischen Bundesrepublik in Zeiten eines Wettrüstens der ›Kalten Krieger‹.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

1980–1986: INTERNATIONALISIERUNG UND STABILISIERUNG DER ÄSTHETISCHEN SPRACHE

Die 1980er Jahre sind ein schwebendes Jahrzehnt zwischen Nachrüstungsdebatte und Zusammenbruch der sogenannten realsozialistischen Staaten – internationale Konfliktherde verschärfen den Ost-West-Konflikt: In den Jahren 1979/80 entbrannte in Vorderasien ein Konfliktherd, der in den folgenden Jahrzehnten nichts an Explosivkraft einbüßen sollte. Der Jahreswechsel steht im Zeichen des Umsturzes im Iran. Nach der Flucht des Schahs Mohammad Reza Pahlavi und der Rückkehr des schiitischen religiösen Führers Chomeini entwickelt sich die sogenannte ›Islamische Revolution‹ und mit ihr der Konflikt zu den USA. Zugleich kommt in Irans Nachbarland Irak Saddam Hussein an die Macht. Die ideologischen Gegen-

sätze zwischen den beiden Ländern treten damit noch schärfer zutage. Der Erste Golfkrieg, der Einmarsch der UDSSR in Afghanistan verschärfen insgesamt auch die Fronten im Ost-West-Konflikt nach der Entspannungspolitik der 1970er und bedeuten erneut ernstzunehmende Gefahren für den Weltfrieden.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Während die 1980er den Höhepunkt des Wettrüstens der Nachkriegsjahre erleben, oszilliert in der BRD die Stimmung zwischen Hedonismus und Zukunftsangst. Bereits 1980 gründet sich die Partei der Grünen und zieht erstmals in den Landtag von Baden-Württemberg ein. 1982 beginnt die sogenannte Flick-Affäre, in deren Folge mehrere Politiker zurücktreten müssen. 1983 gründen rechte Gegner von Franz Josef Strauß die Partei der Republikaner. 1986 ereignet sich die Reaktorkatastrophe im ukrainischen Kernkraftwerk Tschernobyl mit der Folge, dass an verschiedenen Orten Europas erhöhte Radioaktivität gemessen wird. Im selben Jahr ermordet ein RAF-Kommando den Siemens-Manager Karl Heinz Beckurts.

10 Graffito nach der Reaktorkatastrophe in Tschernobyl
Eppertshausen 1986

11 *Ahnen*
Wuppertal 2014

Parallel zu diesen politischen Krisen läuten die 1980er Jahre radikale gesellschaftliche Transformationen ein, die mit großen Zukunftsängsten verbunden sind: den Übergang vom Industriezeitalter zum Informationszeitalter, die Einführung von Computertechnologien, die *New Economy,* das Ende des Wohlfahrtsstaates, den Durchbruch postfordistischer Ökonomien, globalisierten Handelns und neoliberaler Politiken.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die 1980er, das war aber auch die Zeit des Hedonismus, der »Erlebnisgesellschaft«[58], der sogenannten »Generation Golf«[59], der schrillen Föhn-Frisuren, der Karottenjeans und Schulterpolster, des Walkman, Ghettoblasters und der Disco-Kids, der Michael-Jackson-Fans, der Kult-Serien wie *Dallas, Denver-Clan* und *Lindenstraße,* des Schimansky-*Tatort,* der Samstag-Abend-Spielshows wie *Wetten, dass...?* und der Kreuzfahrtserien wie *Das Traumschiff.* In der Popkultur ist es das Jahrzehnt der Wiederentdeckung des Tanzes: Mit den Discos und Clubs, mit HipHop, Punk und Poppern kommen wilde Tänze wie B-Boying, Pogo, Robot auf die Tanzfläche zurück. Daneben gibt es die Friedensmarschierer und Öko-Bewegten – und es ist das Jahrzehnt, das mit AIDS einen Einbruch in die Offenheit und Unbekümmertheit freizügigen sexuellen Handelns brachte.

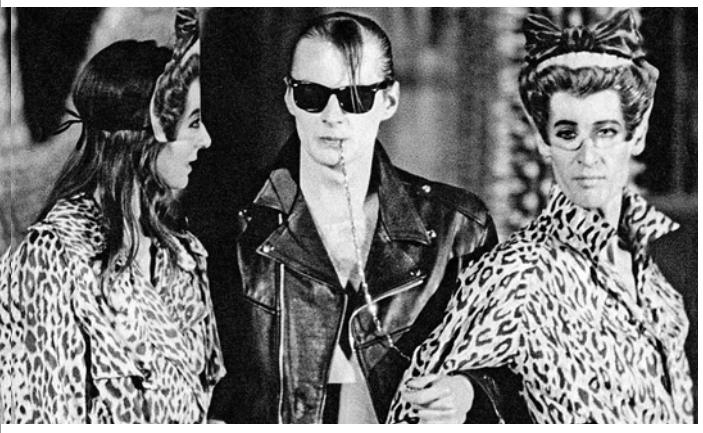
Mit der Verschärfung der West-Ost-Konflikte konzentriert sich auch die Kunst der 1980er Jahre (noch) vorwiegend auf (West-) Europa und Nord-Amerika. In ihr hat sich in diesem schwebenden Jahrzehnt vieles etabliert, das heute noch Bestand hat. Es entsteht ein veritabler Kunstmarkt auch für Gegenwartskunst. Minimal Art, Konzeptkunst und Pop Art werden transformiert in subtile Strategien, die Kunst in einer zunehmend von Massenmedien dominierten Gesellschaft neu zu orten versuchen. Im Bühnentanz kehrt analog zu den Disco- und Clubtänzen die Arbeit mit der Physikalität des Körpers und ihren Grenzen zurück: Gruppen wie das englische DV8 Physical Theatre, junge belgische Choreograf*innen wie Anne Teresa de Keersmaker und Wim Vandekeybus oder die kanadische Gruppe LaLaLa Human Steps bringen eine rasante, bis an die totale körperliche Erschöpfung gehende neue Bewegungsästhetik und Bewegungslust auf die Bühne. Mit ihnen entsteht ein neues Genre, das als zeitgenössischer Tanz in die Tanzgeschichte eingehen sollte und hier fortan vom Tanztheater historisch und ästhetisch abgegrenzt wird.

In dieses schwebende und dem Tanz zugewandte Jahrzehnt fällt die zweite Schaffensperiode von Pina Bausch mit dem Tanztheater Wuppertal, die unter die Stichworte Internationalisierung einerseits und Ausdifferenzierung der Ästhetik andererseits gestellt werden kann. Die Truppe weitet ihre internationale Tourneetätigkeit aus, und es entstehen Stücke[60], die dem bisher Entwickelten neue Farben hinzufügen.

Der Beginn dieser Phase stellt einerseits eine tiefe persönliche und künstlerische Zäsur dar, Pina Bausch versammelt ein neues Team um sich: Nach dem Tod von Rolf Borzik arbeitet sie beim Bühnenbild in *1980* erstmalig mit Peter Pabst, den sie bei den Proben zu dem ›Macbeth-Stück‹ in Bochum kennengelernt hatte, und bei den Kostümen mit Marion Cito, die Jahre zuvor als Tänzerin engagiert worden war (→ COMPAGNIE). Mit dieser personellen Änderung ist aber kein ästhetischer Umbruch verbunden. Ganz im Gegenteil: Diese Werkphase ist

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

12 Plakat der Wuppertaler Bühnen 1989



13 *Ahnen*
Wuppertal 1987

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine Phase der Stabilisierung und Differenzierung der bisherigen Ästhetik. Anders als manche Theater- oder auch Tanztheaterformen wie die von Johann Kresnik beispielsweise, will dieses Tanztheater nicht auf etwas anderes außerhalb dessen, was man sieht, verweisen, es will auch nichts anderes bedeuten als das, was sich in den steten Verwandlungen, Veränderungen, Wiederholungen, Variationen und Neukontextualisierungen auf der Bühne ereignet. Die Elemente des Tanztheaters von Pina Bausch (Ton, Licht, Musik, Farbe, Bewegung, Sprache, Material) sind kein Vehikel für einen anderen Inhalt außerhalb ihrer selbst. Es wird nichts dargestellt, sondern mit den einzelnen Szenen immer wieder etwas neu hergestellt. Die Stücke der Pina Bausch verzichten auf Repräsentation, sie sind performativ. Die Tänzer*innen wie die Zuschauer*innen durchleben während der Aufführung die vielen kleinen Welten alltäglicher menschlicher Erfahrungen. Und diese Welten ergeben mit den Stücken ein buntes Bild allgemein menschlicher, aber auch geschlechtsspezifisch und kulturell differenzierter Erfahrungswelten, das sich über die Jahre zu einem kulturellen Archiv der menschlichen Praktiken, Haltungen und Gewohnheiten zusammensetzt. Es ist also weniger ein Theater der Gefühle, als das die Kunst Pina Bauschs so häufig bezeichnet wurde, sondern ein Ansatz, der in den körperlich-sichtbaren Praktiken des Tuns zeigt, wie diese durch Gefühle und Affekte getragen werden und konstitutiv sind für soziale Situationen.

Wie die erste Werkphase beginnt auch die zweite Schaffensperiode mit einem Stück über die Kindheit. *1980,* das mit über vierzig Gastspielreisen (bis 2019), davon dreißig vor 1994, eins der erfolgreichsten Werke der Choreografin werden sollte, greift vieles auf, was ästhetisch in der ersten Phase entwickelt worden war und dem nun weitere Aspekte hinzugefügt werden: Eine choreografische Arbeit mit Leitmelodien (»Jeden Tag fährt ein Schiff über den Ozean«), Leitmotiven (Geburtstage), Themen und Gegenthemen (Kindheit, Freude, Spaß, Lust – Einsamkeit, Trauer, Angst, Verlust), Wiederholungen und Variationen (auch durch Verflechtungen mit Szenen aus früheren Stücken), Gruppenformationen in Kreisanordnungen, Linien, Girlanden. Das Stück arbeitet mit Mitteln der Verfremdung (›Happy Birthday‹ in unterschiedlichen Konstellationen), der Überhöhung und der Neukontextualisierung (das wiederholte Löffeln der Suppe in verschiedenen Framings), des Überlagerns von ›Teilen‹/Szenen. Insgesamt zeigt das Stück wenig Tanz – nur ein Solo unter einem Rasensprenger, getanzt ursprünglich von Anne Martin – sondern vor allem in Revueformation entwickelte Ensembletänze, bei denen sich die Tänzer*innen unter anderem durch die Publikumsreihen bewegen. Daneben gibt es rasante, zuckende Bewegungsfigurationen, die in einer atemberaubenden choreografischen Anordnung aufeinander folgen, beginnend

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mit einem Solo, das dem Discotanz Robot ähnelt. Die Musik ist eine bunte Collage aus E- und U-Musik: John Dowland, Comedian Harmonists, Benny Goodman, Francis Lai, Edward Elgar, Johannes Brahms, Claude Debussy, Ludwig van Beethoven, John Wilson. Kratzige Aufnahmen alter Schellackplatten, die bis in die frühen 1960er Jahre hinein im Handel waren, unterstreichen das Kindheitsthema des Stücks und auch die Erinnerung an die Kindheit der 1940 geborenen Choreografin.

Das Bühnenbild von Peter Pabst, ein grüner Rollrasen, unterstützt den eher heiteren Gesamteindruck des Stücks. Es setzt ebenfalls das fort, was zuvor schon in den Bühnenbildern angelegt war: Wie der Torf bei *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* oder das Wasser in dem ›Macbeth-Stück‹ oder in *Arien* ist auch hier die Bühne ein Aktionsraum (→ COMPAGNIE), der nicht nur die Bewegungen verändert, sondern auch eine olfaktorische Dimension in die Aufführung einbringt: im Laufe des Stücks breitet sich der Geruch des Rasens aus, man riecht seine Feuchte und Frische.

1980 ist ein getanztes Theater, das heißt ein Theater, das zum einen, wie bei Norbert Servos wiederkehrend und eindrücklich beschrieben[61], Geschichten aus und mit den Körpern erzählt, und zum anderen, und das tritt bei den Stückbesprechungen oft in den Hintergrund, weniger eine theatrale als eine choreografische und musikalische Struktur hat. Auch spielen, anders als in einem Theaterstück, die Darsteller*innen hier dem Publikum nicht etwas vor, sondern sie spielen mit dem Publikum. Wie in früheren Stücken sind die Sprechakte an das Publikum gerichtet, nicht wie in einem Theaterstück an die anderen Darsteller*innen. Hier ist das Publikum der eigentliche Partner der Darsteller*innen, und dies zeigt sich auch darin, dass die Tänzer*innen die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum wiederholt durchbrechen.

Wie frühere Stücke setzt *1980* die immer wiederkehrenden spannungsreichen Pole menschlichen Empfindens und Handelns in Szene, dies aber, selbst wenn es um Trauer geht, eher leichter als zuvor, mit viel Ironie und Witz. Dass der Untertitel, *Ein Stück von Pina Bausch,* anders als bei anderen Stücken hier immer mitgenannt ist, mag kein Zufall sein, sondern vielleicht auch ein Verweis darauf, dass dieses Stück tatsächlich auch ein Stück der Geschichte von Pina Bausch im Jahre 1980 erzählt.

Ein zentrales und auch neues Thema ist in diesem Stück die Interkulturalität, die hier über die Internationalität der Tänzer*innen, ihre Sprachen, Gesten und nationalen Ikonen (Frage: drei Stichworte zu dem eigenen Land – Mechthild Großmanns Antwort: »Adenauer, Beckenbauer, Schopenhauer«) vorgeführt wird, aber auch grundsätzlicher gezeigt wird: Das Verhältnis von Individuum und Gruppe verschiebt sich hier zum Zusammenspiel kulturell geprägter

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Individualität – und transnationaler Gemeinschaft. Interkulturalität, Migration, kulturelle Gesten sind Themen, die Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal durch die internationalen Koproduktionen in der nächsten Werkphase zu ihrem zentralen Thema machen werden. In *1980* scheint diese Zukunft noch ungewiss: im Schlussbild steht eine einzelne Person der Gruppe gegenüber. Es ist ein Bild, das bereits im ersten Teil zu sehen war und dort mit Abschiedsfloskeln, die die Tänzer*innen mit kulturspezifischen Gesten individuell unterschiedlich vortragen, beendet wurde. Als Schlussbild aber bleibt es offen, die Einzelne steht der Gruppe sprachlos und unbewegt gegenüber: Wird die Arbeit der Choreografin mit der Gruppe nach dieser persönlichen und künstlerischen Zäsur weitergehen können?

Ja, sie wird weitergehen. Aber es wird das letzte Mal sein, dass es in einem Jahr zwei neue Stücke gibt. Das zweite Stück dieses Jahres ist *Bandoneon* (UA 1980), ein Stück, zu dem sie wohl auf der Südamerika-Tournee im Sommer 1980 inspiriert worden war, die die Truppe auch nach Argentinien führte. Zerkratzte Schellackplatten, hier vor allem mit den Tangos der argentinischen Ikone aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Carlos Gardel, bestimmen auch hier die musikalische Grundstimmung. Das Stück thematisiert die eigene Geschichte als Tänzer*in. Die Tänze sind grotesk, deformiert, parodistisch – eine mimetische Annäherung an den Tango war nicht intendiert. Raimund Hoghe zitiert Pina Bausch während der Proben: »Wir benutzen mal die Musik – ohne dass man Tango tanzt. Der Mann geht wie beim Tango nur vorwärts oder zur Seite und die Frau rückwärts. Die Frau kann vielleicht versuchen, das mit dem Feuer zu machen und die Frau zu streicheln – oder auch etwas von einem Trick. Ich will nur mal gucken, wie das aussieht. Und macht das über die Musik, sehr, sehr langsam.«[62]

Somit stellt schon dieses Stück die Frage, die vor allem die späteren Koproduktionen prägen sollte: Wie kann man Tanz anderer Kulturen und Tänze des Alltags, wie Volkstänze, populäre Tänze, ethnische Tänze einerseits und kulturelle Gesten des Alltags andererseits auf die Bühne übertragen?

Das Stück dekonstruiert zudem den Bühnenraum. Bühnenbildner ist für dieses Stück Gralf Edzard Habben (1934-2018), der ein Jahr (1981) später das Theater an der Ruhr in Mülheim an der Ruhr als freies Theater mitbegründen und bis zu seinem Tod mit leiten sollte. Er schuf einen Bühnenraum, der an die Tanzräume der Milongas in den Vorstädten von Buenos Aires erinnert, die in kleineren alten Sporthallen stattfinden: Es hängen Boxerbilder an den Wänden, es stehen kleine Tischchen und alte billige Stühle verstreut herum. Im Laufe des Stücks aber wird dieses Bühnenbild von Bühnenarbeitern demontiert: Möbel, Bilder, Kleider, Beleuchtung werden entfernt, der Tanzboden herausgerissen. Dies ist nicht als gewollter Hinweis in Szene gesetzt, dass auch die Räume der Milongas mit-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

unter unterschiedlich genutzt werden und sich in Sporthallen verwandeln können. Es ist, wie einst die Arbeitsweise des Fragen-Stellens beim ›Macbeth-Stück‹ oder die Nutzung von Tonbandaufnahmen bei *Blaubart* aus der Probensituation heraus entstanden: Aufgrund der verspäteten Generalprobe einen Tag vor der Premiere hatte die Intendanz die Geduld verloren und die Bühnentechniker*innen aufgefordert, das Bühnenbild abzubauen, da am selben Abend eine Vorstellung einer Oper angesetzt war und das Bühnenbild hierfür aufgebaut werden musste. Die Compagnie aber probte währenddessen weiter – und so gelangte diese Konfrontation zwischen den Anforderungen des Kunstbetriebs und den künstlerischen Eigenzeiten in das Stück als eine Art Einbruch des Realen in den Ort des Theatralen. Damit war zugleich die Institution Theater mit all ihren Anforderungen und Notwendigkeiten in ein ästhetisches Konzept übersetzt und in Frage gestellt – auf eine Weise, wie dies der sogenannte Konzepttanz in den 1990er Jahren für sich in Anspruch nehmen sollte: Die Darsteller*innen setzen nicht nur Authentizität in Szene, sondern auch die Ungewissheit zwischen Real und Fake, Spiel und Ernst, Arbeitsprozess und Werk.

Nach diesem Stück folgt die längste Schaffenspause im Gesamtwerk von Pina Bausch. 1981 entsteht keine neue Arbeit, das nächste Stück ist *Walzer* (UA 1982), das die Choreografin nach der Geburt ihres Sohnes Rolf Salomon Bausch im September 1981 entwickelt – und wie vorherige Stücke thematisiert auch dieses Stück das Verwoben-Sein von Gegensätzen: »Die Gegensätze sind wichtig […]. Nur so können wir überhaupt ahnen, in welcher Zeit wir heute leben«[63], sagte Pina Bausch. Das Stück entfaltet sich dramaturgisch im Spannungsfeld von Kitsch, Melancholie und Freude: Es thematisiert das Leben und das Sterben, das Geborenwerden und das Töten, Ankunft und Abschied, Reisen und Grenzen überschreiten, Krieg und Frieden, Trauer und Überleben. Es sind sowohl die Kriegsorte der Weltpolitik wie die inneren Kriegsschauplätze, die hier in den Vordergrund rücken: das Verhältnis zur Familie und die Erinnerungen. Tänze gibt es hier nur als Gesellschaftstänze und Polonaisen, die sich durch den Raum schlängeln.

Auch dieses Stück arbeitet weiter an der Frage, wie künstlerische Arbeitsprozesse ästhetisch in das Bühnenstück übersetzt werden können und legt Probenvorgänge und das Verhältnis zwischen der Choreografin und den Tänzer*innen offen: »Und dann hat mich Pina gefragt […]«, erzählen die Tänzer*innen und zeigen, was sie im Anschluss daran entwickelt haben. So beispielsweise eine Frage nach Friedenssymbolen, die Jan Minařík damit beantwortet, dass er ein Abendkleid trägt, Blumen aus dem Rock wirft oder wie eine Taube hüpft. Das Stück ist eine erneute Selbstvergewisserung und Standortbestimmung des Ensembles – und es ist auch eine Reflexion aktu-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

eller politischer und gesellschaftlicher Ereignisse wie der virulenten Diskussion, die die erstarkte Friedensbewegung eingebracht hatte.

Nelken (UA 1982) wiederum ändert die Tonart und die Farbe, es erzählt den Traum vom kleinen Glück und zugleich die Un-/Möglichkeit, diesen Traum Wirklichkeit werden zu lassen. Die Bühne, die nach zwei Stücken mit anderen Bühnenbildnern nun wieder von Peter Pabst gestaltet wird, ist ein Blumenmeer von Nelken; die Inspiration kam vermutlich durch ein Nelkenfeld, das Pina Bausch auf der Südamerika-Tournee 1980 in einem Tal der Anden in Chile gesehen hatte.[64] Im Theater sind dies Hunderte von Stoffnelken, die in Asien unter menschenunwürdigen Arbeitsbedingungen hergestellt werden, was nicht in dem Stück thematisiert wird, und von denen viele während der Aufführung zerbrechen.

In dem Nelkenfeld patrouillieren Aufseher mit deutschen Schäferhunden. Diese Situation materialisiert nicht nur das thematische Spannungsfeld des Stücks zwischen Utopie und Realität, zwischen Hoffen und Bangen im traumhaften Bild einer Blütenlandschaft bei gleichzeitiger polizeilicher Kontrolle und Gewalt. Zwar ist es nicht das erste Mal, dass ein lebendes Tier auf der Bühne ist – in *Bandoneon* spielte in der Erstfassung der Hamster von Beatrice Libonati mit – aber nunmehr werden sie zu Akteur*innen und Mitspieler*innen. Und auch hier ist Pina Bausch Vorreiterin einer performativen Ästhetik: Was ist ein Darsteller/eine Darstellerin? Was konstituiert die Situation der Aufführung? Was unterscheidet die Bewegungen der Tiere von denen der Menschen? Gerade die letzte Frage wird besonders anschaulich, wenn die Tänzer*innen verängstigt wie Hasen durch das Nelkenfeld hüpfen. Ein zentrales Thema des Stückes ist die Migration und die Schikanen, denen Reisende an den Grenzen durch die jeweilige Staatsmacht ausgesetzt sind. Wie eng hängen das Soldatische und das Tänzerische zusammen? Auf die Frage, warum sie Tänzer oder Tänzerin geworden seien, die alle Tänzer*innen in Richtung Publikum beantworten, sagt der Letzte: » […] weil ich nicht Soldat werden wollte«. Der Krieg – ein wiederkehrendes Thema für die Kriegskinder-Generation. Auch *Two Cigarettes in the Dark* (UA 1985), ein wie auch das Vorgängerstück *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (UA 1984), eher hartes, kaltes Stück, beginnt damit: In der Erstbesetzung rauscht Mechthild Grossmann im weißen Abendkleid mit ausgebreiteten Armen auf das Publikum zu und sagt: »Kommen Sie ruhig herein; mein Mann ist im Krieg.«

Tänzerisch markant an *Nelken* ist nicht nur die Gebärdensprache, in die Lutz Förster George und Ira Gershwins Ballade »The Man I love« übersetzt, sondern auch ein Ensembletanz, bei dem die Tänzer*innen gestisch die Jahreszeiten abbilden. Es ist ein Tanz, der nach dem Tod von Pina Bausch als »Nelken-Linie« popularisiert wurde und als Nach- und Mitmachaktion weltweit getanzt wird. Dazu

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

heißt es auf der Webseite der Pina Bausch Foundation: »Viele Menschen aus aller Welt haben bisher mitgetanzt und teilen hier ein Video ihrer persönlichen *Nelken*-Reihe. Getanzt an ungewöhnlichen Orten, im Kostüm oder in Alltagsklamotte. Mit Kind, Kegel und Haustier. Im Winter, im Frühling, mal traurig oder ziemlich witzig. Zu zweit, allein oder in fast endlosen Reihen. Die Varianten sind schon jetzt so vielfältig wie das Leben ist.«[65]

Am Ende dieser Werkphase sind die schon aus der ersten Schaffensperiode bekannten Themen wie Geschlechterbeziehungen, Kindheit–Einsamkeit, Liebe–Sex, Heimat–Flucht, Leben–Tod mit neuen Bildern bearbeitet worden. Dabei wurden auch Motive wieder aufgenommen, so beispielsweise das Lied »Mamatschi, schenk mir ein Pferdchen, ein Pferdchen wär' mein Paradies […]« aus dem Stück *1980* in *Two Cigarettes in the Dark*. Dieses Lied erinnert an die Kindheit im Krieg, es war 1942 eins der meist gespielten Weihnachtslieder[66] (→ COMPAGNIE).

Diese Wiederaufnahme von Motiven erfolgt in einer Phase der Selbstreflexion einer mittlerweile international gefeierten Compagnie. Es ist zugleich die Phase, in der nicht nur der Bühnentanz und dessen Konventionen und Normen einer fundamentalen Kritik unterzogen werden, sondern das Dispositiv des Theaters selbst seziert und das Theater als Ort bürgerlicher Repräsentation im buchstäblichen Sinn bis auf seine Brandmauern entkleidet wird. Zugleich stellt diese Phase die Weichen für die Veränderungen, die folgen werden: Auf die internationale Ausrichtung der Compagnie durch ein immenses Gastspielprogramm in den 1980er Jahren folgt am Ende eine zunehmende Ausrichtung auf Fragen der Interkulturalität, der Migration, der kulturellen Differenzen und Gemeinsamkeiten. Und es beginnt die Phase, in der Pina Bausch nicht mehr mit dem kompletten Ensemble neue Stücke entwickelt.

1986-2000: INTERKULTURELLE KÜNSTLERISCHE PRODUKTION UND DAS WIEDERENTDECKEN DES TANZES

Geht man von dem Beginn der Phase der Koproduktionen aus, setzt die dritte Schaffensperiode von Pina Bausch und dem Tanztheater Wuppertal mit dem Stück *Viktor* (UA 1986) ein (→ ARBEITSPROZESS). »Die Idee des Teatro Argentina in Rom, in Zusammenarbeit mit uns ein Stück zu machen, das durch in Rom gemachte Erfahrungen entstehen sollte, war für meine weitere Entwicklung und Arbeitsweise von entscheidender, ich könnte sagen, schicksalhafter Bedeutung.«[67]

Die Koproduktionen, vielfach unterstützt durch die lokalen Goethe-Institute, markieren deren veränderte eher lokal eingebettete, kooperative Kulturpolitik – deutsche Künstler*innen arbeiten vor Ort – und zugleich den Beginn einer Globalisierung des Kulturbetriebs. Auch hier ist das Tanztheater Wuppertal wegweisend. Die Kooperationen verstärken die internationale Ausrichtung der Compagnie

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und das zunehmende Interesse daran, über das buchstäbliche Erfahren und künstlerische Erforschen anderer Kulturen (→ ARBEITSPROZESS) ein tänzerisches, szenisches Archiv menschlicher Praktiken, Haltungen und Gewohnheiten zu erweitern. Diesen Reichtum menschlichen Daseins über künstlerische Forschung zu erschließen und auf die Bühne zu bringen, bleibt mit insgesamt fünfzehn Koproduktionen eine der zentralen Aktivitäten von Pina Bausch, die sich in dieser Schaffensperiode zu einer ›Kulturanthropologin des Tanzes‹ entwickelt und mit künstlerischen Verfahren Alltagsethnografien betreibt. »Pina war eine Wissenschaftlerin, eine Forscherin, eine Pionierin in den weißen Feldern auf den Landkarten der menschlichen Seele«[68], mit diesen Worten wird Wim Wenders in seiner Rede bei der Gedenkfeier anlässlich des Todes von Pina Bausch im September 2009 im Opernhaus Wuppertal die Arbeit von Pina Bausch kennzeichnen. Sie selbst beschreibt dies zwei Jahre zuvor so: »Das Kennenlernen mir vollkommen fremder Gebräuche, Musiken, Gewohnheiten hat dazu geführt, in den Tanz das zu übersetzen, was uns unbekannt ist und dennoch allen gehören sollte […] So gehört auch alles, was uns bei unseren Koproduktionen beeinflusst und in die Stücke einfließt, für immer zum Tanztheater dazu. Wir nehmen es überall hin mit. Es ist ein bisschen so, als ob man heiratet und nachträglich miteinander verwandt wird.«[69]

In diese Werkphase fallen insgesamt elf Stücke[70], davon acht Koproduktionen[71]. Zudem dreht Pina Bausch in dieser Zeit, von Oktober 1987 bis April 1988, ihren ersten und einzigen Film, *Die Klage der Kaiserin*[72]. Motiviert dazu hatte sie möglicherweise ihre Rolle der stummen Gräfin in dem Film *E la nave va (Fellinis Schiff der Träume)* (1983) von Frederico Fellini. Auch ihr eigener Film wird eine Erfahrung, die ihre weitere Arbeit prägen wird.

Neben dem künstlerischen Fokus auf Interkulturalität der alltäglichen Gesten, Haltungen und Gewohnheiten und zugleich auf die Universalität der dahinter stehenden Affekte ist diese Werkphase zudem geprägt durch einen Generationenwechsel in der Compagnie, der nach *Viktor* mit dem Engagement von Tänzerinnen (→ COMPAGNIE) wie Barbara Hampel (später verheiratet: Kaufmann), Julie Stanzak oder Julie Shanahan einsetzt, die bis heute zu den bekanntesten Interpretinnen des Tanztheaters Wuppertal gehören.[73] Am Ende dieser Phase ist die Compagnie weitgehend in der Besetzung zusammengestellt, mit der Pina Bausch bis an ihr Lebensende arbeiten sollte. Mit diesen personellen Umwälzungen ändert sich die Ästhetik der Stücke fundamental. Mit den jungen und energiegeladenen Tänzer*innen kehrt der Tanz auf die Bühne zurück: Es wird mehr getanzt, längere, aneinander gereihte Solotänze einzelner Tänzer*innen erhalten Eingang in die Stücke auf Kosten von Gruppentänzen und ›theatralen‹ Sprechszenen.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die (Wieder-) Entdeckung des Tanzes, seiner Schönheit und Formvollendetheit und Leichtigkeit und die gleichzeitige Abkehr von Themen wie Macht, Gewalt und Zerstörung ist auch in dem veränderten Kontext zu sehen. Denn diese ästhetische Transformation vollzieht sich im Tanztheater Wuppertal gerade im Gegenzug zum Paradigmenwechsel in der zeitgenössischen Tanzkunst zum sogenannten Konzepttanz, bei dem auf das Tanzen nahezu vollständig verzichtet werden sollte. Vor allem fällt die dritte Schaffensperiode in eine Phase des radikalen gesellschaftspolitischen und globalwirtschaftlichen Umbruchs: Ein Jahrhundert und ein Jahrtausend gehen zu Ende – und mit ihnen auch etablierte Denk- und Lebensweisen, Ideen, Ideologien und Technologien. Eine neue wirtschaftliche, politische, gesellschaftliche Weltordnung wird geschaffen. Der Politikwissenschaftler Francis Fukuyama prophezeit medienwirksam das »Ende der Geschichte«[74]. Nicht nur in *Palermo Palermo,* das am 17. Dezember 1989 Premiere feiert, stürzt am Anfang des Stücks überraschend und krachend die Mauer ein (→ COMPAGNIE). Das, was Ende 1989 euphorisch mit dem Berliner Mauerfall als »friedliche Revolution« begann, schlägt alsbald in Lethargie, Enttäuschung, Wut und Hass um. Die 1990er sind in vieler Hinsicht das Gegenteil der 1960er Jahre, des Jahrzehnts des demokratischen Aufbruchs. Während sich damals im Zuge eines allgemeinen Demokratisierungswillens ein tiefgreifender Wertewandel vollzog, sich die Menschen aus tradierten Zusammenhängen, Normen, Milieus und Vergemeinschaftungen lösten und ihre individuelle Freiheit und Autonomie einforderten und dabei die individuelle Selbstverwirklichung an die Stelle von Ordnung und Disziplin stellten, sind die 1990er trotz der demokratischen Umbrüche in den osteuropäischen Ländern – und auch trotz des Endes der Apartheit in Südafrika 1994 – eher das Jahrzehnt des Stillstands und der Lähmung, der Resignation und der Enttäuschung. In den frühen 1990er Jahren kehren Kriege und Bürgerkriege nach Europa zurück und mit ihnen nationalistische Positionen. Die Religion, die in Westeuropa im Zuge einer Säkularisierung an Bedeutung verloren hatte, wird in anderen Teilen der Welt eine Quelle für Identität, Selbstbewusstsein und Sendungsbewusstsein sowie ein ideologischer Motor für politisches Handeln und eine Rechtfertigungsstrategie für Verbrechen und Attentate.

In Deutschland bricht mit Arbeitslosigkeit, der Abwanderung junger und gut ausgebildeter Menschen aus den neuen Bundesländern, dem Verlust bisheriger Gewissheiten und institutioneller Ordnungen, mit Bildungsstau und einer Politik des Aussitzens die Realität in die versprochene Zukunft der »blühenden Landschaften« (Helmut Kohl) ein. Der Bürgerkrieg auf dem Balkan setzt zudem eine neue Migrationswelle in Gang, die steigende Zahl der Asylsuchenden ist für viele ein Anlass, die Angst vor Einwanderung und den Hass auf Ein-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

14 Nach dem Mauerfall
Berlin 1989

15 *Love-Parade*
Berlin 1995

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

16 *Der Fensterputzer*
Wuppertal 1997

17 *»..como el musguito en la piedra, ay si, si, si...« (Wie das Moos auf dem Stein)*
Sankt Pölten 2015

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wanderer*innen zu schüren. Anfang der 1990er Jahre kehrt zurück, was man zwischen den 1960er und 1980er Jahren als eingedämmt betrachtet hatte: Misstrauen, Ablehnung, Stigmatisierung, Verfolgung. Anschläge auf Asylheime werden zum Symbol der frühen neunziger Jahre. Nationalismus, Rechtsradikalismus, Islamistischer Terror, spekulativer Börsenhandel, Filterblasen, Selbstoptimierungsgebote oder die Digitalisierung der Kommunikation durch Internet und Smartphones, sowie die Transformation weiter Teile des Journalismus zum Boulevard, all dies ist in diesem Jahrzehnt des Aufbruchs in die ›Globalisierung‹ und ›Digitalisierung‹ angelegt.

Das Pendant dieses tiefgreifenden Wandels ist die auf Unbedarftheit setzende Medienkultur. Die 1990er bringen hervor: *Baywatch, Seinfeld* und *Friends, Pulp Fiction* und *Forrest Gump,* über Castingverfahren zusammengestellte Boy Bands wie Take That und Backstreet Boys oder Girlgroups wie Spice Girls oder All Saints, aber auch Grunge und Gangsta-Rap, Nirvana, Oasis und die *Love Parade*. Die im hippen, sogenannten ›Zeitgeist-Journalismus‹ jener Jahre sozialisierte Rebecca Casati sieht in den 1990ern eine »insgesamt vorzeigbare, aber komplett geheimnislose und latent verheulte Ära«[75] und macht diese Einschätzung an den Körpermodifikationen fest: »Arschgeweihe, Nacken- oder Tribal-Tattoos, perforierte Augenbrauen, Zungen, Nasenflügel oder Bauchnabel, zu schmale Nasen und verrutschte Implantate, sie alle sagen heute: Ja. Es war egal. Aber ich war dabei.«[76]

Die 1990er sind auch die erste Dekade, die nicht wirklich zu Ende geht, weil vor ihrem Ablauf auch schon ihre Wiederbelebung, ihr medial gehyptes Revival anläuft. Hierbei spielen die neuen digitalen Medien eine zentrale Rolle: Die 1990er Jahre, das ist das Jahrzehnt, in dem man lernt, dass nicht nur alles reproduzierbar, sondern auch medial verfügbar ist und dass – mit der Einführung des Mobilphones – jeder überall und jederzeit erreichbar ist.

In der Kunst zeigt sich in diesem Jahrzehnt die Öffnung zum globalen Kunstmarkt und mit ihr ging die Festivalisierung und Eventisierung der Kunst einher. Der globale Kunstmarkt, in dem sich schnell mit den (westlichen) Kurator*innen die neuen Machthaber*innen etablieren, findet sein Pendant in der künstlerischen Haltung der Verweigerung und der Abwesenheit des Spektakulären. Und auch dabei spielt der Fall der Berliner Mauer, der Zusammenbruch der Ostblockstaaten, die Konsum-Kultur, Globalisierung und Digitalisierung eine entscheidende Rolle: Die Kunst schiebt ihre Aufmerksamkeit von der Produktion von Dingen auf die Verarbeitung von Symbolen, Daten, Worten, Bildern und Klängen. Kunst ist zu einem Dispositiv geworden, man will, wie es heißt, die Kunst »neu verhandeln«. Nichts zu produzieren, sondern vielmehr symbolische Bezüge zu schaffen und Arbeitsprozesse und -Materialien auszustellen, wird zu einem Kennzeichen der Kunst der 1990er Jahre.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Eine parallele Entwicklung hinsichtlich der Distanzierung vom ›Gegenstand‹, dem Tanzen, verfolgt in den 1990er Jahren auch der Konzepttanz. Ganz im Gegenteil zu der Entwicklung, die das Tanztheater Wuppertal nimmt, setzt er das Verschwinden des tanzenden Subjekts in Szene. Damit radikalisiert der Konzepttanz den Prozess des Reflexiv-Werdens des Tanzes hin zu Nicht-Tanz: Nachdem Tanz als schöner Schein in den 1970er Jahren durch das Tanztheater in Frage gestellt und in den 1980ern die Physikalität der Körper in den Vordergrund gerückt worden war, verschwindet im Konzepttanz der Tanz als ein physisches, performatives Ereignis von der Bühne. Wie bereits die Konzeptkunst der 1960er Jahre die Idee vor die Präsentation und das Konzept vor das Werk stellte, rückt im Konzepttanz an die Stelle des performativen Aktes des Tanzens, an die Stelle der Ausführung der Bewegung, die Reflexion der Choreografie. Anders als das Tanztheater thematisiert der Konzepttanz die Trennung von Konzept und Werk, Choreografie und Tanz, Repräsentation und Aufführung, Tänzer*innen und Tanz. Dies provoziert eine Transformation der Wahrnehmung: Die Wahrnehmung des Tanzes als ein ästhetisches Körperereignis tritt in den Hintergrund zugunsten der Reflexion der konzeptionellen Thematik des Stückes. Im Unterschied zum Tanztheater werden hier die Zuschauer*innen nicht mehr eingeladen, sich in das Stück einzufühlen, sondern aufgefordert, aktiv zu sein, an dem Prozess zu partizipieren und den konzeptionellen Gedanken zu reflektieren. Hatten sich die Stücke von Pina Bausch bereits zum Publikum geöffnet, wird nun die Rolle der Zuschauenden grundsätzlich auf den Prüfstand gestellt. Der Konzepttanz bringt in die Tanzgeschichte die Erkenntnis ein, dass die Zuschauenden Ko-Produzent*innen der Choreografie sind.

Zu diesem ästhetischen Paradigmenwechsel bildet die ästhetische Entwicklung des Tanztheaters Wuppertal in dieser Werkphase einen Gegenpart: Das Tanztheater, das sich jahrzehntelang dem Tanz verweigert und ihn als gebrochen, verzerrt, ironisiert, persifliert auf die Bühne gebracht hatte, also in dieser Hinsicht als Vorläufer des Konzepttanzes angesehen werden kann, kehrt zurück zum Tanz – und dies in einer gesellschaftspolitischen Phase der Lähmung und Ungewissheit, aber auch der geopolitischen Transformationen.

Schon immer hatte Pina Bausch Eindrücke, Erfahrungen, Materialien und Musiken, die sie auf den Tourneen sammelte, in ihre Stücke aufgenommen. Mit den Koproduktionen wird dieses Verfahren zum ästhetischen Merkmal der Stücke. Das ›Eigene‹ und das ›Fremde‹, ein zentraler Diskursgegenstand der Kultur- und Sozialwissenschaften der 1990er Jahre, avanciert zur zentralen Kernfrage ihrer Tanzkunst: Das Fremde scheint im Eigenen auf,

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und damit wird auch die vertraute Wahrnehmung des Eigenen fremd und als beschränkter Horizont spürbar. Zugleich eröffnen sich aus der Distanz neue Horizonte, das Gewohnte neu zu sehen. Diese Verschränkung von Eigenem und Fremden ist nicht nur in der international aufgestellten Compagnie von Anfang an angelegt, sondern gewinnt mit dem Verfahren des Fragen-Stellens und dann mit den Research-Reisen (→ ARBEITSPROZESS) in die koproduzierenden Städte und Länder nochmals eine neue Intensität. Mit dieser Suche nach dem Eigenen im Fremden und dem Fremden im Eigenen verschiebt Pina Bausch ihr Augenmerk auf eine kulturanthropologische Grundfrage: Gibt es trotz kultureller Verschiedenheiten Gemeinsamkeiten, etwas, das alle Menschen verbindet? In den Koproduktionen geht es also nicht darum, »die Einflüsse eines Landes in Tanz zu übersetzen«, wie Marion Meyer in ihrem Buch über Pina Bausch ein Kapitel überschreibt[77], sondern darum, über Erfahrungen in anderen kulturellen Räumen, über kulturelle Differenzen und Gemeinsamkeiten ein großes Mosaik menschlichen Lebens und Handelns zu erschließen.

Die Koproduktionen des Tanztheaters Wuppertal sind getragen von einem »Ethos der Grenzachtung und Grenzverletzung«[78]. Sie stellen das ›Fremde‹ nicht aus, sind also keine Ansichten anderer Völker, Reiseführer oder Folklore, wie manche Kritiker*innen erwarteten und sich enttäuscht abwandten, wenn sie nichts aus dem koproduzierenden Land in dem Stück zu entdecken vermochten. So konnte man die Enttäuschung des Autors nach der Premiere von *Viktor* seinen Zeilen entnehmen: »In Rom wäre das Stück erarbeitet worden, hieß es. Man merkt nicht viel von Italianità, obschon die Beobachtung von anderen gesellschaftlichen Gepflogenheiten in einem anderen Land zweifellos für neue Impulse gut gewesen wäre«.[79] Ähnlich argumentierte der Westfälische Anzeiger nach der Premiere von *Masurca Fogo* 1998: »Was typisch portugiesisch ist an diesem Stück, ist kaum auszumachen. Außer natürlich der Musik, die neben Fado-Gesängen auch die schwermütigen Lieder aus Cabo Verde und brasilianischen Samba einbezieht, also die alten Kolonialräume des einstigen Weltreichs Portugal.«[80] Und auch die Schriftstellerin Judith Kuckart, die sich bereits als Fünfzehnjährige in die Kunst Pina Bauschs verliebt hatte (→ REZEPTION) stellt nach der Premiere von *Viktor* resigniert fest: »Rom, das das eigentliche Thema des Stücks sein sollte, taucht nur noch als Ahnung, als Zitat von oft typischen Touristen-Impressionen auf.«[81]

Die Stücke klagen nicht an, so zum Beispiel auch nicht Menschenrechtsverletzungen in den koproduzierenden Ländern, sie erheben sich nicht, sie beanspruchen nicht eine kulturelle Autorität. Die Übersetzungen des bei den Recherche-Reisen Wahrgenommenen münden zwar mitunter auch in Szenen, in denen die Alltagskultur der Städte und Länder aufscheint – wie Beerdigungsrituale in

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Palermo Palermo, die Anfeuerungsrufe aus Collegezeiten in *Nur Du* (UA 1996), der Koproduktion mit verschiedenen Universitäten in Los Angeles, das enthusiastische »Good morning – Thank you«, mit dem *Der Fensterputzer* (UA 1997), die Koproduktion mit Hongkong, beginnt. Und auch in der nächsten Werkphase: die Massagerituale in einem türkischen Bad in *Nefés* (UA 2003), der Koproduktion mit Istanbul, oder Badeszenen in *Água* (UA 2001), der Koproduktion mit Saõ Paulo. Sie schlagen sich aber vor allem subtiler in der Choreografie selbst nieder: in den harten Schnitten bei *Rough Cut* (UA 2005), der Koproduktion mit Seoul, wo der Alltagsrhythmus der südkoreanischen Metropole in die szenische und musikalische Dramaturgie übersetzt ist; in der meditativen Grundstimmung in *Ten Chi* (UA 2004), der Koproduktion mit Japan, die in einem ekstatischen Tanz aller endet; in den sanft im Wind wehenden Tüchern in *Bamboo Blues* (UA 2007), einer Koproduktion mit Indien.

Entsprechend besteht die Übersetzung nicht darin, dass etwa die für einen kulturellen Ort (Koproduktionsort) typischen Gesten in ein Stück übertragen werden, sondern darin, dass das Alltägliche als Lebensstilmuster, als Sinnhorizont und als kulturelle Form im Arbeitsprozess mehrere ineinander verzahnte Übersetzungsschritte und -praktiken durchläuft: Das bei der Recherche Wahrgenommene wird von den Tänzer*innen in den eigenen Erfahrungshorizont und dann in einzelne Szenen oder Tanzsoli in eine ästhetische Form übertragen und in der Choreografie, dem Bühnenbild, der Musik und den Kostümen schließlich in einen neuen Rahmen gestellt, der wiederum von den diversen Publika über die verschiedenen Zeiträume und in den unterschiedlichen kulturellen Kontexten unterschiedlich wahrgenommen wurde und wird.

Eine zentrale Metapher für dieses Arbeiten wird das Reisen, die Bewegung, das Migrieren, das Fließende und das Flüchtige, die in den Stücken nun über Bühnenbilder (zum Beispiel Schiffe, schnell aufzubauende Baracken), Materialien (fließende Kleiderstoffe, Videoprojektionen), Musik (Mix aus Musiken verschiedener Kulturen) und vor allem durch den Tanz performativ in Szene gesetzt werden.

»Ich habe in meinem Leben so viel Glück gehabt, vor allem durch unsere Reisen und Freundschaften. Das wünsche ich ganz vielen Menschen: andere Kulturen und Lebensweisen kennen zu lernen. Es gäbe viel weniger Angst voreinander, und man könnte viel deutlicher sehen, was uns alle miteinander verbindet. Ich denke, es ist wichtig zu wissen, in welcher Welt man lebt. Die phantastische Möglichkeit, die wir auf der Bühne haben, ist die, dass wir dort Dinge tun dürfen, die man im normalen Leben gar nicht machen kann und darf. Manchmal können wir etwas nur dadurch klären, dass wir uns dem stellen, was wir nicht wissen. Und manchmal bringen uns die Fragen, die wir haben, zu Erfahrungen, die viel älter sind, die nicht nur aus unserer Kultur stammen und nicht nur von hier und von heute

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

handeln. Es ist so, als bekämen wir dadurch ein Wissen zurück, das wir zwar immer schon haben, das uns aber gar nicht bewusst und gegenwärtig ist. Es erinnert uns an etwas, das uns allen gemeinsam ist. Das gibt uns eine große Kraft.«[82]

Pina Bausch beschreibt das Leben als eine Reise.[83] Und auch Tanzen ist Reisen, ein Reisen durch den eigenen Körper – und dieses Reisen bewegt sich in ihren Stücken auf schwankendem Grund in einem steten Hin und Her zwischen den Polen Heimat–Flucht, Geborgenheit–Angst, Liebe–Hass, Freude–Trauer, Nähe–Ferne, Leben–Tod. Mit den Koproduktionen werden diese Spannungen in ihren kulturellen Differenzen vor- und aufgeführt. Damit rücken die Stücke des Tanztheaters Wuppertal in Zeiten von Globalisierung, von Migration, Flucht, von (wieder)erstarkender Fremdenfeindlichkeit und Abgrenzung das Reisen als Lebenshaltung und -prinzip in den Vordergrund – und damit die Frage in den Mittelpunkt, die auch Walter Benjamin[84] thematisiert: das Zusammenspiel des Gemeinsamen als einer Art überhistorischer Verwandtschaft zwischen den Menschen einerseits und der unleugbaren kulturellen Differenz andererseits. Als verbindendes Element der Menschen erscheint nun nicht nur das Ringen um Liebe, Geborgenheit und Glück, sondern immer öfter die Natur, die in ihrer Schönheit und Erhabenheit als Schützendes, als Ort der Zuflucht und der Utopie und doch als von der Zerstörung Bedrohtes vorgestellt wird: beispielsweise Vogellaute, Tierstimmen, Regenwald, Sandstrände in *Das Stück mit dem Schiff* (UA 1993), Wasserinseln in *Ein Trauerspiel* (UA 1994), Felslandschaften in *Masurca Fogo* (UA 1998) und immer wieder Videoprojektionen mit Naturlandschaften, reisenden Menschen, Palmen und Wasserwelten.

Viktor und *Palermo Palermo* können zusammen mit *Ahnen* (UA 1987), das keine Koproduktion war, als Trilogie insofern angesehen werden, als hier eher ein aggressiver als melancholischer Grundton vorherrscht. Sie sind noch von der in der ersten Werkphase entwickelten Ästhetik geprägt und vor allem durch Ensembletänze gekennzeichnet. Dies ändert sich Anfang der 1990er Jahre: In einer Phase des gesellschaftlichen Stillstands, der Desorientierung und neuen Abgrenzungen, wird in den Stücken von Pina Bausch Tanz wieder zum Fluchtpunkt, zum Ort der Utopie und zur Erfahrung des Anderen in einer unwirtlichen Gesellschaft. Letztlich greift Pina Bausch damit in ihren Stücken wieder auf, was der Tanz für sie seit ihrer Kindheit bedeutet hat: eine friedliche Welt der Hoffnung und des Glücks, der Verspieltheit und der Selbstzufriedenheit, der Sehnsucht und der Zärtlichkeit, aber auch eine Welt der Zerrissenheit und der Einsamkeit, der inneren Kämpfe und Kriegsschauplätze – und als körperliches Erleben eine Erfahrung des Außeralltäglichen.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Diese Neuausrichtung zeigt sich in den nächsten drei Stücken, die Pina Bausch selbst als eine Trilogie gesehen hat: *Tanzabend II* (UA 1991), *Das Stück mit dem Schiff* und *Ein Trauerspiel*, wie sie 1995 in einem Interview beschreibt: »Die Art Fragestellung, die ich gebe, ist etwas anders als vorher, als ich nach Gesten oder anderen Dinge gesucht habe. Da gehören *Tanzabend II, Das Stück mit dem Schiff* und *Trauerspiel* für mich zusammen.«[85]

Bereits das Stück *Tanzabend II,* einer Koproduktion mit Madrid, entstanden unter dem Eindruck des zweiten Golfkrieges 1990/91, ist ein Stück über den Tanz. Soli, Paartänze, Ensembletänze sind hier vor allem das Medium, um Wut und Trauer physisch erfahrbar zu machen. Zugleich wird Tanz auch hier als das Medium des Imaginären und Träumerischen vorgeführt, wo Wünsche und Hoffnungen spürbar werden. Auch in dem *Stück mit dem Schiff,* ein Jahr später, zeigen vor allem die Tänze die Zerrissenheit des Subjekts zwischen Trauer und Verzweiflung, Sehnsucht und Hoffen. *Ein Trauerspiel* macht dann die Suche nach dem Tanz erneut zum Thema, eine Suche jenseits aller schon gezeigten, gebrochenen und untauglich gewordenen Formen und Figuren. Tanz wird als körperliches Medium der Selbstvergewisserung gezeigt. »Was glauben Sie, was das alles bedeutet? – Nichts!«, ruft in diesem Stück eine Tänzerin ins Publikum und formuliert damit einen Satz, der nicht nur auf die dekonstruktivistische Sprachphilosophie in der Nachfolge Jacques Derridas verweist, die in dieser Zeit heiß diskutiert wird. Vielmehr markiert dieser Satz auch eine Grundidee dessen, was Tanz für das Tanztheater von Pina Bausch ist: Er ist momenthaft und anwesend in der Wahrnehmung – als Bewegung, Form, Spur, Geräusch und Rhythmus. Der Tanz lässt die Subjektivität der Tänzer*innen aufscheinen, aber er repräsentiert sie nicht. Tanzen ist eine performative Praxis – und als solche wird sie übersetzt.

Auch in *Danzón*, das kein koproduziertes Stück ist, erfolgt die Rückkehr des Tanzes über eine Auseinandersetzung mit ethnischen und kolonialen Tanzkulturen: Danzón ist ein in Kuba und heute vor allem in Mexiko beheimateter Paartanz, der sich aus dem im 17. Jahrhundert in feudalen Kreisen beliebten französischen Contredanse und aus dem englischen Country Dance entwickelt und durch französische Einwanderer im 18./19. Jahrhundert nach Haiti und Kuba gelangt. In Kuba entsteht daraus Mitte des 19. Jahrhunderts die Danza, eine vornehme Salonmusik, die von Charangas, einem klassischen, dem europäischen Orchester ähnelnden Ensemble gespielt wird. Der dann Ende des 19. Jahrhunderts entstehende Danzón ist eine rhythmische Variante der Danza. Die Bewegungen dieses Paartanzes sind ruhig, elegant und ausdrucksstark, also eher keine Tanzwut oder Tanzmanie, wie Servos den Tanz beschreibt.[86] Der kubanische Paartanz Danzón wird zunächst nur in der weißen Oberschicht und in

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

den exklusiven Clubs Havannas getanzt, bis ihn Ende der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts zunehmend die schwarze Bevölkerung erobert und den synkopierten Stil weiterentwickelt.

Danzón erkundet, was Tanz alles sein kann: wild, plötzlich, kantig scharf, akzentuiert, gehetzt, wie die Tänze der Männer, aber auch verzweifelt, abgebrochen, kauernd und sich windend, wie ein Frauensolo, oder traurig, melancholisch, selbstversunken, einsam aber auch hingebungsvoll wie das Solo, das Pina Bausch, nach *Café Müller* nun erst- und letztmalig wieder in einem Stück als Tänzerin dabei, zu drei Fados vor einer bühnenfüllenden Projektion von bunten Fischen tanzt – und im Anschluss winkend die Bühne verlässt.

In den folgenden Stücken, den Koproduktionen *Nur Du, Der Fensterputzer, Masurca Fogo, O Dido* (UA 1999) und *Wiesenland* (UA 2000) nimmt ebenfalls der Tanz, und hier vor allem als Solo, immer größeren Raum ein. Waren Paartänze in vielfältigen Variationen – als Sitztänze oder Gruppenformationen beispielsweise – schon immer ein wesentlicher Bestandteil der Stücke Pina Bauschs, weil hier die Einheit und Abgeschlossenheit des Paares und seine Intimität so deutlich in Szene gesetzt werden kann, so verschiebt sich der Fokus immer mehr auf Solotänze: Das Aufzeigen von Spannungsverhältnissen, von gleichzeitigen Anwesenheiten des Gegensätzlichen übernehmen nun immer mehr einzelne Tänzer*innen.

»Wenn man einem zusieht, der alleine tanzt, hat man Zeit, sich ganz speziell mit ihm zu befassen: was er ausstrahlt, wie verletzlich er ist, wie empfindlich. Es sind manchmal winzige Kleinigkeiten, die jemanden besonders machen. […] Wie gehen wir mit unserer Hilflosigkeit in der heutigen Zeit um, wie können wir unsere Not ausdrücken.«[87]

Tanz erscheint nun als Medium der Selbstvergewisserung, der Selbstverortung in unruhigen Zeiten, als ein Medium des Übersetzens, das dann etwas übermitteln kann, wenn es über die Repräsentation des Erlernten das Vorführen von Virtuosität hinausgeht. Und dies kann von riskanten und an die Grenzen gehenden rasanten Solotänzen bis zu leichten und lustvollen Bewegungen reichen: Tanz erscheint hier als Widerstand und Mut, als Verzweiflung, als Intimität und Aufrichtigkeit, als Selbstverausgabung und Selbstverlorenheit, als Kraft und Trost, als Meditation und Lebenslust, als Glück und Erotik, als Begehren und Werben, als Hoffnungsschimmer und utopisches Medium der Vergewisserung des Daseins. »Tanz, tanz – sonst sind wir verloren«, so der Satz, den ein Roma-Mädchen zu Pina Bausch sagte und der das Leitmotiv des Films *pina. tanzt, tanzt sonst sind wir verloren* (2011) von Wim Wenders wurde.

Mit dem Tanz kommen Humor und Witz in die Stücke zurück. Aber es ist nicht der schrille, wilde Humor der ersten Werkphasen, sondern etwas Leichtes erhält Einzug. Wie in den 1970ern und 1980ern, als die harten, bohrenden und harschen Stücke einen Gegenpart

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zu den vermeintlichen sozialen Sicherheiten und kulturellen Selbstgefälligkeiten bildeten, sind diese Stücke eine Antwort auf die zunehmende Brutalität und Gewaltbereitschaft und den steigenden Kontrollverlust politischer Institutionen in globalisierten Gesellschaften. »Wenn die Zeiten so ganz gut sind, dann habe ich, glaube ich die Tendenz, über Dinge zu reden, die irgendwie scharf sind, oder ernst oder gewaltig. Im Moment denke ich eher, es ist das Gegenteil. Und die Stücke sind ja nicht einfach fröhlich, das finde ich gar nicht. Zum Beispiel war es mit dem Hongkong-Stück für mich so, daß ich, wenn es im Moment nicht irgendetwas zu lachen gäbe, gar nicht wüßte, wie ich weitermachen sollte. Und ich glaube das, was dabei rauskommt, hat was mit einer Balance zu tun, die ich suche, ganz genau weiß ich das nicht. Alle meine Stücke sind ja in einer bestimmten Zeit entstanden.«[88]

Und diese Antwort auf die Zeit kommt als eine »Huldigung an das Leben«[89], an Schönheit, Liebe, Nähe, Hingabe, Genuss, Gemeinschaft, an Lebensträume und Lebenskraft. Aber auch hier verbirgt sich immer die Kehrseite, denn, so Pina Bausch: »Es gibt keine Heiterkeit ohne das andere, der Humor ist ja auch eine bestimmte Form der Bewältigung. Ich versuche vielleicht etwas in dem Sinne zu finden: Wie können wir gemeinsam über etwas lachen oder bissig sein. Es ist ein Einverständnis und tut uns gut, daß wir diesen Punkt finden, es erleichtert etwas, aber nimmt eine Härte oder etwas Ähnliches überhaupt nicht weg, sondern es ist vielleicht eine Form, wie wir damit umgehen können.«[90]

Die dritte Werkphase endet mit einer besonderen Übersetzung: *Kontakthof – Mit Damen und Herren ab 65* (UA 2000) ist eine Übertragung des mit professionellen Tänzer*innen erarbeiteten Materials auf eine Gruppe von Senior*innen, die wenig Bühnen- und Tanzerfahrung haben. »Schon sehr früh wollte ich dieses Stück einmal sehen, wenn die Tänzer alt geworden sind, aber ich wollte nicht so lange warten, und sie sehen immer so jung aus. […] Ich wollte das, weil eine Lebenserfahrung da ist und weil in all meinen Stücken die Zärtlichkeit eine so große Rolle spielt. […] Und gleichzeitig war es natürlich auch für mich eine Geste für die Gegend hier in Wuppertal. […] Ich ahnte natürlich nicht, was das für einen großen Einfluss auf alle diese Leute hat, die mitgemacht haben, und auf ihre Familien. Die Großmütter sind nicht mehr die Großmütter von vorher. Also sehr schön, richtig.«[91]

Schon in anderen Stücken hatten Statisten mitgewirkt, in *Viktor* und *Nur Du* beispielsweise. Nun aber werden die Rollen der professionellen Tänzer*innen an andere Menschen weitergegeben. Diese Übersetzung ist auch ein Schritt, die eigenen Stücke zu popularisieren – und damit ein Schritt, an den die Pina-Bausch-Foundation u.a. mit Workshop-Programmen und Mitmach-Aktionen anknüpft, wie bei der ›Nelken-Linie‹. Mit *Kontakthof – Mit Damen und Herren ab 65* macht Pina Bausch das Stück als Erfahrungswelt für eine andere Gruppe, die Altersgruppe des Stammpublikums in Wuppertal, nämlich jenen Zuschauer*innen, die mit der Compagnie gealtert waren, am eigenen Körper erfahrbar.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

18 *Wiesenland*
Wuppertal 2012

19 Pina Bausch
in *Danzón*
Wuppertal 1995

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die letzte Werkphase von Pina Bausch mit dem Tanztheater Wuppertal ist im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts anzusiedeln. Die Nuller-Jahre gelten gemeinhin als die Jahre, in denen »die Welt den Turbo einlegte«[92], eine »Decade from Hell«[93] nannte das *Time Magazin* 2009 dieses Jahrzehnt der Krisen. Digital, global, katastrophal, widersprüchlich und rasant sind die Stichworte für eine kurze Dekade, die gefühlt am 11. September 2001 beginnt, über den ein auf falschen Behauptungen der US-Regierung basierender Krieg initiiert wird, und die bereits 2008 mit der sogenannten »Bankenkrise« und mit der Wahl des ersten schwarzen Präsidenten in den USA endet. Das Internet erlebt in dieser Zeit seinen Durchbruch: fortan wird in neuen Formen von Gemeinschaften alles rasant schnell und allgegenwärtig kommuniziert: Man mailt, chattet, simst, skypt, verlinkt, bloggt, twittert. Und man lernt seitdem, dies alles gleichzeitig von jedem Ort der Welt, der digital vernetzt ist, zu tun. Multitasking wandelt sich vom Fachbegriff der Psychologie zum Kennzeichen der Alltagskultur. iPods und iPhones avancieren zum Inbegriff eines latenten Bin-schon-da-Gefühls. Man trinkt »to go« und speist »slow«. Man feiert Börsenhöchststände und diskutiert Hartz-Gesetze. Die globalen Herausforderungen dieses Jahrzehnts erreichen mit dem Bericht des Weltklimarats im Jahr 2007 politische Brisanz. Für die Erderwärmung, dies heben die Klimaforscher*innen in den Rang der »gesicherten Erkenntnis«, sei die Aktivität des Menschen verantwortlich. In Deutschland, das zeigt unmissverständlich der Armutsbericht der Bundesregierung von 2008, hatte sich in den zwanzig Jahren nach der Wende die soziale Kluft dramatisch verstärkt.

Aber das Jahrzehnt ist nicht nur eines der politischen und sozialen Krisen und Katastrophen. Es ist auch die Dekade, in der die soziale Isolierung in neue Formen der Solidar-Gemeinschaft mündet. Als 2002 die Elbe Sachsen überschwemmt, helfen viele Menschen, und als Weihnachten 2004 ein Tsunami zwischen Ostafrika und Indonesien 230.000 Menschen tötet, kommen allein aus Deutschland 670 Millionen Euro an Spenden. 2006 erlebt Deutschland einen kollektiven Rausch: mit dem schwarz-rot-goldenen Sommermärchen erwirbt sich Deutschland als euphorischer Gastgeber der Fußball-WM weltweit neue Sympathien.

In diese Zeit fällt die letzte Werkphase von Pina Bausch, und auch sie gibt sich, nachdem 1998 zum 25-jährigen Jubiläum das erste »Fest in Wuppertal« gefeiert worden war, als internationale Gastgeberin im eigenen Land. Trotz reger Gastspielreisen, Stückerarbeitungen und -weitergaben übernimmt sie 2004 und 2008 die künstlerische Leitung des Internationalen Tanzfestivals NRW.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Sie lädt mit Anne Teresa de Keersmaker, Sasha Waltz oder Sidi Larbi Cherkaoui junge Choreograf*innen ein und international eine Vielzahl angesehener Künstler*innen zu einem dreiwöchigen Fest, bei dem beispielsweise 2008 an 13 verschiedenen Spielorten 50 unterschiedliche Gastspiele aus 20 Ländern gezeigt werden.

Die Stücke des Tanztheaters sind in dieser Phase durch eine andere Ästhetik gekennzeichnet als das bis dahin Gekannte. Das, was eine Kritik der britischen Tageszeitung *The Guardian* bereits 1999 ankündigt: »Bausch's closest fans feel that her recent work has become more dancerly in tone – reflecting the more precocious technique of younger generation of dancers – and this trend may please critics who complained of the lack of choreography in earlier works«[94], zeigt sich vor allem in dieser Werkphase. Die Stücke[95] dieser Dekade bestehen vor allem aus Solotänzen, die wie Perlen einer Perlenkette aneinandergereiht sind. Pina Bausch selbst vergleicht diese Dramaturgie mit einem Rosenkranz: »Ja, die Tänze sind darin wie Rosenkränze (lacht). Das ist etwas Unaufhörliches, Immer-Weiter-Gehendes. Es kommt immer wieder jemand Neues. Aber ich könnte es auch wiederholen und von vorn anfangen. Da ist ein Bogen, ein Kreis darin.«[96]

Die Autor*innen, die in ihren Büchern die Stückgeschichte dieser Phase beschreiben[97], sowie eine Anzahl von Kritiken reihen entsprechend Szene für Szene und Aktion für Aktion aneinander. Sie erzählen chronologisch, was auf der Bühne geschieht, erfassen selten, anders als bei früheren Stücken, den thematischen, konzeptionellen oder dramaturgischen Kern der Stücke. Auffallend ist, dass die Solotänze, die in diesen Stücken eine so große Rolle spielen, zwar erwähnt, aber nicht beschrieben werden. Was ist der Grund, fehlende tänzerische Fachkenntnis oder das Scheitern der Übersetzung von Tanz in Schrift (→ SOLOTÄNZE)?

Norbert Servos, intimer Kenner und langjähriger Begleiter des Tanztheaters Wuppertal, ist bemüht, die Stücke dieser Phase thematisch zu fassen – das Thema ist seiner Ansicht nach ›Liebe‹: Wie er schon *Masurca Fogo* als ein »Bekenntnis zur sich selbst erneuernden Kraft des Lebens« charakterisierte, beschreibt er *Água*, das den (vorläufigen) Abschluss einer Runderneuerung der Com-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

20 US-Soldaten und irakische Demonstranten Irak 2004

pagnie bildet und ca. vier Monate vor 9/11 Premiere feiert, als ein »Plädoyer für die Schönheit und den Genuss«, dafür »das Leben zu genießen, hier, jetzt, ohne Vorbehalte«[98]. *Nefés* ist ein »beinahe bruchloser Bilderreigen über die Liebe«[99], ein »Bekenntnis zu Sinnlichkeit und Genuss«[100] und *Rough Cut* ein Hinweis darauf, dass »die Sehnsucht nach Liebe existenziell ist und unaufschiebbar«[101]. Ist der Grund für diese allgemeinen, nur leicht variierten Beschreibungen, dass ein Liebhaber der Kunst Pina Bauschs die Stücke nicht mehr fassen kann, weil Solotänze sich schwerer übersetzen lassen? Oder liegt es daran, dass sich die Stücke insgesamt von brennenden aktuellen gesellschaftlichen Themen entfernt haben, und den Tanz als Gegenmodell zu den Krisen des Alltags und die Bühne als eine Welt utopischer Räume zeigen?

Diese Fragen stellen sich vor allem, wenn man die globalen Ereignisse, aber auch die konkreten gesellschaftlichen und politischen Situationen in den koproduzierenden Ländern bedenkt: Das Stück *Nefés* beispielsweise feiert in jenem Jahr Premiere, als über die völkerrechtswidrige Militärinvasion der USA mit Unterstützung Großbritanniens und der sogenannten Koalition der Willigen der Zweite

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Irakkrieg (Dritte Golfkrieg) beginnt. In der Türkei selbst hatte im November 2002 eine Parlamentswahl stattgefunden, die das politische System der Türkei ins Wanken brachte.[102] Wie in *Nefés* scheint sich Pina Bausch auch ein Jahr später, 2004, zur angespannten Weltlage mit einem Gegenmodell zu positionieren: Als sich weltweit nahezu täglich Terroranschläge ereignen, produziert sie mit *Ten Chi* ein Stück, das versonnen, still, in sich gekehrt, meditativ, aber auch kokett, ekstatisch, explosiv daherkommt. *Bamboo Blues* feiert in dem Jahr Premiere, als die sogenannte Finanzkrise beginnt und die Auswirkungen des Klimawandels durch Hitzewellen, schwere Unwetter, Erdbeben, Waldbrände und Sturmfluten offensichtlich werden. Stattdessen erinnert die Koproduktion mit Indien an das sanfte Geräusch der Palmen und den leichten Wind in Kochi, Kerala, wohin die Compagnie während ihrer Research-Reise und auch Pina Bausch mehrfach gereist ist. In Duos und Trios werden Formen von Nähe erprobt. Das Stück thematisiert nicht, wie die anderen Koproduktionen dieser Phase, gesellschaftliche Missstände als alltägliche Konflikte. Es geht nicht auf menschenunwürdige Zustände in Indien, die Armut, die untergeordnete Rolle der Frau, das rigide Kastensystem oder die enorme Müllproduktion ein – obwohl die eng mit den Goethe- Instituten Indiens abgestimmte Research-Reise darauf angelegt war, der Truppe all dies zu zeigen. Insofern waren nicht nur manche Kritiker*innen[103], sondern vor allem Teile des indischen Publikums enttäuscht, zumal das Tanztheater Wuppertal bei der letzten Tournee 1994 in Mumbai, Madras, Kolkata (Kalkutta) und Neu Dehli mit *Nelken* noch frenetisch gefeiert wurde, nachdem die erste Tournee mit *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* 1979 in einem veritablen Skandal endete und die Vorstellung in Kolkata abgebrochen werden musste (→ REZEPTION).

Mit *Bamboo Blues* aber führt Pina Bausch eine Idee fort, die die Goethe-Institute Indiens und hier der umtriebige damalige Goethe-Institutsleiter Georg Lechner, wenn auch in anderer Weise, initiiert hatte: unter dem Motto East-West-Encounter hatten anlässlich der Indien-Tournee 1994 das Tanztheater Wuppertal und Chandralekha (1928-2006) – Frauen- und Menschenrechtlerin, und einst Star des klassischen Tanzes Bharatnatyam, nunmehr Pionierin und Grande Dame des modernen indischen Tanzes – ihre Kunst dem Publikum präsentiert. Viele Jahre später transformiert Pina Bausch diese Idee auf ihre eigene Compagnie: *›Sweet Mambo‹* (UA 2008) ist ein neues Experiment in den vielfältigen Facetten des ästhetischen und kulturellen Übersetzens im Werk von Pina Bausch. Sind die Koproduktionen von der Exploration des Verhältnisses von Eigenem und Fremdem in anderen kulturellen Kontexten getragen, so wird in *›Sweet Mambo‹,* das keine Koproduktion ist, eine Art künstlerische Vergleichsstudie unternommen: Es ist ein Pendant zu *Bamboo Blues,*

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mit anderen Tänzer*innen, aber demselben Bühnenbild und denselben Fragen. Geprobt wurde nur in Wuppertal, eine Research-Reise gab es nicht. Mit anderen Worten: das Stück ist eine Verschiebung des kulturellen Rahmens im Sinne der Rückführung des Fremden ins Eigene, über die erkundet werden soll, »wie mit unterschiedlichen Tänzern, aber der gleichen Ausgangssituation zwei verschiedene Stücke entstehen können«[104]. Mit ›*Sweet Mambo*‹ kehrt Pina Bausch auch die Praxis des kulturellen Übersetzens um, wie sie mit den Koproduktionen etabliert wurde, und demonstriert zugleich die Unmöglichkeit der Wiederholung und die Differenz in der Variation.

Aber sind die Stücke der letzten Werkphase tatsächlich so apolitisch, so desinteressiert am gesellschaftlichen Geschehen, wie es Kritiker*innen unterstellen? Konzentrieren sie sich nicht vielmehr auf den individuellen, situativen Umgang mit Bedrohungen und Gewalt, Gefahren und Grenzen – und suchen zugleich Auswege daraus, die sie in der Politik des Privaten, des Alltäglichen finden? Mit Blick auf das letzte Stück von Pina Bausch, »*…como el musguito en la piedra, ay si, si si…*« *(Wie das Moos auf dem Stein)* (UA 2009), lässt sich diese Frage bejahen. Es trägt einen Titel, für dessen Schlussredaktion ihr Lebensgefährte, der deutsch-chilenische Dichter Ronald Kay verantwortlich zeichnet. Es ist eine Textzeile aus dem Lied *Volver a los diecisiete (Noch einmal siebzehn)* von Violeta Parra, einer chilenischen Folklore-Musikerin (1917-1967). Parra komponierte bereits als Kind, begann dann Anfang der 1950er Jahre Folkloremusik aus den ländlichen Zonen aufzunehmen und zusammenzustellen und beförderte auf diese Weise die Wiederentdeckung der poetischen Dimensionen des chilenischen Volksliedes und seiner Kultur. Ihre Arbeit bildete in den 1960er und 1970er Jahren das Fundament für La Nueva Canción Chilena, einer Gesangsbewegung, die folkloristische Musikelemente mit religiösen Formen und Inhalten der Protestbewegung und Sozialkritik der sechziger Jahre vereinte. Nach dem Militärputsch in Chile 1973 wurde sie für jene, die eine Rückkehr zur Demokratie anstrebten, die Ikone der unter der Militärdiktatur leidenden Bevölkerung. Ihr Liedtext, aus dem die titelgebende Zeile stammt, feiert, wie viele Pina-Bausch-Stücke, die Kindheit und die Zärtlichkeit, die Unschuld und Reinheit der Liebe. Und es geht auch um die Zahl 17. Siebzehn Jahre, von 1973 bis 1990, war das Pinochet-Regime in Chile an der Macht, dem Tausende von Menschen zum Opfer fielen. *Wie das Moos auf dem Stein* spielt darauf an, dass man an Herausforderungen wächst und so Leid überwindet.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Noch einmal siebzehn zu werden
nachdem man ewig gelebt hat,
ist wie das Entziffern von Zeichen,
ohne sicher etwas zu wissen,
ist plötzlich wieder zerbrechlich
zu sein wie eine Sekunde,
ist wieder tief zu empfinden
wie ein kleines Kind vor Gott:
das alles empfinde ich
in der Fülle dieses Momentes.

Ich bin zurückgegangen,
und ihr weiter voran,
der Bogen des Freundesbundes
drang in mein Nest hinein,
mit all seiner Farbenpracht
hat er mich ganz durchflutet,
und selbst die schwere Kette,
mit der uns das Schicksal fesselt,
ist wie ein klarer Diamant,
der meine ruhige Seele erhellt.

Was das Gefühl vermag,
hat weder das Wissen vermocht,
noch das genaueste Verfahren,
noch das umfassendste Denken.
Ein Augenblick ändert alles:
einem freundlichen Zauberer gleich
lässt sanft er uns Abstand nehmen
von Groll und Gewalttätigkeit;
nur Liebe in ihrer Weisheit
gibt uns die Unschuld zurück.

Die Liebe ist ein Wirbelsturm
Von ursprünglicher Reinheit,
sogar die wilden Tiere
summen zärtlichen Gesang.
Sie hält den Ratlosen auf,
sie befreit die Gefangenen,
in ihrer Sorgfalt macht die Liebe
den Greisen wieder zum Kind,
und der Böse braucht nur Zärtlichkeit,
um lauter und arglos zu werden.

Weit öffnete sich das Fenster,
wie von Zauberhand,
herein kam mit weitem Mantel

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wie ein lauer Morgen die Liebe,
der Klang ihres schönen Weckrufs
ließ den Jasmin aufblühen,
einem schwebenden Lichtengel gleich,
schmückt sie den Himmel mit Ringen,
und aus meinem Alter machte
der Engel siebzehn Jahren.

Sie wächst und umschlingt,
wächst und umschlingt
gleich dem Efeu an der Mauer,
und sie keimt unwiderstehlich.
wie zartes Moos auf dem Stein.
ach ja, ja, ja.[105]

Wie in dem Liedtext von Violeta Parra geht es auch in diesem letzten Stück von Pina Bausch um das Lieben – und um dessen Zerbrechlichkeit, auch angesichts des Todes. »Als man mir die Koproduktion anbot, hatte ich eher Angst als Lust«, gestand Pina Bausch bei einem der Pressegespräche in Chile, »[…] es ist eine große Verantwortung dem Land gegenüber. […] Die Geschichten der Länder unterscheiden sich sehr voneinander. […] Aber die Menschen haben vieles gemeinsam: die Gefühle, die Liebe. Ich suche den großen Willen, der sie bewegt. Es ist immer das Leben, die Dinge des Lebens, die ihnen gehören.«[106]

Pina Bausch war mit dem Tanztheater schon zweimal auf Tournee in Chile gewesen, 1980 und 2007. Nun besuchte die Compagnie während ihrer Research-Reise die Wüste im Norden Chiles, die Anden und traditionsreiche Dörfer, erlebte hier ein atacamisches Ritual, flog 3.000 Kilometer in den Süden zur naturprächtigen Insel Chiloé, nahm an einem *curanto* teil (ein Kochritual, bei dem das Essen in der Erde gart), hatte Tanzunterricht in dem für die Insel charakteristischen chilotischen Walzer, durchstreifte die nächtlichen Häfen von Valparaiso und Santiago, besichtigte hier die Villa Grimaldi, das Folterzentrum unter General Pinochet, traf Angehörige einer Enklave der Arbeiterklasse, von der der Widerstand gegen die Diktatur ausgegangen war, und besuchte die *cafés con piernas* (Cafés mit Beinen), in denen Frauen in anzüglicher Aufmachung Kaffee anbieten.

Diese Eindrücke werden unmittelbar sichtbar in Landschaftsbildern, die im Programmheft abgebildet sind. Aber sie zeigen sich auch in einzelnen Szenen, wenn die Tänzer*innen das *café con piernas* spielen. Deutlich werden sie auch im Bühnenbild von Peter Pabst, das wie eine Wüstenlandschaft wirkt, in der sich, wie in einem Erdbebengebiet, Spalten auftun.

Diese müssen die Tänzer*innen überspringen – und das tun sie. Vor allem die Tänzerinnen sind in diesem Stück kraftvoll und

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

selbstbewusst. Das Stück sprudelt vor Leben und Lebendigkeit. Auch wenn in diesem Stück die männlichen Tänzer weniger hervortreten, ist das Solo von Dominique Mercy dominant, das wie eine dramaturgische Klammer wirkt, ein Tanz der leicht, durchlässig und flexibel ist, aber auch suchend, innerlich zerrissen und verloren (→ SOLOTÄNZE) – wie eine zerbrochene Liebe.

Wie dieses Stück sind auch die anderen Stücke dieser letzten Werkphase nicht mehr durch die Ästhetik gekennzeichnet, die das Tanztheater Wuppertal in den 1970ern und 1980ern entwickelt hatte und die bis Ende der 1980er Jahre die Stücke prägte. Konventionen werden nicht mehr wütend, zornig oder konfrontativ in Szene gesetzt, sondern eher gelassen und humorvoll kommentiert. Die Kontraste, Gegenbewegungen und Spannungsverhältnisse, die die Stücke des Tanztheaters dramaturgisch ausgezeichnet hatten, erfolgen in den Arbeiten in dieser Werkphase weniger über theatrale Szenen. Die Kritiken nennen die Stücke ›tänzerischer‹, über das letzte Stück heißt es: »Viel Tanz gibt es auf der Bühne, wunderbare, mit Präzision, Kraft und hoher Emphase dargebotene Soli reihen sich aneinander«[107] oder »in diesem Stück wird getanzt wie lange nicht«[108].

Und doch ist es mehr als die quantitative Zunahme von Solotänzen. Die Stücke sind auch in ihrer choreografischen und dramaturgischen Struktur verändert: keine verschachtelte Dramaturgie mit gleichzeitigen oder ineinander übergehenden Szenen, sondern Choreografien, gebaut nach den Prinzipien von Rhythmus, Zeit, Dauer. Sie zeigen eine Lust am Tanz, an einem Tanz, der nicht nur von höchster Qualität ist, sondern auch das Bewegen mit dem Bewegt-Sein verbindet. Es sind Tänze, die bewegen, weil sie von den Tänzer*innen kommen und etwas über sie und ihre situative Wahrnehmung erzählen.

Der berühmt gewordene Satz von Pina Bausch: »Mich interessiert nicht, *wie* die Menschen sich bewegen, sondern *was* sie bewegt« hatte in den ersten Werkphasen zu einer Verweigerung des Tanzens und zur Arbeitsweise des Fragen-Stellens geführt. In den vielen Solotänzen, aber auch den Zweier- und Dreierkombinationen zeigt sich nun in dem Wie der tänzerischen Bewegung, was die einzelnen Tänzer*innen – unterschiedlich hinsichtlich ihrer kulturellen, generationsspezifischen und tanztechnischen Zugehörigkeit – bewegt.

Bei ihrer Rede anlässlich des *2007 Kyoto Prize Workshop in Arts and Philosophy* im November 2008 in Kyoto erläutert Pina Bausch dieses Verständnis von Tanz: »Das Tanzen muss einen anderen Grund haben als bloße Technik und Routine. Die Technik ist wichtig, aber sie ist nur eine Grundlage. Bestimmte Dinge kann man mit Worten sagen und andere mit Bewegungen. […] Es geht darum, eine Sprache zu finden – mit Worten, mit Bildern, Bewegungen, Stimmungen –, die etwas von dem ahnbar macht, was immer schon da ist. […] Es ist ein ganz prä-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

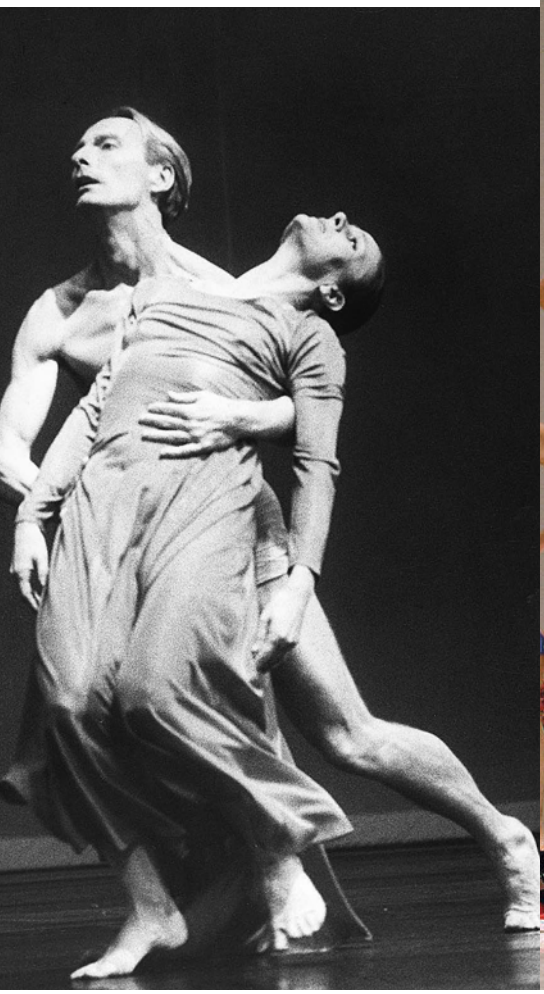
zises Wissen, das wir alle haben, und der Tanz, die Musik usw. sind eine genaue Sprache, mit der man dieses Wissen ahnbar machen kann.«[109]

Insofern sind diese letzten Stücke in vielen Variationen – vom kraftvollen inneren Kampf, über den wilden Aufruhr bis hin zur sanften Bewegung – eine Liebeserklärung an das Tanzen, an die Tänze unterschiedlicher Kulturen, an das Tanzen als körperliches Spüren des Bei-sich-Seins, an den Tanz als Medium der Selbstvergewisserung, das man überallhin mitnehmen kann, und schließlich an den Tanz als Ort einer körperlich-ästhetischen Utopie. Über den Tanz, das Präsenzmedium, erfolgt das Plädoyer für ein Genießen des Lebens im Hier und Jetzt, für ein Genießen ohne Vorbehalte. Nicht mehr das, was die Menschen an ihrem Glück hindert, was sie immer wieder in ihre Routinen zurückfallen lässt, ist nunmehr das Thema, sondern das, was möglich sein könnte. Der Tanz ist hierfür das Instrument. Die Musikcollagen bilden das Pendant, sie unterstützen den atmosphärischen Teppich, der durch die tänzerischen Bewegungen entfaltet wird. Und es ist die spezifisch tänzerische Dramaturgie, der Rhythmus der Stücke, der zudem auf den Bezug zum koproduzierenden Land verweist und darauf, wie dessen Atmosphäre wahrgenommen wurde.

Dieses Fest des Tanzes ist zugleich auch eine Feier der Natur in Zeiten von Klimawandel und Umweltkatastrophen. Darauf verweisen nicht zuletzt die Bühnenbilder oder besser die Bühnenräume: Küstenlandschaften, Schnee (oder Kirschblütenblätter) aus dem Bühnenhimmel, eine Walflosse in der Bühnenmitte *(Ten Chi),* eine weiße Eiswand, die von Bergsteigern bezwungen wird *(Rough Cut),* Videoprojektionen von Palmen und Meer *(Bamboo Blues)* oder ein breiter Wassergraben in *Vollmond* (UA 2006), der an *Arien,* dem ›Macbeth-Stück‹ *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen,* erinnert.

Aber geht es in den Stücken tatsächlich, wie Servos meint, um die ›Liebe‹ – die hier als Antwort, als Gegenpol, als Ausflucht, als Zuflucht auf die Krisensituationen gesetzt wird? Kann man die Choreografien, vor allem die der letzten Werkphase, als eine choreografische Enzyklopädie der Gesten der Liebe ansehen? Tatsächlich hat Pina Bausch ›Fragen‹ zum Thema ›Liebe‹ auch bei den Koproduktionen gestellt, die sie zum Teil bereits zuvor, mitunter etwas abgewandelt, verwendet hatte – wie beispielsweise: *Liebesweh · sich verlieben wollen · Sechsmal sich nicht lieben · Liebe Liebe Liebe · Ein Liebesspiel von Weitem · Etwas über Liebe ritualisieren · Lebewesen lieben · Details lieben · ein Körperteil besonders lieben · was tut ihr, um geliebt zu werden · Ach Liebe.* Auch fordert sie die Tänzer*innen auf, das Wort ›Liebe‹ in der Bewegung zu schreiben. Aber das Wort selbst taucht in den Stücken nicht so oft auf. Es gibt wenige Szenen, wo Liebe zur Sprache kommt. Eine Szene: »Liebst Du mich?« fragt er, »Vielleicht« antwortet sie; oder eine andere: »Du liebst

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

21 *Orpheus und Eurydike*
Wuppertal 1975

22 *Água*
Wuppertal 2004

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mich nicht!«, kreischt eine Tänzerin. Beide Szenen veranschaulichen, worum es Pina Bausch ging – zu zeigen, was das Sprechen über Liebe anrichten kann: Es mündet in einem Missverstehen, es scheitert, es läuft in die Leere, es erzeugt Verunsicherungen, Ängste und Vorwürfe, provoziert Eifersucht, Machtspiele und Gewalt.

»Liebe ist nur ein Wort« – dieses Sprichwort trifft die Arbeit des Tanztheaters insofern, als hier der metaphernreiche, symbolträchtige und mitunter verkitschte und vermarktete Diskurs um Liebe in die körperlichen, individuellen und intersubjektiven Praktiken des Liebens und ihre öffentlich gezeigten Gesten übersetzt wird. Es geht also weniger um die Sehnsucht nach Liebe, sondern darum, wie sie sich konkret in Handlungssituationen äußert. Die Tänzer*innen setzen das Thema Liebe vor allem als einen performativen Akt in Szene. Lieben ist hier eine über den Körper gezeigte Anrufung, die, folgt man der Philosophie Louis Althussers[110], erst das Subjekt konstituiert. Es ist weniger ein inneres Gefühl, sondern ein Tun – ein zärtliches Sich-Berühren, mit leidenschaftlichen, sinnlichen, erotischen, verletzlichen Gesten beispielsweise. Lieben ist hier nicht als ›innerweltliche‹ Sehnsucht, sondern als ein intersubjektives, interaktives, atmosphärisches Phänomen choreografiert, als ein Tun, das gelingen, aber immer auch scheitern kann. Denn schnell können aus Gesten der Liebe Gesten der Gewalt werden – wenn beispielsweise aus einem Streicheln ein Schlagen wird. Die Zuschauer*innen können verfolgen, was dies als performativer Akt heißt: dass diese Veränderung der Bewegungshandlung nicht nur über eine Intention oder ein subjektives Motiv erfolgt, sondern ihre soziale Wirksamkeit aufgrund einer Veränderung von Zeit- und Kraftverhältnissen in der Bewegung entfaltet – aus der langsamen, weichen, fließenden zärtlichen Bewegung wird eine schnelle, kraftvolle, peitschende. Die Sehnsucht nach Liebe, so zeigt sich hier, findet auch immer ihre Kehrseite in Hass und Gewalt. Und dieses wird nunmehr nicht so sehr über theatrale Szenen transportiert, sondern über die Tänze selbst.

Diese performativ in Szene gesetzten Gesten der Liebe werden somit auch in den eher tänzerischen Stücken der letzten Werkphase in den Dramaturgien der Tänze selbst und ihrer choreografischen Anordnung über Spannungsfelder inszeniert, die mit dem Thema Liebe verbunden sind: Hass, Trauer, Verzweiflung, Leid und Wut, aber auch Sehnsucht, Leidenschaft, Ergriffenheit, Hoffnung, Glück, Lust und Sex, Erotik und Ekstase – *Vollmond* und *Ten Chi* beispielsweise enden in einem ekstatischen, rauschhaften, orgiastischen Tanzen.

Die Sehnsucht nach Liebe, so zeigen diese Stücke, wird sozial wirksam darin, wie die Menschen miteinander umgehen, in den Praktiken des Liebens. Und diese brauchen den Mut, Grenzen zu überschreiten, bisherige Sicherheiten zu verlassen, und zugleich das

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Empfinden dafür, die Grenzen des Anderen zu achten. Die Balancen zwischen Grenzachtung und Grenzverletzung sind insgesamt zentral in den Stücken von Pina Bausch mit dem Tanztheater Wuppertal. Lieben wird hierbei in Szene gesetzt als ein permanenter performativer Akt, dessen Aushandlung immer wieder scheitert, weil das Lieben auf Wechselwirkungen beruht, die ausgehandelt werden müssen, und diese die Menschen durch alle Gefühlswelten führen. Walter Benjamin hat in seinem Aufsatz »Die Aufgabe des Übersetzers«[111] das Spannungsfeld von »überhistorischer Verwandtschaft«, wie er es nannte, und kultureller Differenz stark gemacht. Und auch Pina Bausch zeigt uns, dass grundlegende Affekte und Gefühle allen Menschen eigen sind, es aber unterschiedliche kulturelle und soziale Aushandlungen gibt und es diese sind, die zu Missverständnissen und mitunter zum Scheitern führen.

Der philosophischen Idee von Liebe als Sehnsucht nach Verschmelzung oder dem psychologischen Konzept einer Psychodynamik der Liebe als »Kampf zwischen zwei entgegengesetzten Kräften. […]: dem Verlangen nach Einheit und der Angst vor Verschmelzung«[112] setzen die Stücke von Pina Bausch einen Gedanken entgegen, der sich kultursoziologisch paraphrasieren lässt: Sie zeigen das Spiel und den Kampf um das Lieben und Geliebt-Werden und dessen Scheitern in allen Facetten, als kulturell gerahmte, soziale und körperliche Praktiken, als ein zutiefst menschliches Ringen um Anerkennung.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

1 Proben zu *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen*
Bochum 1978

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wir spielen uns selber,
wir sind das Stück.[1]

Comp

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

agnie

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Das Tanztheater Wuppertal hat nicht nur durch seine weltweite Bedeutung einen singulären Status in der Tanzwelt inne. Es ist auch ein außergewöhnliches Ensemble, weil dieselben Personen über Jahre und Jahrzehnte zusammenarbeiten. Zwar zeigen vereinzelt andere große Compagnien ebenfalls personelle Kontinuität,[2] so zum Beispiel das Hamburg Ballett, das seit 1972 von John Neumeier geführt wird. Aber hier wechseln die Tänzer*innen häufig, da ihre Bühnenzeit als Balletttänzer*innen in der Regel schon in frühen Lebensjahren und nach recht kurzer Zeit, mitunter vergleichbar mit den Karrieren von Leistungssportler*innen endet. Beim Tanztheater Wuppertal dagegen waren und sind Tänzer*innen nicht selten jahrzehntelang dabei, selbst wenn einzelne von ihnen zwischendurch kurz die Compagnie verlassen haben. Sie haben in den jeweiligen Tänzer*innen-Generationen Bühnenmaterial generiert (→ ARBEITSPROZESS) und waren über viele Jahre, bevor Stücke auch an andere Compagnien weitergegeben wurden (→ STÜCKE), exklusiv diejenigen, die diese in den Vorstellungen lebendig machten. Für Publikum und Kritiker*innen sind die Tänzer*innen das öffentliche Gesicht des Tanztheaters Wuppertal. Aber nicht nur sie prägen das Bild, auch die Verantwortlichen für Bühnengestaltung, Kostüme und Musik, die Assistent*innen, die technischen Mitarbeiter*innen, die Geschäftsführung und das kaufmännische Team arbeiten teilweise bereits jahrzehntelang für das Tanztheater und tragen auf unterschiedliche Weise zu dessen Welterfolg bei. Es ist insgesamt eine Gruppe von ca. sechzig Personen. Viele von ihnen, so zeigen die Interviews, die ich geführt habe, empfinden das Tanztheater als eine ›Familie‹; auch einige von denjenigen, die sich irgendwann verabschiedet haben, sehen es so.

Das Tanztheater Wuppertal ist in vielerlei Hinsicht ein besonderes und einzigartiges Ensemble. Es ist mit Menschen aus verschiedenen Kontinenten, mehreren Generationen und dem gleichen Anteil an Männern und Frauen ein soziales und kulturelles Realitätsmodell. Es ist zugleich ein utopisches Modell – in seinen Anfängen als moderne Compagnie, die auf die klassischen Hierarchien verzichtet, aber auch in seiner Zukunft als Bewahrer eines wichtigen Erbes der flüchtigen Zeitkunst Tanz. Und es ist schließlich ein historisches Modell, das sich – zu Beginn des 21. Jahrhunderts unter neoliberalen Bedingungen von Kunstproduktion – in dieser Form nicht mehr etablieren und so lange Bestand haben könnte. Das Tanztheater Wuppertal ist auch das Ergebnis einer historischen Phase, in der Kulturpolitik als ein wichtiger Faktor für die Entwicklung der Demokratie galt und eine junge Kunst die geeigneten Förderer und Nischen fand, dies umzusetzen. Spätestens seit den 1990er Jahren haben der mediale Kampf um Aufmerksamkeit in Zeiten der Digitalisierung, das Ringen um das Neue und Spektakuläre, die Konkurrenz

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

auf dem globalen Kunstmarkt, sowie die Reduzierung von kommunalen und nationalen Kulturetats den Druck auf Theater- und Festivalleiter*innen enorm erhöht, ihren Spielort öffentlich über Auslastungszahlen etc. zu legitimieren. Diese Prozesse haben auch vor institutionalisierten Theaterhäusern nicht haltgemacht, so dass sich nicht nur in der sogenannten ›Freien Szene‹, sondern auch dort kaum junge Künstler*innen entwickeln können, wenn sie immensen Kritiken und Widerständen ausgesetzt sind wie Pina Bausch in ihren Anfangsjahren. Und es ist ein historisches Modell, weil sich die Compagnie ohne die langjährige, großzügige und einzigartige Unterstützung verschiedener Goethe-Institute weltweit nicht hätte in der Weise arbeiten können. Es ist eine Unterstützung, die die Goethe-Institute einzelnen Künstler*innen über einen so langen Zeitraum längst nicht mehr gewähren. Und schließlich und vor allem ist das Tanztheater Wuppertal ein historisches Modell, weil in heutigen netzwerkbasierten Arbeitsweisen und unter Maßgabe kurzfristiger Produktionszeiten flüchtige, sogenannte Zweckgemeinschaften in einem begrenzten Zeitfenster für eine Produktion zusammenarbeiten, manche Mitwirkende zudem zur selben Zeit an verschiedenen Produktionen beteiligt sind, selten also langjährige, kontinuierliche künstlerische Arbeitsbeziehungen in einem Tanzensemble dieser Größenordnung entstehen und sich somit ein soziales Zusammenspiel und eine gemeinsame ›künstlerische Handschrift‹ kaum entwickeln kann.

Auf die langjährige Zusammenarbeit am Tanztheater Wuppertal blickt dieses Kapitel. Es fragt nach den Formen der Zusammenarbeit, nach den Alltagsabläufen, nach den individuellen Sichtweisen auf die gemeinsame Arbeit sowie nach dem ›Band‹, was die Gruppe über so viele Jahre und Jahrzehnte zusammengehalten und aufeinander verpflichtet hat.

Das Ahnen übersetzen: Künstlerische Mit- und Zusammenarbeit

Pina Bausch, die langjährigen künstlerischen Mitarbeiter*innen, aber auch Tänzer*innen der ersten Stunde gehören derselben Generation an. Es ist die Generation der Kriegskinder, also derjenigen, die zwischen 1930 und 1945 geboren wurden. In vielen Publikationen über Pina Bausch[3] wird zwar ihre Kindheit erwähnt, allerdings zumeist nur, mitunter sehr skizzenhaft, der familiäre Rahmen beschrieben. Der Tatsache, dass Pina Bausch ebenso wie ihre künstlerischen Mitstreiter*innen Rolf Borzik, Peter Pabst und Marion Cito Kriegskinder sind und deren elementare Alltagserfahrungen durch den Zweiten Weltkrieg und/ oder die Nachkriegsjahre geprägt sind, wurde bislang keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Und

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dieses Manko korrespondiert mit der Forschung über Kriegskindheit insgesamt[4] und hier vor allem mit dem Verhältnis von Kriegskindheit und Kunstproduktion. Wie sind die Kindheiten verlaufen und wie werden sie erinnert? Wie haben diese Lebenserfahrungen im Kriegs- und Nachkriegsalltag das eigene Selbstverständnis und die Arbeitsweise geprägt? Wie hat sich dies in die Formen der Zusammenarbeit übersetzt? Mit diesen Fragen beschäftigt sich dieser Abschnitt. Auf der Grundlage von Erinnerungen, die die Einzelnen in Reden, öffentlichen Gesprächen oder in Interviews mit mir erzählt haben, skizziert er die Lebenswege und Arbeitsweisen der langjährigen künstlerischen Mitarbeiter-*innen des Tanztheaters Wuppertal und fragt, was dazu beigetragen hat, dass die Zusammenarbeit über Jahre und Jahrzehnte bestand.

DIE CHOREOGRAFIN: PINA BAUSCH

Pina Bausch wird als Philippine Bausch am 27. Juli 1940 in Solingen geboren. Sie ist, nach Anita und Roland, das dritte und jüngste Kind von August und Anita Bausch, die in der Focherstraße 10 im »Zentral« genannten Viertel eine Gaststätte mit einem angeschlossenen Hotel, dem »Hotel Diegel«, betrieben.[5] Der Vater stammte aus einer bescheiden lebenden Familie aus dem Taunus, er hatte, bevor er die Gaststätte übernahm, als Fernfahrer gearbeitet.

Das Zentral (früher Central) in Solingen ist heute ein wenig attraktiver Wohnplatz. Es ist ein Verkehrsknotenpunkt, in dem verschiedene Straßen zusammentreffen, die sternenförmig nach Essen, Wuppertal, Solingen, Wald und Hilden führen. Zu ihnen gehört auch die Focherstraße, in der Pina Bausch im Haus mit der Nummer 10 nahe der großen Verkehrskreuzung aufwuchs. Verwilderte Baulücken, wie auch jene auf dem Grundstück des ehemaligen Hauses Nummer 10, eine alte, heruntergekommene Bausubstanz, unattraktive schmucklose Nachkriegsbauten, kaum urbane Infrastruktur und Versorgung kennzeichnen heute diese Ansiedlung. Einzig das am Verkehrsknotenpunkt am Anfang der Focherstraße gelegene sogenannte Bergische Haus bildet eine auffällige Ausnahme: Ein Fachwerkhaus mit Schiefer-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

fassade und grünen Fensterläden, das heute eine Apotheke beherbergt, verweist auf die glänzendere Geschichte des Zentral. Es ist das Haus, in dem sich einst das Café Müller befand, jenes Café, das einem der bekanntesten Stücke von Pina Bausch den Namen gab. Ein Hinweisschild an dem Haus verweist seit einigen Jahren darauf.

Das Zentral kann aber, wie Solingen insgesamt, eine stolze Geschichte vorweisen, die für die Stadt bis ins 13. Jahrhundert zurückgeht. Vor allem die Etablierung des Klingenhandwerks bringt

2 Pina Bausch während der Dreharbeiten zu *Die Klage der Kaiserin* Wuppertal 1988
3 Haus des ehemaligen Café Müller Focher Straße, Solingen

den Einwohnern über Jahrhunderte Wohlstand. Der Erste Weltkrieg führt zum Einbruch des exportorientierten Klingenhandwerks und stürzt das bis dahin wohlhabende und wachsende Solingen in eine schwere Krise. Arbeitslosigkeit und Obdachlosigkeit steigen – vor allem nach der Weltwirtschaftskrise 1929 – beängstigend an. Nach der »Machtübernahme« der Nationalsozialisten 1933 werden in der Stadt, in der Adolf Eichmann geboren worden war, in den folgenden zwei Jahren politische Gegner verhaftet, wegen Hochverrats angeklagt, gefoltert, in Konzentrationslager geschickt und getötet. Solingen deportiert bis zu Kriegsbeginn drei Viertel der ca. 200 Juden, die vor 1933 dort lebten. Weitere wurden während des Krieges in Konzentrationslager verschickt.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Am 5. Juni 1940, ca. sieben Wochen vor der Geburt von Philippine Bausch, fallen um Mitternacht die ersten Bomben auf das Solinger Stadtgebiet. Mit der Wende im alliierten Bombenkrieg zum Flächenbombardement 1942 heulen häufig nachts die Sirenen. Im August 1942 steigen die USA in den Luftkrieg ein und bombardieren zusammen mit den Engländern vor allem Großstädte und Schlüsselbereiche der deutschen Kriegsmaschinerie. Von Mai bis Juli 1943 folgen dann im »Battle of the Ruhr« die schweren Luftangriffe, die vor allem die Industrieregion Ruhrgebiet, aber auch die Nachbarstädte Solingens im Bergischen Land wie Wuppertal-Barmen, die spätere langjährige Arbeitsstadt Pina Bauschs und des Tanztheaters, stark verwüsten. Ab 1944 haben die Alliierten die völlige Luftüberlegenheit über Deutschland errungen, ihre Bomber greifen nun auch am Tage an. Am 4. und 5. November 1944 wird Solingen großflächig bombardiert und die Altstadt völlig zerstört, weitere Angriffe folgen in kurzen Abständen in den folgenden Tagen und Wochen.[6] Am Abend des 5. November verkündet der britische Rundfunk schließlich: »Solingen, das Herz der deutschen Stahlwarenindustrie, eine zerstörte, tote Stadt.«[7] Pina Bausch ist vier Jahre alt. Am 16. und 17. April 1945, zwei Wochen vor dem Selbstmord Hitlers und drei Wochen vor der bedingungslosen Kapitulation Deutschlands ist der Krieg für Solingen mit dem Einmarsch der amerikanischen Truppen beendet. ›Pina‹, wie sie gerufen wird, ist zu diesem Zeitpunkt noch keine fünf Jahre alt. Sie und ihre Familie haben überlebt.

Nach Kriegsende ist es das Ziel der englischen und amerikanischen Besatzungsmächte, den Nachkriegsalltag zügig wieder zu normalisieren: In den Solinger Volksschulen beginnt der Lehrbetrieb schon im August. Bereits ein Jahr nach Kriegsende werden die Städtischen Bühnen neu gegründet und können in ihrer ersten Spielzeit schon mehr als 4.500 Abonnent*innen zählen, ein Jahr später etwa drei Mal so viel; durchschnittlich besuchen 10 Prozent der Solinger*innen zu dieser Zeit das Theater. 1948 ist die zerstörte Stadt Solingen nahezu unangefochten die Stadt des Theaters und des Kinos in den Westzonen: mit über 2.700 Theaterplätzen die zweitgrößte Theaterstadt hinter Hamburg, und mit zehn Lichtspieltheatern befindet sie sich mit mehr als 4.200 Plätzen und über zwei Millionen Besucher*innen ebenfalls an zweiter Stelle. Selbst Ballettschulen eröffnen unmittelbar nach dem Krieg wieder. Wie ihre neun Jahre ältere Schwester Anita vor ihr, profitiert auch Pina Bausch davon: Mit fünf Jahren geht sie bereits kurz nach Kriegsende zur Ballettschule, die von Jutta Hutter geleitet wird.

»Manches von dem, was ich als Kind erlebt habe, findet sich viel später auf der Bühne wieder.«[8] Mit diesem Satz beginnt Pina Bausch ihre Rede anlässlich der Verleihung des Kyoto-Preises 2007. Hier spricht sie erstmalig ausführlich über ihre Kindheit, die sie als

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

eine Zeit der Angst und Entbehrung, aber auch der Freude, der Entdeckungen und des Glücks darstellt. Diese Rede, die ihr sehr wichtig war und an der sie lange und mit verschiedenen Personen gearbeitet hatte, ist ein Zeugnis der Erinnerungsarbeit, eine Rekonstruktion der eigenen Kriegs- und Nachkriegsgeschichte. Es ist zugleich ein Dokument, das Aufschlüsse über ihre eigenen Vermutungen zu der Übersetzung ihrer frühkindlichen Lebenserfahrung in ihre künstlerische Arbeit gibt. Was sie in der Rede präsentiert, wann es zur Sprache kommt und wie sie es erzählt, verweist darauf.[9] Pina Bausch beschreibt es folgendermaßen:

»Unvergesslich sind die Kriegserlebnisse. Solingen wurde schwer zerstört. Bei Fliegeralarm mussten wir in den kleinen Bunker in unserem Garten gehen. Einmal ist auch auf einen Teil des Hauses eine Bombe gefallen. Wir aber blieben alle unverletzt. Eine Zeit lang haben mich meine Eltern nach Wuppertal zu einer meiner Tanten geschickt, weil dort ein größerer Bunker war. Sie meinten, ich sei da sicherer. Ich hatte einen kleinen schwarzen Rucksack mit weißen Pünktchen, aus dem eine Puppe herausguckte. Der stand immer fertig gepackt, so dass ich ihn mitnehmen konnte, wenn Fliegeralarm war.

Ich erinnere mich auch an unseren Hof hinter dem Haus. Da gab es eine Wasserpumpe, die einzige in unserer Gegend. Da standen die Leute immer Schlange, um sich Wasser zu holen. Weil man nichts zu essen hatte, mussten die Leute hamstern gehen. Gegenstände gegen Esswaren tauschen. Mein Vater zum Beispiel tauschte zwei Oberbetten, ein Radio, ein Paar Stiefel gegen ein Schaf ein, damit wir Milch hatten. Dieses Schaf wurde dann gedeckt – und das kleine Lämmchen nannten meine Eltern ›Pina‹. Die süße kleine Pina. Eines Tages – es war wohl zu Ostern – lag ›Pina‹ als Braten auf dem Tisch. Das Lämmchen war geschlachtet worden. Ein Schock für mich. Seitdem esse ich kein Lammfleisch.

Meine Eltern hatten ein kleines Hotel mit einem Restaurant in Solingen. Da musste ich, ebenso wie meine Geschwister, helfen. Ich habe stundenlang Kartoffeln geschält, die Treppen geputzt, Zimmer aufgeräumt – was man so alles tun muss in einem Hotel. Vor allem aber bin ich als kleines Kind in diesen Räumen herumgeturnt und herumgetanzt. Das sahen auch die Gäste. Chorsänger vom nahen Theater kamen regelmäßig zum Essen in unser Restaurant. Sie sagten immer wieder: ›Die Pina muss unbedingt ins Kinderballett.‹Und dann haben sie mich eines Tages mitgenommen ins Theater, zum Kinderballett.«[10]

Pina Bausch beschreibt trotz der Kriegssituation ihre unmittelbare familiäre Lebenssituation als geborgen, sicher und vertraut. Mit dem Kriegsende beginnt für sie das Tanzen. »Tanz, tanz, sonst sind wir verloren«, diesen Satz, den ihr viele Jahre später in Griechenland ein kleines »Zigeuner«-Mädchen zuruft, trifft auf ihre Kindheitserfahrung zu: Tanzen als körperlich-sinnliches Medium der Selbstvergewisserung, dann, wenn die Not am größten ist. Der Tanzraum ist für sie seit frühester Kindheit ein utopischer Raum, ist doch der Tanzsaal, den die Eltern nicht wie geplant gebaut haben, nur als

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Ruine, als Hoffnung auf ein anderes, unbeschwertes Leben vorhanden. Pina Bausch beschreibt die verwucherte Tanzfläche als Paradies, als Ort des kindlichen Träumens und der Sehnsucht, als Rückzug aus dem Alltag der Erwachsenen und als Raum des Experimentierens mit ersten kleinen darstellenden Spielen. Es ist vielleicht ein geschützter Ort, wie es ähnlich später der Probenort des Tanztheaters Wuppertal, die Lichtburg, sein wird.

»Hinter unserem Haus war ein Garten, nicht sehr groß. Dort stand der Familienbunker und ein langes Gebäude – die Kegelbahn. Dahinter lag eine ehemalige Gärtnerei. Dieses große Grundstück hatten meine Eltern gekauft, um ein Gartenrestaurant aufzumachen. Sie fingen als erstes mit einer runden Tanzfläche aus Beton an. Aus dem Rest wurde leider nichts. Aber für mich und alle Kinder in der Nachbarschaft war es ein Paradies. Alles wuchs wild, zwischen Gräsern und Unkraut plötzlich einzelne herrliche Blumen. Im Sommer konnten wir auf dem heißen Teerdach der Kegelbahn sitzen und dunkle, saure Kirschen essen, die über das Dach ragten. Alte Couchen, auf denen man wie auf einem Trampolin springen konnte. Es gab ein altes verrostetes Treibhaus, vielleicht begannen dort meine ersten Inszenierungen.«[11]

Einiges davon taucht in späteren Stücken auf – so das Trampolinspringen auf den diversen alten Couchmöbeln in dem ›Macbeth-Stück‹ *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen* (UA 1978). Damals spielen die Kinder, berühmte Schauspieler*innen zu sein, eine davon ist Marika Rökk, der ehemalige UFA-Star, die offen mit den Nazis sympathisierte und auch nach dem Krieg an ihre Erfolge anknüpfen konnte. »Ich war meistens Marika Rökk«,[12] erzählt Pina Bausch, und hier zeigt sich, wie wenig Aufarbeitung es gab und dass niemand irritiert ist, dass die Kinder in der Nachkriegszeit die Kulturgrößen der Nazi-Zeit weiterhin bewundern und nachahmen.

Pina Bausch wächst in einer Theaterstadt auf. Dass nach ihren Erzählungen offensichtlich auch während des Krieges Chorsänger*innen des nahegelegenen Theaters in dem elterlichen Gasthaus ein- und ausgehen, sie den Gesprächen der Kneipenbesucher*innen schon als kleines Kind lauscht, zuhören und schweigen lernt, bringt ihr früh das Theater nahe und sie unmittelbar nach Kriegsende zum Ballett. Tanz und Theater gehören also früh in ihrem Leben zusammen: Mit dem Theater etwas zu tun haben, nichts Anderes machen wollen als tanzen, auf der Bühne sein, das erinnert sie im Nachhinein an die Erfüllung ihrer Kriegskindheitsträume und -fantasien. Im Kinderballett des von Leonore Humburg geleiteten Solinger Theaters wird sie in den frühen Nachkriegsjahren zunächst vor allem mit Werken der leichten Muse, mit Operetten, konfrontiert.

Im Vergleich zu anderen Kriegskindern hat Pina Bausch eine relativ privilegierte Lebenssituation. Ihre Eltern stehen nicht schlecht da. Sie haben ein eigenes, großes Grundstück und Haus, das durch

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

den Krieg wenig beschädigt worden war; sie besitzen im Garten einen eigenen »Familienbunker« und haben durch eine eigene Wasserpumpe, auch in Zeiten von Wasserknappheit unbeschränkten Zugang zu Wasser. Die Familie überlebt den Krieg äußerlich unbeschadet. Durch die Gäste, deren Gesprächen sie lauscht, erfährt sie jedoch mehr als andere Kinder von den Ängsten, Sorgen, Nöten, von Wut, Enttäuschung, Entbehrung, von Wünschen, Träumen, Sehnsüchten der Erwachsenen, von Hass und Gewalt in der Kriegs- und Nachkriegszeit. Sie sitzt mitunter unter den Tischen, sie hört zu und schweigt, sie beobachtet und fantasiert, sie riecht, ihr Blick fällt auf Stuhl- und Tischbeine, auf Hosenbeine und Stöckelschuhe. Hier ist einer der Ausgangspunkte ihrer Alltagsbeobachtungen, die, über ästhetische Mittel wie mit der Lupe vergrößert, ihre choreografische Kunst auszeichnen:

»Gegenüber der Wirklichkeit ist das ja alles nichts. Da sagt man oft: Das gibt's ja gar nicht, wie die Leute sich in meinen Stücken aufführen, wie die lachen, was die alles tun. Aber wenn man einfach mal guckt, wenn Leute über die Straße gehen – wenn man die über die Bühnen laufen lassen würde, völlig alltäglich, nichts Absurdes, die ganze Reihe einfach mal passieren lassen, ganz einfach – das würde das Publikum ja gar nicht glauben. Das ist ja ganz unglaublich. Dagegen ist das, was wir machen, winzig«,[13] erläutert sie später, 1998, in einem Interview über ihre Stücke. Von den Spielarten im Umgang von Mann und Frau zwischen Liebe und Hass, Zärtlichkeit und Gewalt muss Pina Bausch wohl einiges gesehen, (mit-)erlebt oder erahnt haben, sind doch vor allem ihre frühen Stücke dadurch gezeichnet. Zu diesen frühen Arbeiten sagt sie: »Es geht nicht um die Gewalt, sondern um das Gegenteil. Ich zeige die Gewalt nicht, damit man sie will, sondern damit man sie nicht will. Und: Ich versuche zu verstehen, was die Ursachen dieser Gewalt sind. Wie beim *Blaubart*. Oder in *Kontakthof*.«[14]

Das erste Stück als Wuppertaler Ballettdirektorin ist 1974 *Fritz*. Die Figur Fritz wird von einer Frau (Hiltrud Blanck) gespielt, Mutter (Malou Airaudo), Vater (Jan Minařík) und Großmutter (Charlotte Butler) kommen darin vor. Es ist für Pina Bausch das Stück, das sich am deutlichsten auf ihre Kindheit bezieht, obwohl Kindheit in vielen Stücken thematisiert wird (→ STÜCKE). Fritz, »[…] das war ein kleiner Junge. Aber nur äußerlich. Das hatte wohl am ehesten mit meiner Vergangenheit zu tun. Es hatte was mit Eltern zu tun und mit einer Großmutter. Aus der Sicht eines Kindes, das seltsame Phantasien hat. Vergrößerungen, wie durch die Lupe geguckt«.[15]

Krieg und Kindheit kommen in nicht wenigen Stücken von Pina Bausch vor, auch werden Motive wieder aufgenommen, wie beispielsweise das Weihnachtslied der frühen 1940er Jahre, »Mamatschi, schenk' mir ein Pferdchen, ein Pferdchen wär' mein Paradies…«, das in dem Stück *1980* (UA 1980) erstmalig und dann erneut in *Two*

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Cigarettes in the Dark (UA 1985) auftaucht – ein Stück, dessen Titel von einem Song stammt, den die amerikanische Schauspielerin und Sängerin Gloria Grafton 1934 erstmals gesungen hat. Alexander Kluge hat die Situation, in der dieses Lied 1942 eingebettet war, folgendermaßen charakterisiert:

»Wir schreiben den 24.12.1942. Das ist Rundfunkweihnachten. Die Propagandasprecher in Narvik rufen ihre Kollegen in Afrika, wo Rommels Panzersoldaten ›Weihnachten in der Wüste‹ mit Palmenzweigen feiern. Die Rufe quer durch Europa enden im Kessel von Stalingrad. Alle wehmütigen Schlager seit 1936, dem Olympiade-Jahr, werden wie ›Hirten auf dem Felde‹ aufgeboten. Propaganda, Kitsch, aber auch wirkliche Angst und Sorge kommen in diesem Heiligabend der Krise zusammen: Not kittet. Eines der zu dieser Weihnacht meist gespielten Lieder, Nr. 1 im Wunschkonzert, heißt ›Mamatschi, schenk mir ein Pferdchen‹. Es geht um ein Kinderspielzeug, ein Pferd mit kriegerischer Ausrüstung, einst dem Sohn des Hauses geschenkt. Und jetzt ist die Nachricht eingetroffen, dass das damals beschenkte Kind im Krieg gefallen ist. Dieser Krieg war schon verloren, als er begann. Definitiv seit dem Dezember 1941, nachdem das Deutsche Reich den USA den Krieg erklärt hatte. Aber erst jetzt, am propagandistisch ornamentierten und zugleich beklemmenden Heiligabend 1942 wird der Stand der Dinge wahrgenommen.«[16]

In *Two Cigarettes in the Dark* hält in der Erstbesetzung Jan Minařík dazu eine Axt, das tragende Objekt des Stücks, in der Hand – und er lässt keine Zweifel daran aufkommen, was er mit dem Pferd tun würde.

Pina Bausch erinnert ihre Kriegskindheit als »[…] nicht schrecklich. Sie war allerdings sehr phantasievoll«.[17] Diese Beschreibung bezieht sich auf die kindlichen Räume, die sie hatte in einer Zeit des Grauens: »Die durfte alles auf den Kopf stellen«,[18] berichtete ihre Mutter. Denn Zeit für die Kinder haben die Eltern nicht; sie verzichten zudem weitgehend auf strenge Disziplin. Pina Bausch beschreibt ihren Vater, der sie noch als erwachsene Frau »mein Äffchen«[19] nennt, als einen fröhlichen, geduldigen und verlässlichen Mann, der von seinen früheren Fahrten erzählte, viel sang und pfiff, den Kindern zugewandt war, nie mit ihr schimpfte, körperlichen Kontakt zu ihr pflegte, ihr Vertrauen entgegenbrachte und ihr keine Schuldgefühle machte. Ihre Mutter ist, wie viele »Trümmerfrauen« und für ihre Tochter zunächst überraschend, sehr praktisch veranlagt. Pina Bausch beschreibt sie einerseits als »still und zurückgezogen«,[20] andererseits auch als nahezu kindliche Mitspielerin: Sie läuft barfuß im Schnee, macht Schneeballschlachten mit den Kindern, klettert selbst auf Bäume, hat verrückte Ideen und außergewöhnliche Reisewünsche. Sie bemüht sich, den Kindern nach dem Krieg besondere und ungewöhnliche Geschenke zu machen. Ihrer Tochter Pina schenkt sie einen Pelzmantel, karierte Hosen und grüne Schuhe. Vielleicht waren es Geschenke, um zu vergessen, um die Wunden und die Trauer zu verbergen, die der Krieg hinterlassen hatte.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Pina Bausch selbst sind diese Auffälligkeiten, der inszenierte, kleinbürgerliche Luxus im Nachkriegsdeutschland unangenehm, vielleicht ist es auch eine Scham gegenüber den üblichen Strategien des kollektiven Verdrängens. Sie will – schon als 12-Jährige – weder karierte Hosen noch grüne Schuhe tragen, »[…] ich wollte dies alles nicht anziehen. Ich wollte unauffällig sein«.[21] Auch die selbstgenähten Kleider mit Flügelärmeln, welche die aus Polen geflüchtete Großmutter aus übriggebliebenem Fahnenstoff, am liebsten in Rot, genäht hatte, gefallen ihr nicht. »Das war für mich ein Alptraum«, erinnert sich Bausch später. Dennoch werden Pelzmäntel, bunte Nachkriegskleider, die Schürzen der 1940er und 1950er Jahre, üppige Abendkleider und traditionelle doppelreihige Herren-Saccos zum Markenzeichen ihrer Stücke. Die Choreografin, die die Tänzer*innen in allen Varianten weiblicher Sinnlichkeit zeigt, bevorzugt selbst ihr Leben lang unauffällige Kleidung: schwarze lange und weite Hosen, weite Jacketts, bequeme Schuhe, einfach zusammengebundene Haare und ein zumeist ungeschminktes und mitunter lediglich durch Lippenstift geprägtes Gesicht werden ihr Markenzeichen. »Ich finde Kleider schön. Ich komme mir nur so unheimlich komisch darin vor: wie ein geschmückter Weihnachtsbaum.«[22] Vermutlich hatte sie es anders nicht kennengelernt: In einer Kindheit wie ihrer waren es, wenn überhaupt, nur die besonderen Festtage wie Weihnachten, an denen man schöne Kleider trug und sich zurecht›machte. »Christbäume« nannte die deutsche Bevölkerung, und auch Marion Cito in unserem Gespräch, die roten und grünen Leuchtkörper, mit denen die sogenannten Pfadfinderflugzeuge vor den Luftangriffen das Zielgebiet der alliierten Bomber markierten.

Die Kindheit von Pina Bausch führt, wie bei anderen Kriegskindern auch, zu einem hohen Maß an Selbstverantwortung, Selbstvertrauen und Selbstdisziplin, Risikobereitschaft und Mut. ›Das kann ich nicht‹ ist ein Satz, den nicht nur Pina Bausch aus ihrem Sprachschatz gestrichen hatte. Die Kinder sind auf sich selbst gestellt. Man probiert und macht es einfach, auch bei den größten Zweifeln – dies ist eine Haltung, die Pina Bausch mit zwölf Jahren während der Abwesenheit ihrer Eltern ein Wirtshaus allein führen lässt und ihr Leben prägt. »Ich kann es ja mal probieren«,[23] sagte sie nach langen Überlegungen, als sie dem Direktor der Wuppertaler Bühnen Arno Wüstenhofer, zusagt, Ballettdirektorin in Wuppertal zu werden. Und auch Marion Cito erinnert sich, dass sie dies dachte, als sie überraschenderweise von Pina Bausch gebeten wurde, sich um die Kostüme zu kümmern. »Sich selbst nicht so wichtig nehmen« gilt als Tugend, auch für Pina Bausch – und dies erfolgt mit einer gewissen Härte gegenüber sich selbst, einer bestimmten Zähigkeit und Resilienz, trotz vieler Zweifel, mit der sie, wie viele andere Kriegskinder, durchs Leben geht, einer Selbstverständlichkeit, zu funktionieren

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und sich Situationen anzupassen, pragmatisch zu sein einerseits, aber auch Mut, Stärke, Lebenswillen und Treue zu sich selbst andererseits. Und diese Eigenschaften korrespondieren mit jenen, die ihr Lehrer, »Papa Jooss«, wie sie ihn nennt, für den Tanz an der Folkwang Schule vorgibt, als sie dort Tanz studiert:

»Dem Tänzer und Choreographen entsteht die Aufgabe, in strenger Selbstkritik und kompromissloser Disziplin stets die echte, die wesentliche Bewegung für einen bestimmten Inhalt zu finden und damit zu komponieren. Aus dieser Forderung ergibt sich ein schmaler Weg, der harte Pfad des Wesenhaften, der Essenz […]«,[24] so das Credo von Kurt Jooss.

Diese Fähigkeiten erlernt Pina Bausch schon früh. Hinzu kommt das permanente Beobachten, Hinsehen, das genaue Hinschauen, unter den Tischen des Wirtshauses erprobt, das zum leitenden Prinzip ihrer künstlerischen Arbeit wird. Nicht zu wissen, was sie sucht, aber zu ahnen, was es sein könnte, aber mit der Sicherheit, es irgendwann zu finden – so beschreibt Pina Bausch selbst ihr Vorgehen.

»Ich habe schon damals feststellen können, dass in äußerst schwierigen Situationen mich eine große Ruhe überkommt und ich dann aus den Schwierigkeiten Kraft schöpfen kann. Eine Fähigkeit, der ich gelernt habe zu vertrauen«,[25] so erinnert sich Pina Bausch an eine Bühnensituation – der Pianist war nicht gekommen, und sie, die Tänzerin, wartete geduldig und zunehmend selbstsicher in Pose auf der Bühne auf ihn. Mechthild Grossmann bewunderte diese Ruhe und Geduld. »Das Tolle an ihr waren die Augen. Sie konnte dich angucken mit einer Geduld, wie nur Japaner das können. Stundenlang, ohne sich zu bewegen. […] und sie sagte zu allem: ›Hm, hm…‹.«[26] Beobachten und schweigen und der Wunsch, dies als Geheimnis zu bewahren, führen dazu, misstrauisch gegenüber dem Wort zu sein. Pina Bausch spricht nicht über ihre Stücke – weder mit den Tänzer*innen (»Nein. Da kann ich mit keinem reden. Über bestimmte Stellen vielleicht, über Einzelheiten … Aber über das Stück … Nein, das kann man nicht.«),[27] noch mit den Mitarbeiter*innen und auch nicht mit dem Publikum. Über die Lesarten ihrer Stücke, deren Deutungen oder Interpretationen spricht die Choreografin nicht, aber doch – mit wenigen – über die Stückentwicklung. Dies vor allem in der ersten Schaffensphase in Wuppertal, als sich die Kern-Truppe, vielleicht auch befördert durch die deutliche Kritik und den Widerstand von Außen, eng aufeinander bezieht, lange Abende in Lokalen miteinander verbringt und sich hier über Ideen austauscht – auch dieses Sitzen in Lokalen ist eine Vorliebe, vielleicht ein Gefühl von Vertrautheit, das Pina Bausch an ihre Kindheit erinnert, war doch die Gaststube ihrer Eltern der Ort, an dem sie nicht allein war: »Ich bin ziemlich isoliert aufgewachsen. Alle waren immer unheimlich beschäftigt und haben viel arbeiten müssen. Ich habe mich meist im Lokal aufgehalten, immer mit Menschen. Ich gehe auch heute noch sehr gern in Restaurants. Da kann ich

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

am allerbesten denken: isoliert unter Menschen.«[28] Einer der engsten Gesprächspartner ist in dieser Zeit zweifellos Rolf Borzik, mit dem sie in ihrer ersten Arbeitsphase (→ STÜCKE) eng zusammenarbeitet. Nach seinem Tod, der Geburt des Sohnes Salomon und auch der zunehmenden altersspezifischen Differenz zwischen den Tänzer*innen und der Choreografin werden vor allem Raimund Hoghe und Peter Pabst wichtige Gesprächspartner.

Dass zudem Mut, Selbstvertrauen und Durchsetzungswillen die junge Pina Bausch auszeichnen, belegt ihr Gesuch, das sie am 16. Januar 1959, im Alter von 18 Jahren, an das Kulturamt ihrer Heimatstadt Solingen richtet. Im Jahr zuvor hatte sie den erstmals ausgelobten Folkwang-Leistungspreis erhalten. Dies führt sie in dem Schreiben als Motiv an, ihr Tanz-Studium fortzusetzen – und zwar in New York, dem damaligen Mekka des modernen Balletts, wo das New York City Ballet unter George Balanchine, der moderne Tanz mit den Compagnien von Martha Graham, José Limon, Anthony Tudor beispielsweise sowie die Protagonisten des Postmodern Dance wie Merce Cunningham und die Vertreter*innen des Judson Church Theaters versammelt sind. In ihrem handgeschriebenen Brief, der im Solinger Stadtarchiv archiviert ist, bittet Bausch darum, sie finanziell zu unterstützen und erläutert: »Ein dreivierteljähriges Studium in New York würde etwa 9000 DM kosten.«[29] Ihr Preisgeld von 1.500 DM, das sie als erste an der Folkwang Schule erhalten hatte, will sie selbst beisteuern. Dieser Vorgang ist ein interessantes zeitgeschichtliches Dokument kulturpolitischen Handelns, aber auch ein Dokument des Durchsetzungsvermögens der jungen Antragstellerin. Dem Antrag fügt Pina Bausch »einige Pressestimmen« bei und bittet vor den hochachtungsvollen Grüßen noch darum, die Zeitungsausschnitte doch bitte wieder zurückzusenden. Zudem ist ein Gutachten ihres »Hauptfachlehrers« Kurt Jooss beigelegt, der ihr »höchstbeachtliche Qualitäten«, eine »außerordentliche und seltene Begabung«, »vorbildlichen Fleiß« und »vollkommenste Hingabe« bescheinigt und sie als ein »Phänomen einer Tanzkünstlerin, wie sie nur ganz selten zu finden ist«, beschreibt.[30] Kein anderer junger Mensch verdiene eine derartige Förderung »ehrlicher und aufrichtiger« als das Fräulein Bausch. Auch auf den Gewinn ihrer internationalen Erfahrung in den USA für Deutschland als Kunststandort weist Jooss hin, denn die junge Künstlerin sei fest entschlossen, nach der Studienzeit in New York nach Deutschland zurückzukehren. Insofern wäre doch eine solche Förderung ein »lebendiger Beitrag für das Kulturleben«. Die Stadt will aber nur einen kleinen Betrag hinzugeben, und so stellt Pina Bausch einen Antrag an den Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD), der ihr 8.500 DM zur Verfügung stellt. Mit dem Preisgeld ist nun mehr Geld vorhanden als ursprünglich beantragt und der Fall für die Stadt erledigt, bis Pina Bauschs Vater erneut um Geld bittet,

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

da man erfahren habe, dass man in NYC selbst bei einem bescheidenen Leben mindestens 1.000 DM im Monat brauche. Es ist ein erneuter Einsatz der Eltern für den Weg ihrer Tochter, die aber nie ein Stück von ihr sehen werden. Diese Einschätzung wird nochmals vom DAAD bestätigt mit dem Hinweis, dass der DAAD es außerordentlich begrüßen würde, wenn die Stadt Solingen sich an der Förderung der jungen Tänzerin beteiligen würde. Diese aber verweist erneut auf den Vater, der dann 500 DM beisteuert, damit die Stadt Solingen doch einen einmaligen Zuschuss von 2.000 DM gewährt.

Mit diesem Geld macht sich Pina Bausch auf den Weg ins ›freie Amerika‹, in die urbane Metropole New York City, mit dem Schiff, ohne ein Wort Englisch zu können. Und sie bleibt nicht ein Jahr, sondern zwei Jahre dort. Das Geld muss reichen, sie ernährt sich von Buttermilch und Eiscreme, aber sie lernt die US-amerikanische Tanzavantgarde der 1960er Jahre kennen. Nach zwei Jahren, 1962, kehrt sie auf Jooss' Wunsch »mit schwerem Herzen« nach Essen zurück und unterstützt ihn beim Aufbau des Folkwang Balletts, entwickelt hier ihre ersten Choreografien und erlebt die aufkeimende Revolte der 1960er Jahre (→ STÜCKE), entwickelt ihre ersten Einakter, gerät in Kontakt mit Studierenden anderer Abteilungen an der Folkwang Universität, lernt den Studenten Rolf Borzik kennen, bis sie dann 1973 nach Wuppertal geht. Dorthin begleitet sie eine kleine Gruppe, die sie aus ihrer Folkwang-Zeit kennt und die dort jahrelang zusammenarbeitet und den Kern der ›Wuppertaler Tanztheater-Familie‹ mit begründet, die mit den Jahren immer größer werden wird. Dazu gehören die Tänzer*innen Marlies Alt und Jan Minařík, und in der künstlerischen Mitarbeit neben Rolf Borzik vor allem drei weitere Männer: Hans Züllig, Jean Cébron und Hans Pop, die die Arbeit des Tanztheaters jahrelang begleiten und auf unterschiedliche Weise unterstützen. »Fast alles, was ich gelernt habe, habe ich von Männern gelernt,«[31] sagte Pina Bausch einmal.

Hans Pop, der Tänzer, übernimmt als erster langjährig die Rolle des künstlerischen Mitarbeiters. Er ist nicht Dramaturg, wie in den Jahren 1980-1990 Raimund Hoghe bezeichnet wird, auch nicht Assistent, wie dies einige der ehemalige Tänzer*innen wie beispielsweise Jo Ann Endicott, Bénédicte Billiet, Barbara Kaufmann in unterschiedlichen Funktionen werden. Oder wie dies Robert Sturm wird, den Pina Bausch ihren »Sowieso-Assistenten«[32] nennt und der 1999 zum Tanztheater stößt, bei allen folgenden Neueinstudierungen an Pina Bauschs Seite sitzt und im Gesamtablauf viele Aufgaben übernimmt, die zuvor gesplittet waren wie die Probenorganisation, die Videoaufnahmen bei den Proben, das Mitschreiben der Kritik nach den Vorstellungen oder die Mitplanung der Research-Reisen. Pops Funktion ist schlicht bezeichnet als Mitarbeit – und so erscheint es auch offiziell auf der Webseite. Und diese Aufgabe übt

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

er seit *Iphigenie auf Tauris* (UA 1974) durchgängig bei jeder Neuproduktion bis *Walzer* (UA 1982) und dann nochmals bei *Ahnen* (UA 1987) aus. Zudem leitet er in den ersten Jahren noch das Training für die Compagnie, betreut die Einstudierungen von *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* (UA 1975) bis ins neue Jahrtausend hinein und organisiert die Tourneen.

Der Schweizer Hans Züllig (1914-1992) hatte selbst Anfang der 1930er Jahre an der Folkwang Schule bei Kurt Jooss und Sigurd Leeder studiert. Diese emigrieren bereits 1933 nach England, nachdem Jooss sich geweigert hatte, auf seine jüdischen Mitarbeiter zu verzichten. Züllig folgt ein Jahr später Jooss nach Devon, wo dieser an der reformpädagogisch inspirierten Dartington Hall School eine Tanzschule betreibt, bis er mit Jooss 1949 nach Essen zurückkehrt. Er tanzt bereits im Ballets Jooss Anfang der 1930er Jahre und wieder Anfang der 1950er Jahre beim Folkwang Ballett. Nach Aufenthalten in Zürich, Düsseldorf und Santiago de Chile wird er 1968 zum Professor an die Folkwang Hochschule berufen und tritt 1969 die Nachfolge von Jooss als Leiter der Tanzabteilung an. Als Pina Bausch die Ballettabteilung der Wuppertaler Bühnen 1973 übernimmt, arbeitet er zudem bis zu seinem Tod 1992 als Trainingsleiter für das Tanztheater Wuppertal. »Ein wunderbarer Tänzer und Lehrer. Dank seiner Unterstützung und seines Glaubens an mich habe ich viel ausgehalten und dann auch möglich machen können. Er war mein Lehrer, später der Lehrer meiner Compagnie und immer mein Freund,«[33] so sieht ihn Pina Bausch.

Der Franzose Jean-Maurice Cébron (1927-2019) war ein weltgewandter Mann. Er erhält ab 1945 privaten Ballettunterricht von seiner Mutter Mauricette Cébron, die Solistin an der Pariser Oper ist, lernt zudem südostasiatische Tänze, studiert in London mit Sigurd Leeder, tanzt als Solist im Nationalballett in Santiago de Chile, geht auf Einladung von Ted Shawn in die USA, studiert dort Ende der 1950er Jahre zusammen mit Margaret Craske und Alfredo Corvino, die für Pina Bausch und das Tanztheater wichtig werden sollten, an der Metropolitan Ballet Opera School, New York die »Cecchetti-Technik«, unterrichtet dort, kurz bevor Pina Bausch nach New York kommt, Ende der 1950er Jahre an der legendären University of the Dance of Jacob's Pillow und studiert in New York. Anfang der 1960er Jahre geht er, wie Pina Bausch, nach Essen, arbeitet dort im Folkwang Ballett als Choreograf und tanzt ab 1966 gemeinsame Stücke mit Pina Bausch. Nach Zwischenstopps in Stockholm und Rom, wo er eine Tanzprofessur innehat, kehrt er 1976 als Professor für modernen Tanz an die Folkwang Hochschule zurück. Hier arbeitet er auch als Trainingsleiter für das Tanztheater Wuppertal. Pina Bausch sieht ihn als einen ihrer wichtigen Lehrer an:

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Die Arbeit mit dem Tänzer und Choreografen Jean Cébron war besonders intensiv [...]. Er ist einer derjenigen, von denen ich am meisten über Bewegung gelernt habe. Mir bewusst zu werden über jede winzige Kleinigkeit einer Bewegung und was und wie alles gleichzeitig im Körper passiert, und und und... Man muss so viel denken. Man hat das Gefühl, man kann nie mehr tanzen, eine schwere Schule – aber! Viele geben auf. Leider.«[34]

Und dass das Nicht-Aufgeben-Wollen ihr wichtig ist, daran erinnert sich auch die langjährige Tänzerin Nazareth Panadero: »Oh, Mensch. Du gibst so früh auf!!! sagte mir Pina.«[35]

Aufgeben, das ist für Pina Bausch, aber auch einige ihrer Mitstreiter*innen der ersten Phase, ein Fremdwort. Es ist ein Taumeln in der Jetzt-Zeit einer traumatisierten Gesellschaft, eine Suche nach einem Weg in eine andere, freiere, demokratische Gesellschaft, für den es keine Wegbeschreibung gibt. *Café Müller* (UA 1978) gehört zweifellos zu den persönlichsten und intimsten Stücken von Pina Bausch (→ STÜCKE). Es kann als eine Übersetzung der Orientierungslosigkeit einer Kriegs- und Nachkriegs-Generation, aber auch als eine Suche nach Zusammensein, nach einem füreinander Dasein gelesen werden. Es zeigt eine Gruppe gleichaltriger Menschen, ihr Irrlichtern, dieses vorsichtige Tasten in etwas Ungewisses, die gegenseitige Unterstützung, die sie sich geben, und zugleich die Verlorenheit, Trauer, Not und Sehnsucht in beklemmender und sehr persönlicher Weise. Es ist das Stück, in dem Pina Bausch selbst (in der Erstbesetzung) tanzt. Sie ist zusammen auf der Bühne mit den ersten Weggefährt*innen in Wuppertal: ihrem Lebensgefährten, dem Bühnen- und Kostümbildner Rolf Borzik, den Tänzer*innen Dominique Mercy, Malou Airaudo und Meryl Tankard. Bausch bewegt sich, barfuß, fröstelnd, suchend, mit geschlossenen Augen und geöffneten Armen, im nahezu durchsichtigen Nachthemdchen, an der Wand entlang und durch den Raum, in dem schwarze Kaffeehausstühle ungeordnet und chaotisch stehen – ein Café Müller wie nach einem Bombenangriff (→ STÜCKE). Mercy rennt herum, er rast gegen sich, gegen die Wand und gegen die anderen. Tankard irrt verloren in ihrem aufgedonnerten Outfit umher, eine Inszenierung überbordender, trashig anmutender Weiblichkeit mit roter Lockenperücke und Stöckelschuhen. Borzik versucht, sich dem Chaos, der Zerstörung und der Einsamkeit entgegenzustellen. Vergeblich.

DER KOSTÜM- UND BÜHNENBILDNER: ROLF BORZIK

Rolf Borzik ist das, was manche heute einen Allroundkünstler nennen würden, andere einen forschenden Künstler. Weggefährten beschreiben ihn als unerschrocken, unbeirrbar, mutig, neugierig. Er ist, trotz verschiedener Ausbildungen, im Wesentlichen ein Autodidakt. Borzik wird am 29. Juli 1944 in Posen (polnisch: Poznan) als Sohn von Margaretha Fabian und Richard Borzik geboren. Posen

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

liegt in einer Region, die zu dieser Zeit durch langjährige ethnische Spannungen zwischen Deutschen und Polen gekennzeichnet ist. In den verschiedenen Teilungen war Posen mehrfach Preußen zugeschlagen worden, die polnische Mehrheit der Bevölkerung wurde marginalisiert. Der sogenannte Großpolnische Aufstand der polnischen Bevölkerungsmehrheit nach dem Ersten Weltkrieg, Ende Dezember 1918, wird hier initiiert, der die Region unter polnische Kontrolle bringt. Mit der Unterzeichnung des Versailler Vertrages tritt die deutsche Regierung Posen an das neu gegründete Polen ab. Viele Deutsche fliehen. Im sogenannten Polenfeldzug im September 1939 besetzt die deutsche Wehrmacht Posen, die Stadt wird zur Hauptstadt des neugeschaffenen »Reichsgaus Wartheland«. Mit der Nazi-Herrschaft wird die polnische Bevölkerung in Posen systematischem Terror ausgesetzt. Insgesamt werden bis 1945 in Posen ca. 20.000 Menschen ermordet, 100.000 Mitglieder der polnischen Bevölkerung vertrieben oder in Lager deportiert. Eine Anzahl von Konzentrations- und Arbeitslagern werden um Posen herum errichtet. Zugleich wird das Posener Schloss zur ersten und einzigen »Führerresidenz« des »Deutschen Reiches« erklärt – hier treffen sich dann auch 1943 SS-Kommandeure sowie Reichs- und Gauleiter, die unter Führung des SS-Reichsführers Heinrich Himmler offen über ihre Vernichtungsaktionen und den Holocaust sprechen.

Bis zum Jahreswechsel 1944/45 steht die Stadt unter der Herrschaft der Nazis, sie gilt in Hitlers Verteidigungsstrategie als einer der »Festen Plätze«, die dazu beitragen sollen, den Vormarsch der sowjetischen Truppen aufzuhalten. Dass diese Strategie allein in militärischer Hinsicht zum Scheitern verurteilt ist, zeigt sich in der sogenannten Schlacht um Posen im Januar und Februar 1945. Schon mit dem unaufhaltsamen Vorrücken der russischen Armee setzt eine gewaltige Fluchtwelle ein. Dennoch fallen den Kampfhandlungen zur Verteidigung der Stadt mehr als 12.000 Menschen zum Opfer, ein beträchtlicher Teil der Bausubstanz von Posen wird zerstört.

Es ist das Jahr des Kriegsendes, in dem Borziks Vater stirbt. Die Mutter wandert mit dem knapp einjährigen Kind in den Westen, ins nordrhein-westfälische Detmold. Hier geht Rolf Borzik ab 1951 zur Schule, bis 1956 zur Volksschule, dann wechselt er auf das Gymnasium. 1957 übersiedelt die Familie ins niederländische Aerdenhout, das zwischen Haarlem und Zandvoort liegt und als eine der wohlhabendsten Städte Hollands gilt. Nun setzt Borzik seine Schullaufbahn in Bloemendaal fort. 1960 kehrt er nach Deutschland zurück, besucht zunächst ein Gymnasium in Paderborn, wechselt dann zur Realschule in Rahden. Für eine Weile pendelt er zwischen Deutschland und den Niederlanden. Nach seinem Realschulabschluss macht er 1963 ein Praktikum bei einem Grafik-Betrieb in Detmold, dann lernt er Zeichnen und Portraitmalerei in Haarlem. 1963 wird

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

er Student: zunächst durch ein Studium der Malerei in Haarlem, dann an der Kunstschule in Amsterdam und an der Akademie in Paris. Er ist ein Wanderer zwischen den Ländern Holland, Deutschland und Frankreich, also Ländern, die zu diesem Zeitpunkt aufgrund von Naziherrschaft und Kriegserfahrung einander noch feindlich gegenüberstehen und nur in langsamen Schritten anfangen, sich auszusöhnen. Nach einem dreijährigen Studium entschließt er sich, von der Malerei zu Grafik und Design zu wechseln und immatrikuliert sich, auf dem Höhepunkt der Studentenbewegung, für einen entsprechenden Studienplatz an der Essener Folkwang Hochschule, wo er fünf Jahre, bis 1972, eingeschrieben bleibt. Hier lernt er die vier Jahre ältere Pina Bausch kennen, die schon zu dieser Zeit unter den Studierenden eine Berühmtheit ist, sie hatte schließlich den ersten Folkwang-Preis gewonnen, hatte in New York gelebt und getanzt und war nun herausragende Tänzerin am Folkwang Tanzstudio. Das alles schüchtert ihn offensichtlich nicht ein. Mit ihr lebt er seit 1970 zusammen. 1973, als sie die Leitung der Tanzabteilung der Wuppertaler Bühnen übernimmt, gehen beide gemeinsam nach Wuppertal (→ STÜCKE).

Vielerorts wird Rolf Borzik lediglich als Kostüm- und Bühnenbildner des Tanztheaters Wuppertal bezeichnet. In vielen Publikationen über Pina Bausch wird er nur beiläufig, wenn überhaupt, erwähnt. Das ist eine verkürzte und in dieser Verkürzung verfälschende Lesart. Denn er ist der künstlerische Partner Pina Bauschs in ihrer ersten Schaffensphase in Wuppertal. »Ohne Rolf Borzik gäbe es nicht solch eine Pina Bausch«,[36] fasst Marion Cito 2015 schnörkellos die Rolle Borziks zusammen. Borzik gilt schon in seiner Studienzeit an der Folkwang Hochschule als weltgewandt, als Freigeist und Querdenker, als jemand, der unbeirrt seinen Interessen nachgeht, auch wenn diese nicht unbedingt dem Zeitgeist Ende der 1960er Jahre, vor allem in den politisch sensiblen und kunstbeflissenen Studentenkreisen, entsprechen. Er zeichnet akribisch Fahrzeuge, darunter auch Torpedos, Flugzeuge, Panzer und Flugzeugträger mit schweren Geschützen. Einen Schießstand für eine Luftpistole baut er in dem gemeinsamen Atelier auf, das er mit seinem Kommilitonen Manfred Vogel teilt. Dieser erinnert sich, dass Borzik dafür auch permanente Diskussionen in Kauf nimmt, ob dies eine sinnvolle und gesellschaftlich relevante Gestaltungsaufgabe für einen Grafik- und Designstudenten sei.[37] Gemeinsam diskutieren sie nächtelang über die Rolle der Kunst im Weltgeschehen. Er baut ein Segelboot, das in der Ruhr untergeht, und das er dann schnell verkauft. Zuvor aber hatte er minutiös Seerouten nach Indien und Brasilien ausgearbeitet.

Seine Kommilitonen sehen in Borzik einen forschenden Künstler. Er ist jemand, der das Experimentieren, das Entwickeln und alle technischen Details dazu akribisch verfolgt, er vagabundiert zwischen den Sparten. Pina Bausch erinnert sich in ihrer Kyoto-Rede an die gemeinsamen Anfänge an der Folkwang Hochschule:

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»In dieser Zeit begegnete ich Rolf Borzik. Er malte, fotografierte, zeichnete unentwegt, hat Skizzen gemacht, immer erfunden – er interessierte sich für alle technischen Dinge. […] Er hatte von so vielem Ahnung und interessierte sich unentwegt für Dinge, bei denen die Form entscheidend war. Gleichzeitig eine unendliche Fantasie, Humor und ein ganz genaues Stilempfinden, dazu das Wissen. Aber er wusste nicht, wohin damit, mit all seinen Fähigkeiten und Talenten. So haben wir uns kennengelernt.«[38]

Seine Fähigkeiten und Talente steckt er in die Aufbauarbeit mit dem Tanztheater Wuppertal. In der ersten Arbeitsphase in Wuppertal gehen die Talente der beiden eine kongeniale Verbindung ein. Eher widerwillig gibt die leidenschaftliche Tänzerin das eigene Tanzen auf und wird Choreografin, eher zufällig wird Borzik Kostüm- und Bühnenbildner. Zusammen schaffen sie es, eine Ästhetik zu entwickeln, die sich weit von dem, was bislang als Tanztheater verstanden wurde, unterscheidet. Hatte Jooss[39] das Tanztheater noch als eine Theaterform bezeichnet, die Theater, »absoluten Tanz« und »Tanzdrama« miteinander verbindet, ist Tanztheater hier Aktion und Performanz. Bauschs und Borziks Arbeit stellt die Grundlagen des Bühnentanzes in Frage, sie ist zugleich ein Paradigmenwechsel im Dispositiv Theater.

Kostüme und Bühnenräume forcieren dies. Sie stellen weniger dar als her, verbinden Realität und Theatralität, Natur und Kunst, indem sie das Reale ins Theater bringen und dem Theatralen die repräsentative Dimension nehmen. Für die Kostüme bedeutet dies, dass sie alltäglich sind und zugleich Tanzkleider – und hier fährt Borzik ein buntes Gemisch auf: Second-Hand-Kleider, Abendroben, Queerkostümierung, Badehosen, Schwimmflossen. Für die Bühne heißt dies, dass sie sich dem Performativen öffnet, dass sie selbst Agent wird, mitspielt, beweglich ist, sich transformiert. Borzik nennt die Bühne einen »freien Aktionsraum« und versteht ihn weniger als Schauplatz, sondern eher als eine Spielfläche, die »[…] uns zu frohen und grausamen Kindern macht«.[40] Die Bühne ist hier nicht Begrenzung, schon gar nicht Dekor, sie ist Spielraum im buchstäblichen Sinne, ein Raum vielfältiger Aktionen, ein Ort der Hindernisse und des Widerstands, in dem weniger die Vorführung als die Durchführung zählt. Hier gehen die Raumelemente mit den Akteur*innen ein Wechselspiel ein, ihre Bewegungen verändern sich durch die Raumgestaltung, ebenso wie der Raum sich durch ihre Bewegungen und die Spuren transformiert, die sie darin ziehen und hinterlassen. Es ist ein Paradigmenwechsel im Verständnis zugleich des Theater- und des Tanzraumes, der von einem repräsentativen Raumkonzept zu einem performativen führt, zu einem Raum, in dem ein So-tun-als-ob unmöglich und sinnlos wäre. Ein wesentlicher Gestaltungspunkt dafür ist der Bühnenboden, das wichtigste Raumelement von Tänzer*innen. Diesen versieht Borzik als erster Bühnenbildner mit Naturelementen: mit Erde, Wasser, Sand, Bäumen – und diese machen etwas mit den Tänzer*innen und ihrem Tanz:

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Erde, Wasser, Laub oder Steine auf der Bühne schaffen ein ganz bestimmtes sinnliches Erlebnis. Sie verändern die Bewegungen, sie zeichnen Spuren von Bewegungen auf, sie erzeugen bestimmte Gerüche. Erde haftet an der Haut, Wasser zieht in die Kleider, macht sie schwer und erzeugt Geräusche«,[41] so beschreibt Pina Bausch 2007 die Interaktion von Naturelementen mit den Bewegungen der Tänzer*innen.

Die Räume, die Borzik baut, tragen oft Spannungen und Widersprüche, die die Ästhetik des Tanztheaters kennzeichnen, in sich, oder sie stehen im Widerspruch zu den Bühnen-Handlungen: ein lebloser Baum auf dem Boden in *Orpheus und Eurydike* (UA 1975), der Originalabdruck einer Wuppertaler Straße in dem ›Brecht/Weill-Abend‹ *Die sieben Todsünden* (UA 1976), eine leere Wohnung, deren Boden mit Herbstlaub bedeckt ist, in *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper »Herzog Blaubarts Burg«*[42] (UA 1977), ein Eisberg, der in einen Wohnraum eindringt, eine Rutsche in *Komm tanz mit mir* (UA 1977), eine Rutschbahn in *Renate wandert aus* (UA 1977), auf die von oben wuchtig zwei Bäume herunterfallen, eine Soirée in prächtiger Abendrobe im Wasser in *Arien* (UA 1979), bei der ein Nilpferd zuschaut. Und er liebt auch hier das Detail: im *Blaubart* raschelt ein kleines Vögelchen im Laub, oder in *Keuschheitslegende* (UA 1979) hat ein Krokodil einen roten Zehnagel. Die Bühnenbilder sind technisch aufwändig und Borzik widmet sich den technischen Lösungen mit ganzer Leidenschaft – und muss hier vor allem Überzeugungsarbeit leisten, nicht immer mit Erfolg. In der Kostümabteilung der Wuppertaler Bühnen bekommt er Zutrittsverbot, die Bühnentechniker*innen halten nichts von dem Tanz, der in ihrem Drei-Sparten-Betrieb zudem eine untergeordnete Rolle spielt, und verweigern sich den ausgefallenen Entwürfen: Der Bühnenboden unter Wasser? Technisch unmöglich! Zu viel Gewicht, Problem in Verbindung mit der Elektrik und so weiter. Auf die Herausforderungen in der Kommunikation macht auch Pina Bausch aufmerksam: »Bei allen Sachen hieß es: Das geht doch gar nicht! Aber Rolf wußte immer, wie es ging. Er setzte sich mit den Werkstattleitern zusammen, irgendwie fingen sie dann auch an sich zu interessieren, und bekamen Lust, es zu verwirklichen.«[43]

In *Café Müller* macht Borzik nicht nur symbolisch der blindlings suchenden Pina Bausch den Weg frei und räumt Stühle, die diesen versperren, beiseite. Er baut auch die Räume, die ihr Tanztheater braucht. Es sind keine puristischen, abstrakten Räume, sondern Räume, die alltäglich und außeralltäglich, die vertraut und irritierend zugleich sind. Und dieses Konzept findet in den Stücken verschiedene Spielarten, aber es ändert sich nicht, obwohl Bausch und Borzik sich gemeinsam mit mehreren Genres auseinandersetzen – reine Tanzstücke, Tanzopern, Operetten, Revuen – um ihre Ästhetik des Tanztheaters zu entwickeln. Borziks Bühnenraum ist ein offener Raum. Er hat verschiedene Spielflächen, in denen die Tänzer*innen

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mithilfe von Materialien und Objekten (Tische, Stühle, Kissen, etc.) flexible Mikroräume erzeugen, die nebeneinander existieren, variabel sind und die Veränderung des Bühnenraumes in Bewegung halten. Auch die vierte Wand, nach vorn zum Publikum, die die Grenze zwischen Bühne und Publikum bildet, machen Borziks Räume und Bauschs Choreografien in den 1970er Jahren durchlässig: Die Choreografie weitet den Bühnenraum in den Zuschauer*innenraum hinein aus, die Tänzer*innen bewegen sich immer wieder an der Grenze, der Bühnenrampe, adressieren direkt das Publikum oder gehen in den Zuschauerraum hinein. Bühnenbild, Kostüm, Choreografie gehen zusammen mit der Musik hier eine Verbindung ein, die zur Infragestellung aller Bereiche führt.

Anders als in anderen künstlerischen Zusammenarbeiten mit Bühnenbild, Kostüm, Musik, die die Zusammenarbeit mit Pina Bausch vor allem als wortkarg und mitunter wortlos beschreiben, als »stilles Einvernehmen«, als eine Arbeit, in der die Kommunikation im Machen aufgeht, als eine hierarchische Beziehung, in der sie allein entscheidet und man kaum zu fragen wagt, sind Bausch und Borzik enge, vertraute und dauerhafte Gesprächspartner. »Ich konnte mit ihm über alles reden. Wir phantasierten zusammen, kamen zu besseren Lösungen.«[44] Bausch beschreibt die gegenseitigen Inspirationen, das Entwickeln gemeinsamer Ideen und Entwürfe, das gemeinsame Zweifeln, aber auch die Unterstützung und den Schutz, den sie durch ihn erfahren hat.[45] Daran erinnert sich auch Marion Cito, die zu dem Zeitpunkt als Assistentin von Pina Bausch arbeitet. »Rolf war immer an Pinas Seite, und wenn es Probleme gab, hat er sich auf die Bühne gestellt und zum Intendanten gesagt: ›Jetzt sehen Sie ja, Sie haben Frau Bausch zum Weinen gebracht!‹ Er hat alles für Pina gemacht. Alles. Borzik war toll.«[46]

Bausch und Borzik werden als Einheit wahrgenommen, die junge Schauspielerin Mechthild Grossmann, die die beiden 1975 kennenlernt, als sie sich zum Vorsingen für den ›Brecht/Weill-Abend‹ vorstellt, bewundert sie. »Sie schienen so sicher, was sie wollten.«[47] Und obwohl sie zum Vorsingen bei Pina Bausch eingeladen war, ist sie nach ihrem Gefühl von »Pina und Rolf« engagiert worden.

Borzik ist bei allen Proben dabei, und er hat einen unbestechlichen Blick. Grossmann und die Tänzerin Meryl Tankard erinnern sich, dass er ermunternd zunickt, sich amüsiert, gespieltes Gemache ablehnt, lächelt, grinst, spöttisch und zynisch wird. Er ist für jedes Gespräch offen, auch wenn es um noch so abstruse Themen geht. Grossmann sieht ihn nicht nur als Bühnen- und Kostümbildner, » […] nein, Rolf ging es um alles. Ob Bewegung, Sprache, Musik. Jedes noch so kleinste Requisit. Er wollte diesen Moment auf der Bühne neu erfinden, ein Stück Wahrhaftigkeit erwischen, daß es wirklich Theater wird. Alles war wichtig! Er konnte uns Flügel verleihen, das Unmögliche wurde möglich. Darum traute ich ihm mehr als anderen.«[48] Für das letzte Stück, *Keusch-*

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

6 Kostüme von Marion Cito *Two Cigarettes in the Dark*

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

4&5 Kostüme
von Marion Cito
Água

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

heitslegende, an dem er vor seinem Tod beteiligt ist, hat er Krokodile entworfen und das erste noch selbst bemalt. Er arbeitet mit dem Theaterplastiker Herbert Rettich bis in die Nacht hinein in der Werkstatt, bastelt mit kindlicher Freude an technischen Lösungen, zum Beispiel daran, » […] wie man hinkriegt, daß das Krokodil das Maul öffnen kann und mit dem Schwanz wedeln und den Kopf drehen.«[49] Und nebenbei dokumentiert er den Arbeitsprozess, indem er dies alles fotografisch festhält. Ob Grossmann, Tankard oder Cito, alle, die mit ihm damals gearbeitet und beim Tanztheater erlebt haben, sind sich einig, dass sein Tod eine große Lücke beim Tanztheater Wuppertal hinterlassen hat. Tankard resümiert: »I felt really close to Rolf. I could speak really easily to Rolf. I was devasted when Rolf died. It was never the same after he was no longer there.«[50] Rolf Borzik stirbt am 27. Januar 1980 nach langer Krankheit im Alter von 36 Jahren. Sein Tod stürzt Pina Bausch in eine tiefe persönliche und mit dem Tanztheater in eine künstlerische Krise. Sie beschreibt es so: »Nach dem Tod von Rolf Borzik, 1980, war es sehr schwer für mich. Ich dachte, ich mache nie wieder ein Stück, oder ich muss jetzt sofort etwas machen. Rolf hatte alles versucht, um zu leben. Für mich war es unmöglich, dass er starb und ich lebte und aufgab …«[51] Und sie gibt nicht auf. Ihre Tänzer*innen und ihr unmittelbares Umfeld stützen sie. Sie machen gemeinsam das Stück *1980.* Tankard erinnert sich: » […] somehow we had to give Pina the strength to create a beautiful piece dedicated to Rolf. […] and we created *1980* for Rolf.«[52] Und *1980* verändert alles. Mit Marion Cito, die Borzik zuvor bei den Kostümen geholfen hatte, und Peter Pabst beginnt eine neue Phase in der Geschichte des Tanztheaters – und mit ihr auch ein Wandel der Ästhetik. Unterstützt und begleitet wird dies in den ersten zehn Jahren durch den Wuppertaler Kritiker und Journalisten Raimund Hoghe, der 1980 erstmalig die Position eines Tanzdramaturgen besetzt. Die künstlerischen Grundbausteine des Tanztheaters Wuppertal aber hatte Pina Bausch zu diesem Zeitpunkt zusammen mit Rolf Borzik ausgearbeitet.

DIE KOSTÜMBILDNERIN: MARION CITO

»Pina hat alle beeinflusst. Pina hat alles aufgenommen. Sie ist von allem inspiriert worden«,[53] so sieht Marion Cito im Rückblick 2015 die Choreografin und ihren Einfluss auf die Compagnie. Sie hat Pina Bausch kennengelernt, nachdem sie bereits eine bekannte Balletttänzerin war und dann über dreißig Jahre mit der Choreografin eng zusammengearbeitet.

Marion Cito wird 1938 in Berlin geboren. Es ist das Jahr, in dem im März das nationalsozialistische Regime den sogenannten »Anschluss Österreichs« vollzieht und das eine Zäsur in der Politik gegen die Juden von der seit 1933 betriebenen Diskriminierung der

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

jüdischen Bevölkerung zu ihrer systematischen Verfolgung und Vernichtung darstellt – und dies wird in der ›Reichshauptstadt‹ Berlin in besonderer Weise sichtbar: Juden und Jüdinnen dürfen das Regierungsviertel nicht betreten, jüdische Anwälte erhalten Berufsverbot, Straßen mit jüdischen Namen werden umbenannt, 10.000 polnische Juden aus Berlin gewaltsam ausgewiesen – all dies schürt nicht nur den latenten Judenhass weiter Bevölkerungsteile, sondern findet in den staatlich verordneten Gewaltmaßnahmen der »Novemberpogrome« ihren Höhepunkt, die vor allem in der Nacht vom 9. auf den 10. November 1938 im gesamten »Deutschen Reich« stattfinden, angeordnet durch die NS-Führung und brutal durchgeführt von SA und SS. Über 1.400 Synagogen, davon ca. hundert in Berlin und Betstuben sowie etwa 7.500 Geschäfte und Wohnungen werden zerstört, jüdische Friedhöfe und andere Einrichtungen der Gemeinden verwüstet. In den Tagen danach verhaftet die Gestapo etwa 30.000 jüdische Männer und verschleppt sie in Konzentrationslager, Hunderte werden dort ermordet oder kommen zu Tode.

In diese Atmosphäre von Verunsicherung, Verzweiflung, Angst, auf der einen und Hass, Gewalt, Macht- und Herrschaftsinszenierungen auf der anderen Seite wird Marion Cito als Marion Schnelle in einen bürgerlichen Berliner Haushalt hineingeboren. Sie ist das einzige Kind. Ihr Vater ist Chemiker und Apotheker. Cito beschreibt ihn als herzkrank, er wird bei Kriegsbeginn nicht zur Wehrmacht eingezogen, sondern später, wie sie sagt,[54] »zwangsverpflichtet«, die Apotheke zu führen. Bei einem Luftangriff auf Berlin wird das Wohnhaus der Familie Schnelle zerstört, der Vater bleibt in Berlin und schickt Frau und Kind nach Thüringen. Das Kriegsende mit den schweren Bombardements auf Berlin erleben die beiden nicht vor Ort, der Vater nimmt sich ein halbes Jahr vor Kriegsende das Leben »und es weiß kein Mensch warum«,[55] sagt die Tochter noch 60 Jahre später.

Mit ihrer Mutter kehrt die achtjährige Marion nach dem Krieg in das zerstörte Berlin zurück. Die Stadt liegt nach der bedingungslosen Kapitulation Deutschlands zwar mitten in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ), untersteht aber als Vier-Sektoren-Stadt politisch der Verwaltung der alliierten Kommandantur. Diese komplizierte, von den Alliierten bereits 1944 beschlossene Aufteilung führt 1948 zu einer ersten tiefen Krise im Ost-Westverhältnis: Als Reaktion auf die Währungsreform der westlichen Alliierten und die Einführung der Deutschen Mark (DM) als gesetzliches Zahlungsmittel in den westlichen Besatzungszonen antwortet die Sowjetunion mit der sogenannten Berlin-Blockade West-Berlins, die es den Westalliierten unmöglich macht, den Westteil der Stadt über Land- und Wasserverbindungen zu unterstützen. Sie antworten mit der Berliner Luftbrücke und versorgen die West-Berliner Bevölkerung fünfzehn Monate

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

über den Luftverkehr. In diesem Jahr der »ersten Schlacht des Kalten Krieges«,[56] so der deutsche Politiker Egon Bahr, der in den 1970er Jahren die Ostpolitik Willy Brandts wesentlich mitgestalten sollte, kämpft die Mutter darum, dass Tochter Marion tanzen lernt. Es ist vielleicht der Wunsch nach der Normalität eines bürgerlichen Alltags, sie selbst und andere halten zudem die Tochter für begabt. Aber die Mutter hat kein Geld, um den Unterricht zu bezahlen. Dennoch findet sie Lösungen, wie viele der sogenannten »Trümmerfrauen«.

1948 wird Marion Cito Ballettschülerin. Zunächst geht die zehnjährige Marion in eine Ballettschule in West-Berlin am einst prächtigen Kurfürstendamm, dann landet sie bei Tatjana Gsovsky. Cito erinnert sich, dass die Mutter deren Schule für ihre Tochter nicht deshalb wählt, weil sie wusste, dass Tatjana Gsovsky eine der wichtigsten Persönlichkeiten des Nachkriegsballetts in Deutschland ist, nein, sie kennt den berühmten Namen gar nicht. Es sind eher pragmatische Gründe. ›Tatjana‹, wie alle sie nennen, ist bereit, ihre Tochter zu unterrichten, obwohl die Mutter kein Geld hat und den Unterricht nicht bezahlen kann. Das hatte sie schon mit anderen Schüler*innen zu Kriegszeiten so gemacht. Die Mutter revanchiert sich, sie erledigt »den Papierkram« und bringt selbst gebackenen Kuchen in die Schule. Marion Cito erinnert dies als eine für die damalige Zeit selbstverständliche gegenseitige Unterstützung und Hilfe, die ihr weiteres Leben sehr geprägt hat.

Tatjana Gsovsky (1901-1993) ist eine der schillerndsten Persönlichkeiten der deutschen Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts, die durch mehrere politische Systeme tanzt. Sie hatte in Moskau zunächst Kunstgeschichte und Tanz studiert, letzteres anfangs im Studio ihrer Mutter, einer Schauspielerin und Tänzerin, und dann in der Schule der Wegbereiterin des amerikanischen Modern Dance Isodora Duncan in Petrograd. Erst danach lernt sie russisches Ballett und später, nach ihrer Emigration, auch Rhythmik in der Gartenstadt Hellerau bei Dresden. 1924 emigriert sie aus der Sowjetunion nach Berlin. Es ist das Jahr, als Josef Stalin an die Macht kommt. Vier Jahre später eröffnet sie in Berlin mit ihrem Mann, dem Tänzer Victor Gsovsky, eine Schule für Bühnentanz in der heute noblen Fasanenstraße, die schnell zur Kaderschmiede des Klassischen Balletts in Berlin wird. Ballett-Ästhetik ist erst einmal gegen den Trend und die neue Tanzavantgarde: Die 1920er Jahre sind die Hochblüte des Ausdruckstanzes in Deutschland, ›ballettig‹ gilt als Schimpfwort.

Während der Nazi-Herrschaft und des Krieges kann Tatjana Gsovsky, anders als manche Ausdruckstänzer*innen, deren Kunst als »entartet« gilt und die ebenfalls in den 1920er Jahren Schulen gegründet hatten, nicht nur ihre künstlerische Arbeit fortsetzen – bis 1940 in Berlin und bis zum Kriegsende am Opernhaus Leipzig und an den Staatsopern Dresden und München. Sie kann auch ihren

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Schulbetrieb in Zeiten der Bombenangriffe aufrechterhalten. Die Schüler*innen zahlen mit Brennholz und Kerzen. 1985 erinnert sich Gsovsky in einer Sendung des WDR: »Man hörte, das Radio war eingeschaltet: Achtung, Achtung, Verbände über Hannover, Braunschweig. Mensch wo hast du denn deine Ballettschuhe? Das war das einzige, das man verbergen sollte. Die Ballettschuhe waren bereit. Aber wir machten weiter. Wir sagten uns, na, die kommen aus Hannover, da haben wir gute 25 Minuten Zeit. Bis zum Ronde de Jambes reicht es. Und wenn das Ronde de Jambes kam, dann hörte man die schon brummen. Da hat man schnell die Spitzenschuhe, die restlichen, die kostbaren, eingepackt und runter in den Keller. Es rummste […]. Ich brauche nicht zu sagen, was der Krieg ist. Diese Kinder, es waren Kinder, die hatten keine Angst. Das waren Berliner Kinder. Diesen Kindern war es völlig klar, daß das Haus getroffen werden kann. Und deren Eltern war es auch klar – und sie kamen und studierten Ballett.«[57]

Ihre Kenntnis verschiedener Tanztraditionen ermöglicht es Gsovsky, den klassischen Tanz neu zu definieren und ihn mit Elementen des Ausdruckstanzes zu einer dramatischen Kunstform zu verbinden. Charakteristisch für ihre Tanzkunst ist durch ihre eigene Schulung im Ausdruckstanz die ausdrucksvolle, plastische Ausformung des Oberkörpers und der Arme; die Ausarbeitung von Linien des Oberkörpers und der Armbewegungen, die später auch für Pina Bausch charakteristisch werden, sind ihr Markenzeichen. Ihre Choreografien, bei denen sie mit renommierten, wegweisenden Komponisten wie Luigi Nono oder Hans Werner Henze zusammenarbeitet, prägen die deutsche Nachkriegstanzszene bis weit in die 1960er Jahre hinein, bis eine neue Generation, die Tatjana Gsovsky mit ausgebildet hatte, beginnt, im Zuge gesellschaftlicher Aufbrüche neue Wege zu gehen (→STÜCKE). Und zu ihnen gehört auch Marion Cito.

Während die Schule im Westteil der Stadt liegt, entwickelt Gsovsky ihre choreografischen Arbeiten unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg an der Berliner Staatsoper in Ost-Berlin. Als Ballettdirektorin baut sie hier bis 1951 das Berliner Staatsballett neu auf. Aber der hoffnungsvolle Neuanfang zerbricht an den wachsenden Spannungen mit den SED-Kulturfunktionären; 1951 geht Gsovsky mit einem Großteil ihrer Tänzer*innen in den Westteil der Stadt, an die Städtische Oper Berlin (1961 umbenannt in Deutsche Oper Berlin), wo sie von 1953-1966 als Ballettdirektorin tätig ist. 1955 gründet sie dann das Berliner Ballett, ein modernes Ensemble auf klassischer Grundlage, mit dem sie in ganz Europa gastiert. Dies ist die Zeit, in der aus der Ballettschülerin Marion Schnelle die Balletttänzerin und erste Solistin an der Deutschen Oper wird. Sie tritt in Leipzig, Dresden, Berlin auf. Hier tanzt sie mit Constanze Vernon, Silvia Kesselheim, Gerhard Bohner und anderen berühmten Balletttänzer*innen nicht nur in den Choreografien Gsovskys, sondern auch in Gastchoreo-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

grafien von George Balanchine, Kenneth McMillan, Serge Lifar, John Cranko und Antony Tudor. In dieser Zeit latinisiert sie auch ihren Namen und heißt fortan Marion Cito (*cito:* lat. schnell).

Wie Kesselheim und Bohner gehört sie zu der 1960er Tänzer-*innen-Generation, die im Zuge der gesellschaftlichen Aufbruchsstimmung (→ STÜCKE) anfangen, jenseits des klassischen Ballettrepertoires und den traditionellen ausführenden Rollen von Tänzer-*innen, nach neuen Ästhetiken und Arbeitsformen zu suchen. Die Akademie der Künste am Hanseatenweg in West-Berlin bietet diesen neuen Tanzformen bereits damals ein Podium. Dennoch bricht Cito mutig mit ihrer erfolgreichen Berliner Tanzgeschichte und folgt Gerhard Bohner 1972 nach Darmstadt – ihre Mutter im Schlepptau –, wo sie mit ihm drei Jahre zusammenarbeitet und hier bei dessen Suche nach neuen Formen kollektiven Arbeitens, der Einbeziehung des Publikums und einer Ästhetik dessen, was er Tanztheater nennt, mitarbeitet (→ STÜCKE).

Am Ende dieses Experiments geben Bohner und Cito gemeinsam der Wochenzeitschrift *Die Zeit* ein Interview, in dem sie hervorheben, dass das Tanztheater als künstlerisches Genre und die damit verbundenen neuen Ästhetiken, gemeinschaftlichen Arbeitsweisen und Zugänge zum Publikum mehr Zeit brauchen und die Zeit für diese Kunst noch nicht gekommen ist. In dem Jahr, in dem Pina Bausch nicht nur *Orpheus und Eurydike,* sondern mit *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* auch eine Jahrhundertchoreografie auf die Bühne bringt, sagt Cito: »Ich habe nichts gegen Klassisches Ballett; dazu habe ich das zu lange gemacht und teilweise auch sehr gern. Aber wie wird das heute in der Oper oft praktiziert? Mit vorgefertigten Produktionen. Für mich ist wichtig, das Entstehen eines Ballettes mit jemandem zusammen zu erleben und nicht als Roboter vorgefertigte Sachen abzuliefern.« Aber eine Veränderung geht » […] nicht in so kurzer Zeit, wenn die Tänzer – wie ich ja auch – aus einer anderen Schule kommen, einem anderen Betrieb, wo eine andere Erziehung üblich ist.«[58] Beim Tanztheater Wuppertal wird sie dann Gelegenheit haben, mit der Compagnie an der Entstehung der Stücke mitzuarbeiten.

Nach dem Aus in Darmstadt kehrt Cito nach Berlin zurück und sucht Arbeit. In ihrer bisherigen Karriere hatte sie mit der Tanzentwicklung an der Essener Folkwang Schule nichts zu tun, »das war ganz weit weg.«[59] Das erste Stück von Pina Bausch, *Fritz,* im Rahmen eines dreiteiligen Abends (→ STÜCKE) sieht sie, als sie noch mit Bohner zusammenarbeitet, manches, so erinnert sie im Nachhinein, fand sie »durchgeknallt«, aber »toll.«[60] Als Malou Airaudo und Dominique Mercy sich 1976 entscheiden, das Tanztheater Wuppertal zu verlassen, wird ein Ersatz für Malou Airaudo gesucht, Marion Cito erfährt davon und bewirbt sich, Pina Bausch kennt sie persönlich nicht. Sie fühlt sich als Balletttänzerin, die »mal ein paar ver-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

rückte Sachen gemacht hat«, aber das, was in Wuppertal passiert, ist für sie etwas Anderes, eine gänzlich andere Ästhetik. Als sie sich der Choreografin vorstellt, sagt diese: »Ich kenn' Dich. Ich habe Dich auf der Bühne gesehen.«[61]

Marion Cito stößt zum Tanztheater Wuppertal, als das Ensemble nach dem ›Brecht / Weill-Abend‹ eine schwierige Phase durchlebt. Viele Tänzer*innen sind unzufrieden, die Fluktuation ist hoch, einige verlassen die Compagnie, Pina Bausch arbeitet mit einer nur kleinen Gruppe an dem neuen Stück weiter, das *Blaubart* heißen wird. Marion Cito gehört zu dieser Gruppe, obwohl ihr, der klassischen Tänzerin, diese neue Arbeitsweise des Fragen-Stellens, die Pina Bausch hier anwendet, befremdlich vorkommt. Tanzen, vor allem auf Spitze, das kann sie nicht mehr, das Knie schmerzt zu sehr. Auch Pina Bausch erkennt: »Das können andere besser«, und Cito schlüpft – mit kleinen Ausnahmen, wo sie neben *Blaubart* noch in weiteren Stücken wie *Komm, tanz mit mir*, *Renate wandert aus* und *Arien* (→ STÜCKE) mittanzt – in die Rolle der Assistentin der jungen Choreografin, die sich wünscht, dass Cito immer bei ihr ist, von morgens bis abends, so könne sie am besten die Arbeitsweise kennenlernen. »Das hat sie dann auch wahr gemacht«,[62] sagt Cito 40 Jahre später lachend, in denen sie Pina Bausch 33 Jahre treu zur Seite gestanden hat. Und so wird sie zur Zeitzeugin und Mitgestalterin einer jahrzehntelangen Ensemblearbeit, wo sie – fast immer und überall – dabei sein wird. Cito sitzt in jeder Probe, schreibt anfangs für die Choreografin mit auf, sortiert und unterstützt Rolf Borzik bei der Suche nach den Kostümen. Mit ihm streunt sie durch Second-Hand-Läden, sucht Kleider, arbeitet diese um, verwertet Altes, sucht Billiges, lernt sich zu behelfen, wenn ein Kleiderstoff mal reißt – und setzt damit auch etwas um, was sie in den letzten Kriegsjahren und der Nachkriegskindheit bei ihrer Mutter beobachtet und gelernt hatte.

Nachdem Borzik verstorben ist, übernimmt Marion Cito bei dem Stück *1980* erstmalig allein die Kostümproduktion. Sie erfährt dies von der Choreografin im Vorbeigehen. Pina Bausch nimmt nach diesem schweren Schicksalsschlag all ihre Energie zusammen und traut sich an ein neues Stück heran. Diese Kraft, die trotz einer tiefen Verzweiflung in diesem Zutrauen liegt, überträgt sich auch auf Marion Cito. Bausch hat keine andere Wahl, aber traut Cito auch zu, die Kostüme zu machen, obwohl diese weder eine Ausbildung, noch genügend Erfahrung damit und deshalb große Zweifel hat. In diesem Spannungsfeld zwischen Zweifel, Angst, Zutrauen, Mut, Risikobereitschaft und Vertrauen in Andere entsteht die produktive künstlerische Energie, die für die jahrelange gemeinsame Arbeit nicht nur mit den Tänzer*innen, sondern auch mit den künstlerischen Mitarbeiter*innen und auch für die Ästhetik des Tanztheaters Wuppertal charakteristisch ist.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Marion Cito wälzt Bücher, schaut sich um – und entwirft fortan eigenständig und verantwortlich für jedes Stück die Kostüme, die ›Tanzkleider‹, wie das Tanztheater Wuppertal sie nennt. Das Tanztheater holt den Alltag auf die Bühne und dazu gehört auch, die Tänzer*innen nicht in Trikots und Ballettschuhen auftreten zu lassen. Die Tanzkleider sollen Alltagskleider sein, aber anders als im zeitgenössischen Tanz meint Alltag hier nicht T-Shirt, Jeans und Sneakers, sondern tauglich für den Alltag der Tänzer*innen auf der Bühne. Die Kleider sollen die Formensprache des Tanzes unterstützen und den Charakter der Tänzer*innen unterstreichen. »Wenn die Bewegung beginnt, fängt das Kleid an zu leben«,[63] so sieht es Cito. Vor allem bei den Frauen übersetzt sie die Körperästhetik Pina Bauschs, die die Rücken frei sehen und die Beine der Tänzerinnen verdecken will. In ihren Tanzkleidern materialisiert sich in Form, Funktion und Farbe die Bewegungsästhetik (weite Armschwünge, fließende Formen) sowie der Blick der Choreografin auf die Tänzer*innen, die deren Subjektivitäten und Individualitäten als unterschiedliche Farben sieht. Aber während zu Borziks Zeiten die Kleider eine Bandbreite zwischen Second-Hand und festlicher Abendbekleidung aufweisen, und sie dies zunächst übernimmt, werden ihre Kostüme im Laufe der Jahre immer eleganter, immer stilisierter, immer mehr außeralltäglich, immer mehr Abendrobe.

Cito nimmt das Wort Tanzkleid wörtlich. Ähnlich wie die Verantwortlichen für die Musik schaut Cito bei den späteren Research-Reisen der Koproduktionen nicht darauf, ob sie Stoffe oder Stoffmotive aus den koproduzierenden Ländern findet, etwas ›Indisches‹ oder ›Ungarisches‹ zum Beispiel. Auch ihr geht es nicht um Abbildung, nicht darum, einen japanischen Kimono, ein türkisches Gewand oder ein buntes Flamencokleid zu schneidern. Vielmehr wählt sie prächtige Farben, florale Muster und zarte Stoffe, die tanzen, die schön fallen und fliegen, und Schnitte, die den Körper sichtbar machen, ihn umschmeicheln, die mit dem Körper mitgehen. Die Ambivalenz von Freiheit und Beschränkung, von Enge und Weite, von leicht und sperrig, von zart und hart, die sonst das Tanztheater kennzeichnen, materialisieren diese Kleider nicht. Und so tragen sie dazu bei, vor allem die Hinwendung zum Tanz, die sich in den späteren Stücken zeigt, zu unterstreichen. Dies zeigt sich in den Kostümen in ihrer Form, Farbe und vor allem ihrer Stofflichkeit. Die Hinwendung zum Tanz übersetzt Marion Cito in den Kostümen zu einem »Schönheit wagen«,[64] wie sie ihr Buch über ihre Tanzkleider für das Tanztheater Wuppertal nennt. Ihr eigener Geschmack gibt ihr die Orientierung, ihr Maßstab wird die Farbe und die Form, und diese stimmt sie auf die einzelnen Tänzer*innen, ihre Körperfiguren und Hauttypen ab. Wenn dann etwas Kimonoähnliches dabei entsteht, ist dies eher Zufall als Intention. Auch bei den Kleidern sind das Andeuten und der Interpretationsspielraum maßgebend.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Zunächst agiert Cito in ihrer neuen Rolle in dem Rahmen, den Rolf Borzik gesteckt hatte: Sie »musste nur mit einem Koffer nach Berlin reisen«,[65] um Second-Hand Klamotten zu kaufen und einen Fundus anzulegen, aus dem sich die Tänzer*innen in den Proben bedienen und sich queer – Männer im knappen Lurex-Mini, im Abendkleid, im Tutu oder mit Damenpelz und mondänem Hut – auf der Bühne zeigen. Später kauft sie immer preisbewusst und in der Regel preiswert: immer etwa nur 1-2 Meter mehr Stoff, um die Kleider gegebenenfalls zu flicken und »sich zu behelfen«, denn doppelt die Kleider herzustellen, gab in den ersten Jahren der Etat nicht her, und es kam ihr auch verschwenderisch vor. Wuppertal war einst das Zentrum der deutschen Textilindustrie – der Textilfabrikant Friedrich Engels, mit Karl Marx einer der Mitbegründer der als Marxismus bezeichneten Gesellschafts- und Wirtschaftstheorie, wuchs in Wuppertal-Barmen, nahe dem Opernhaus auf. Cito lässt sich vor allem im traditionsreichen Wuppertaler Textilgeschäft Buddeberg & Weck beraten, das sie auch immer auf Restposten für das Tanztheater aufmerksam macht. Oder sie kauft im Marché Saint-Pierre am Montmartre in Paris, der Stadt, in der die Compagnie sich alljährlich aufhält. Über die Jahre kennt sie die Tänzer*innen, ihre Körper, ihre Bewegungsweise, ihren Charakter. Und dies ist ihr Maßstab: Sie schafft die Kleider für die Tänzer*innen. Für jedes Stück entwirft sie für eine Tänzerin maximal drei bis vier Kleider, die sich im Laufe der Jahre immer mehr zu auffallenden Abendkleidern entwickeln, denen die Liebe zu ausgefallenen Schnitten anzusehen ist. Aber auch diese sind nicht auf Repräsentation ausgerichtet, auf Darstellung einer Femininität, sondern werden wie Alltagskleidung benutzt: man schmiert darin Brötchen, schaukelt, schläft, rennt, kocht Spaghetti, schleppt Wassereimer, rennt Felsen hinauf und hinunter, springt über Spalten, tanzt über Rasen, durch Nelkenfelder und durch Wasser und erklimmt Berge.

Marion Cito produziert auf Verdacht. Die Choreografin lässt sie machen und will deren Ideen und Vorschläge so früh gar nicht wissen, denn sie fühlt dadurch die Offenheit der choreografischen Prozesse eingeschränkt, sie will überrascht werden. Eigene Vorschläge zu den Kostümen macht Pina Bausch nicht. Aber sechs Wochen vor der Premiere will sie die Kostüme sehen. Das ist für Marion Cito der »Obertest«: Die Tänzer*innen, die mitunter auch ausgefallene Kostüme zu den Proben mitgebracht hatten, probieren nun verschwitzt und ungeschminkt die Tanzkleider an. Nur selten fragt Pina Bausch bei einem Entwurf: »Ist das Dein Ernst?« – und bereitet Marion Cito damit eine schlaflose Nacht. Aber dennoch hätte Cito, wie sie in unserem gemeinsamen Gespräch betont, dies sofort geändert, auch wenn sie selbst es ernst gemeint hätte, denn Pina Bausch »ist der Boss«. Grundsätzlich gibt es neben dem »Herzwummern« eine große

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Sicherheit, dass die Tanzkleider den Vorstellungen der Choreografin entsprechen. Sonst wäre es auch waghalsig, denn mit den Entwürfen beginnt die Kostümbildnerin schon sehr früh, ohne zu wissen, wie das neue Stück werden wird. Beim Schneidern muss sie sich zudem in die Prozesse der Schneiderei der Wuppertaler Bühnen eingliedern, die ja auch die Oper und das Schauspiel bedienen. Hier gibt es in den frühen Jahren erheblichen Widerstand: Wie mit der Bühnenbildwerkstatt ist auch die Zusammenarbeit mit der Schneiderei in den ersten Jahren kompliziert und demütigend, dort hatte man den Eindruck, das Tanztheater mache alles kaputt. Das musste bereits Rolf Borzik erfahren, der diese nicht mehr betreten durfte. So schickt er Marion Cito bei den Proben zu *Kontakthof* (UA 1978) vor. Und diese wird von der Leitung der Schneiderei erst einmal nach ihren Zeugnissen gefragt. Aber auch das legt sich über die Jahre – mit dem weltweiten Erfolg der Compagnie. »Mit den Zeugnissen, das haben sie dann vergessen«,[66] erinnert sich Cito 2014.

Sie beginnt das Schneidern bereits ein halbes Jahr vor der Premiere, zu einem Zeitpunkt, wo die Besetzung klar ist, ein bis zwei Probenphasen stattgefunden haben, aber das Stück noch lange nicht zusammengestellt ist. Bühnenräume, bei denen die Tänzer*innen im Wasser tanzen und die Kleider nass werden, brauchen andere Stoffe, auch dies erfährt sie spät, muss, wie bei *Vollmond* (UA 2006) beispielsweise quasi in letzter Minute reagieren und entsprechende Stoffe besorgen. Erst sehr spät, noch nachdem die Musik ausgesucht ist, kommen die Tanzkleider hinzu. Und hier muss sie Flexibilität, Spontaneität und schnelle Reaktionsfähigkeit an den Tag legen: Mitunter muss sie die Kostüme ändern, weil die Choreografin die Szenen in letzter Minute neu zusammenstellt und plötzlich mehrere Tänzer*innen in einer Farbe auf der Bühne agieren. Oder bei dem Stück *Nelken* (UA 1982), wo sich Pina Bausch in der Pause der Premiere entscheidet, eine Szene mit Anne Martin, die zuvor herausgefallen war, doch wieder hineinzunehmen. Da musste sie schnell in den Fundus laufen und etwas zum Anziehen suchen.

Bei den Weitergaben von Rollen und Umbesetzungen ist auch Marion Cito gefordert. Zwar erfolgen die Nachbesetzungen nach dem Abgang von Tänzer*innen neben den Bewegungs- und Ausdrucksqualitäten auch nach Größe und Proportionen, was auch die Übergabe der Kostüme leichter macht. Mitunter aber werden neue Kleider, die sogenannten »Zusatzkleider« erstellt, die im Stil und in den Farben ähnlich sind. Anders ist es bei den Weitergaben an andere Compagnien, wie beispielsweise bei dem Stück *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* (UA 2002) an die Tänzer*innen des Bayerischen Staatsballetts. Ein Beispiel ist die Übernahme der Rolle von Nazareth Panadero durch die Tänzerinnen Marta Navarrete und Mia Rudic. Sie haben andere Körper, Körpergrößen, -formen, -proportionen, einen

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

anderen Tänzer*innenhabitus, andere Identitäten als Balletttänzerinnen. Farbe und Form der Tanzkleider müssen hier angepasst werden – und dies mittlerweile ohne Pina Bauschs letzte Entscheidung.

Marion Cito ist wohl die erste Balletttänzerin, die eine weltbekannte Kostümbildnerin geworden ist. Sie hat Tanzkleider vom tanzenden Körper her gedacht und sie hat sie mit den Augen von Pina Bausch entworfen. Sie hat selbstständig gearbeitet und sich zugleich immer als Zuarbeiterin verstanden. Sie hat die hierarchischen Ordnungen eingehalten und sich bis zum Ende der Arbeit mit Pina Bausch zwar gut mit »ihrem Boss« verstanden, zugleich aber auch immer die Angst und Unsicherheit behalten, etwas falsch zu machen, nicht zu genügen. Sie hat tatsächlich Tag für Tag für das Tanztheater gearbeitet und wurde zu einer der intimsten Kennerinnen. Denn jahrelang sitzt sie nicht nur bei den Proben, sondern auch in den Vorstellungen. Ihr Platz ist hier neben der Choreografin, über Jahre schreibt sie stichwortartig die Kritiken auf, die am nächsten Tag entlang ihrer Notizen gemeinsam mit der Compagnie durchgesprochen werden. Sie bekommt deshalb alles mit, was Pina Bausch über ihre Tänzer*innen in diesem Moment sagt. Neben vielen anderen, so auch dem langjährigen Organisationsteam um Claudia Irman, Ursula Popp und Sabine Hesseling, hat sie dazu beigetragen, dass der Zusammenhalt der Compagnie sichergestellt ist. Mit ihren Tanzkleidern hat sie die unverwechselbare Ästhetik des Tanztheaters ab den 1980er Jahren wesentlich mitgestaltet.

DER BÜHNENBILDNER: PETER PABST

Peter Pabst lernt Pina Bausch 1978 kennen, als er am Schauspielhaus Bochum unter der Intendanz von Peter Zadek und mit ihm arbeitet. *1980* wird das erste Stück, bei dem er das Bühnenbild entwirft. Ein Rollrasen. Es ist das einzige Stück, bei dem der Hinweis auf die Autorschaft Teil des Titels ist: »Ein Stück von Pina Bausch«. Es ist das erste Stück nach dem Tod von Rolf Borzik, es ist ein Stück von ihr, auch ein Stück Leben. Mit Marion Cito und Peter Pabst beginnt nun eine jahrzehntelange Zusammenarbeit, auch Pabst arbeitet mit ihr bis zu ihrem Tod.

1944 wird Peter Pabst in Grätz (polnisch: Grodzisk Wielkopolski) geboren. Die Stadt liegt in einer Region, die auf eine wechselhafte Geschichte zurückblicken kann. Wie Posen, die Geburtstadt Borziks, unterlag auch Grätz mehreren Teilungen und wurde schließlich im Versailler Vertrag Polen zugeschlagen. Der Vater, ein Jurist, ist als Soldat im Krieg. Er erlebt die Geburt seines Sohnes, des dritten Kindes, nicht mit. Mit dem Kriegsende 1945 zieht die Mutter mit ihren drei Kindern und ihrer Schwiegermutter nach Berlin-Karlshorst, das sich mit einem Zuganschluss nach Berlin und zum Naherholungs-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gebiet am Müggelsee bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem der beliebtesten Vororte der Hauptstadt entwickelt hatte. Die entstandene Villenkolonie galt damals als »Dahlem des Ostens«, in den 1910er und 1920er Jahren folgt eine im Grünen gelegene Modellsiedlung nahe der Spree, in die die Familie Pabst zieht. In diesem bürgerlichen Ambiente war in den 1930er Jahren die sogenannte Pionierschule I der Wehrmacht errichtet worden, die der Offiziersausbildung diente, und die 1942, als sich mit der »Schlacht um Stalingrad« die Wende im Kriegsgeschehen abzeichnet, makaber in Festungspionierschule umbenannt wird. Hier hatte sich bereits während der sogenannten Schlacht um Berlin im April 1945, an der die Rote Armee und einige polnische Einheiten beteiligt waren und der über 170.000 Gefallene und 500.000 verwundete Soldaten sowie mehrere zehntausend Zivilisten zum Opfer fielen, das Hauptquartier der Roten Armee niedergelassen. 1945, als die Familie Pabst nach Karlshorst übersiedelt, unterzeichnet der deutsche Generalfeldmarschall Wilhelm Keitel am 8./9. Mai 1945 an diesem Ort die bedingungslose Kapitulation Deutschlands.

Nach dem Krieg lässt sich die Sowjetische Militäradministration in Deutschland (SMAD) in Karlshorst nieder. Es ist die oberste Besatzungsbehörde und somit die eigentliche Regierung in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) von Juni 1945 bis zur Übertragung der Verwaltungshoheit an die Regierung der DDR 1949. Danach bis zu ihrer Auflösung 1953 ist es die Sowjetische Kontrollkommission, die die sowjetische Überwachungs- und Leitungsinstitution über die Führung der DDR innehat. Zudem wird im Hauptgebäude der ehemaligen Pionierschule die weltweit größte Zentrale des KGB außerhalb der Sowjetunion etabliert, die dort bis 1994 existiert. Entsprechend dieser militärischen und politischen Infrastruktur der sowjetischen Besatzungsmacht gibt es in Karlshorst Einkaufsläden, die sogenannten Russenmagazine, in denen zu moderaten Preisen und ohne Lebensmittelmarken Waren erhältlich sind.

In dieser Nachbarschaft wächst Peter Pabst in den kommenden neun Jahren vaterlos auf. Peter Pabsts Mutter ist Schneiderin. Sie baut in Karlshorst zügig ein Schneideratelier auf und näht Kleider für die Frauen der ranghohen russischen Offiziere. Und sie schneidert für Berliner Theater, denn sie hat auch gute Kontakte zum Kostümdirektor der Berliner Bühnen. Durch diese Einkünfte und durch die Verbindungen zu russischen Offizieren, die zum Teil im Hause Pabst einquartiert sind, geht es der Familie gut, trotz Flucht und »Hungerjahren«. Durch die Umtriebigkeit der Mutter fasst die Familie in Karlshorst Fuß, hat genügend zu essen, die Kinder haben Spielzeug und die Erwachsenen Zigaretten. »Die Russen« sind kinderlieb, so erlebt es Pabst. Seine Kindheit erinnert er als schön und frei, in unseren Gesprächen beschreibt er sie als Basis für seine Lebenslust und seinen lebenslangen Optimismus.[67]

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Peter Pabst hat vertraute Familienbeziehungen und Freunde. Er ist von vielen Kindern umgeben, die, wie er, ohne Väter aufwachsen. Die Mutter erlebt er als liebevoll, ihr Atelier als einen wunderbaren, warmen Ort, an dem immer etwas los ist. Aber sie ist rund um die Uhr beschäftigt und so sind die Kinder auf sich gestellt. Pabst sieht es so: weil er als Kind auf sich selbst zurückgeworfen war, konnte er sich entwickeln. Er wird selbstständig und macht sich unabhängig. Er ist draußen, in schöner Umgebung, jammert nicht, kehrt widerwillig erst mit Anbruch der Dunkelheit nach Hause zurück. Obwohl er im Zentrum der sowjetischen Besatzungsmacht aufwächst, spielt in seiner Erinnerung die politische Situation für ihn als Kind keine Rolle. Als Peter Pabst zehn Jahre alt ist, sehen sich Vater und Sohn zum ersten Mal. Der Vater kehrt 1954 aus russischer Gefangenschaft zurück; und er will sich nicht in einer Stadt niederlassen, die durch die Kommandantur des Landes geprägt ist, das ihn so lange unter härtesten Bedingungen in Kriegsgefangenschaft gehalten hatte. Er geht in den Westen, nach Frankfurt am Main, zunächst allein. Aber die Familie folgt. Die Mutter gibt das Erreichte in Karlshorst auf und zieht mit ihren Kindern zum Vater. Und dies geht zu dieser Zeit noch sehr unbürokratisch: Sie fahren einfach mit dem Zug nach Frankfurt. Von dort teilt die Mutter den Behörden mit, dass sie die Ausreisepapiere nachsenden sollen. Pabst erlebt diesen Umzug nicht als Übergang vom Osten in den Westen, vom Kommunismus in den Kapitalismus, weil er im Osten Berlins das Kommunistische im Alltag weniger wahrgenommen hatte als das Preußische. Und tatsächlich prägt ihn das preußische Pflichtbewusstsein. Im Westen sieht er nun etwas, was er in Karlshorst nicht kannte: die Arbeit am sogenannten Wiederaufbau.

Peter Pabst hatte bis dahin den Vater kaum vermisst. Dieser ist gesundheitlich angeschlagen, es ist nicht leicht, die Familie, die bislang gut funktioniert, neu zu justieren. Geprägt von autoritären Strukturen und Erfahrungen, familiär wie politisch, kann der Vater sich nach den Jahren der Abwesenheit schwer an eine Familie anpassen, die bislang gut ohne patriarchale Muster ausgekommen ist. Sein Wunsch nach einem großbürgerlichen Lebensstil, der ihm als Rechtsanwalt vorschwebt und den er auch gewohnt war, widerspricht erst einmal seiner realen Situation. Sein Sohn ist verwundert, dass der Vater ihn plötzlich in alten Autoritätsstrukturen erziehen will. Das geht schief. Aber er bereitet ihn auf einen großbürgerlichen Lebensstil vor. Der Sohn weigert sich, dem Vater in einer akademischen Laufbahn zu folgen. Er bricht die Schule ab und beginnt eine Lehre. Als Schneider. Ab da beginnt eine Laufbahn, die so wirkt, als sei er immer zur richtigen Zeit am richtigen Ort gewesen. Er selbst sieht es so, dass er einfach viel Glück gehabt hat.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Dieses Glück bringt ihn durch Vermittlung seiner Mutter in das Haute-Couture-Modehaus zu Elise Topell in Wiesbaden, eine der bekanntesten und angesehensten deutschen Modeschöpfer*innen jener Zeit. Topell hatte in den 1930er Jahren, nachdem der »Berliner Chic« berühmt geworden war, in Berlin ein Modehaus mit Prêt-à-porter-Kollektionen gegründet. Nach dem Zweiten Weltkrieg verlässt sie Berlin und lässt sich in Wiesbaden nieder, der Stadt, die mit ihren Kur- und Thermalbädern eines der ältesten Kurbäder Europas beherbergt. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts ließen sich hier Millionärsfamilien und Großfirmen nieder, Wiesbaden wird dadurch bekannt als die Stadt mit den meisten Millionären Deutschlands. Hier fühlt sich Elise Topell nach dem Krieg mit ihrer exklusiven Mode besser aufgehoben als im zerstörten Berlin, wo exklusiver Chic nicht so richtig ins Bild passt. Sie mietet sich ab 1948 im Biebricher Schloss ein und führt hier ihr renommiertes Label, das bis heute in Wiesbaden erfolgreich weiter existiert. Elise Topell ist den reichen Damen bekannt. In den 1950er Jahren kostet ein Haute-Couture-Kleid aus ihrem Hause etwa 3.000 Deutsche Mark, der Schneiderlehrling Pabst verdient nicht einmal 300 DM im Monat. Peter Pabst verkehrt in der schicken Modebranche, hier lernt er ein neues Ausmaß an Wohlstand und eine Welt kennen, an der der Krieg scheinbar spurlos vorübergegangen ist. Er erinnert sich, dass manche Frauen an einem Vormittag für 30.000 bis 40.000 DM Kleider kauften. Elise Topell präsentiert ihre Mode auch auf den großen internationalen Modeschauen in Paris. Peter Pabst sieht eine internationale Dimension der Reichen und Schönen – und lernt den großzügigen Lebensstil lieben. Er lebt trotz seines geringen Einkommens als Lehrling auf großem Fuß und mietet sich eine Wohnung in der Wilhelmstraße, der repräsentativen Prachtstraße der hessischen Landeshauptstadt.

Topell führt ein strenges Regiment. Hier lernt Pabst Disziplin kennen und erfährt, wie wichtig Genauigkeit und Präzision für qualitativ hochwertige Produkte sind. Hier entwickelt er ein Qualitätsbewusstsein, das an Handwerk gebunden ist. Fehler sind nicht erlaubt, auch das lernt er, schon gar nicht die Wiederholung des Fehlers. Von der Wiesbadener Mode geht er in den 1960er Jahren an die Oper, und auch hier wählt er nicht irgendein Haus, sondern das Festspielhaus Richard Wagners. Die reiche, mondäne Welt der Mode tauscht er gegen die reiche, großbürgerliche Welt von Bayreuth ein. Für Oper und Theater hat er sich bis dahin nicht interessiert, es ist das erste Theater, das er nach seinem Schultheater nach eigenen Aussagen kennenlernt. Erfahrung mit der Theaterwelt und auch mit dem Arbeitsalltag am Theater hat er nicht. Sein Einstieg in diese Welt könnte also anspruchsvoller nicht sein. Auch hier findet er weltweites Renommee, hochwertige, qualitätsbewusste Kunst vor, an der er sich messen muss.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

In Bayreuth vollzieht Pabst den Wechsel von der Mode zum Kostümbild unter dem damaligen Kostümdirektor Kurt Palm. Auch dieser achtet penibel auf Qualität. Hier kann Pabst sein handwerkliches Können um die spezifische Kreativität, die das Theater braucht, ergänzen. Er ist fasziniert davon, Kostüme zu entwickeln, die nicht nur schön sind, sondern helfen, einen Charakter auf der Bühne sichtbar werden zu lassen. Aber auch hier kommt er mit dem Theater selbst kaum in Berührung, denn es ist zu dieser Zeit mehr als ungewöhnlich, dass sich ein Kostüm- oder ein Bühnenbildner eine Probe anschaut, die Bereiche sind streng getrennt. Auch gibt es keine Kostümproben, bei denen die Künste aufeinander abgestimmt werden. Pabst verbringt also in Bayreuth den Großteil der Zeit in der Kostümabteilung.

1969, auf dem Höhepunkt der Studentenbewegung, entschließt sich Pabst, das großbürgerliche Ambiente zu verlassen. Er, der kurz vor dem Abitur die Schule geschmissen hatte, will nun studieren. Er bewirbt sich erfolgreich an den renommierten Kölner Werkschulen für ein Kostümbild-Studium und zieht in die vom Krieg arg zerstörte, aber von junger Kunst geprägte Stadt, wo bereits Jahre zuvor unter anderem das Tanzforum Köln unter Leitung von Jochen Ullrich für Furore gesorgt hatte und auch Johann Kresnik Ende der 1960er Jahre seine ersten Stücke zeigte (→ STÜCKE). Es ist die Stadt, in der er sich langfristig niederlassen wird. Die Kölner Werkschulen, die nun seine neue Lehrstätte werden, waren 1926 nach dem Vorbild des Bauhauses und dem Werkbund-Gedanken verpflichtet unter dem damaligen Oberbürgermeister von Köln, Konrad Adenauer, gegründet worden. Nach der Vereinnahmung während der Nazi-Herrschaft, die diese zu einer Anstalt einer traditionellen, handwerklich gefertigten, antisemitischen »deutschen Heimatkunst« umfunktionieren wollte, erfolgt nach dem Krieg die Wiederaufnahme des Betriebes im ursprünglichen Sinn. In den 1960er Jahren sind die Kölner Werkschulen das größte Kunstinstitut in Nordrhein-Westfalen und gehören neben Hamburg, Berlin und München zu den größten der Bundesrepublik.

Pabst engagiert sich in seiner neuen Wirkungsstätte auf der Welle der Studentenbewegung politisch, aber er versteht sich nicht als 68er. Er ist Mitglied im Fachbereichsrat, diskutiert nächtelang – für die Katz, wie er später meint. Aber er setzt sich erfolgreich für die Wiederbesetzung der Professur für Kostüm- und Bühnenbild ein, die lange verwaist war. Max Bignens, ein international renommierter Schweizer Kostüm- und Bühnenbildner, der neben seinen vielen Arbeiten auch mit Choreografen wie Wazlaw Orlikowsky, Anthony Tudor und John Cranko zusammengearbeitet hatte, übernimmt 1972 die Professur. Er wird sein Lehrer, und Pabst findet ihn fantastisch.

Erneut beendet Pabst seine Ausbildung nicht, sondern wechselt, auf Anraten seines Lehrers, nach Bochum, ans Schauspielhaus, wo er Assistent des Bühnenbildners wird. Auch dies ist wieder

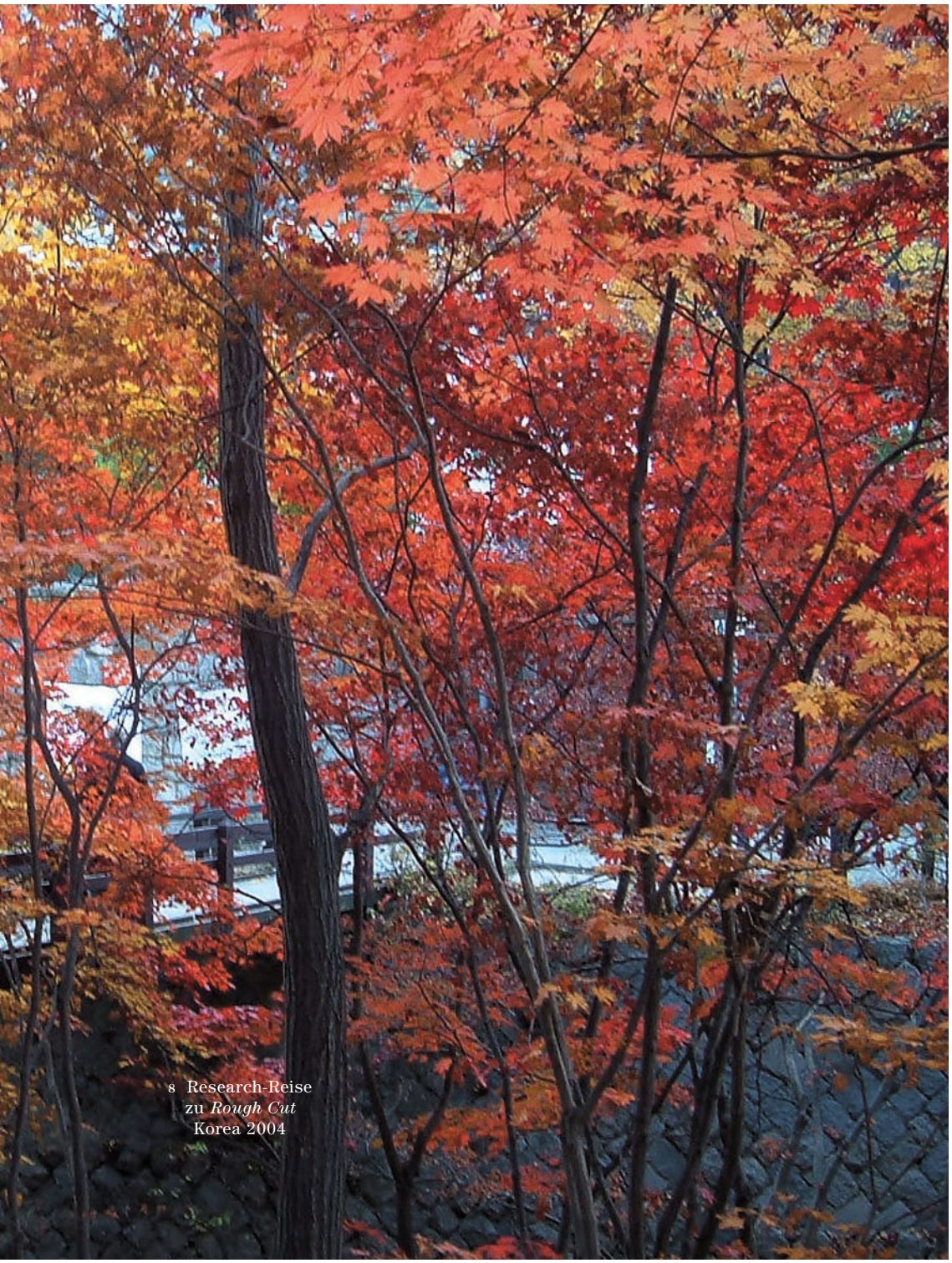
https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7 Bühnenbild
Der Fensterputzer
Wuppertal 2006

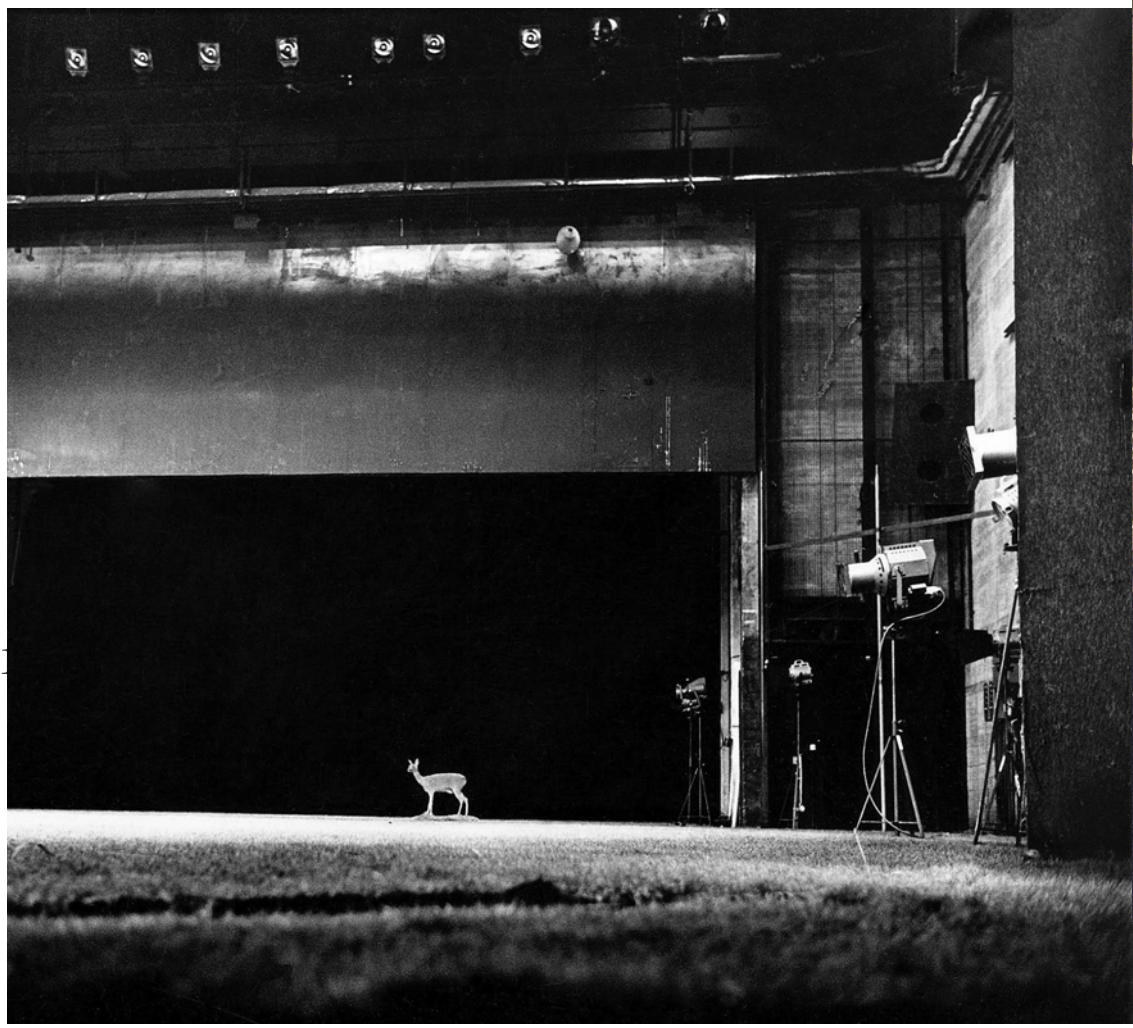
https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



8 Research-Reise
zu *Rough Cut*
Korea 2004

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

10 *Rough Cut*
Wuppertal 2005

9 Bühnenraum für *1980*
Wuppertal 1980

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine Chance, von der sein Lehrer behauptet, dass man sie nicht zweimal im Leben geboten bekommt. Bühnenbildskizzen kann Pabst nicht vorweisen. Peter Zadek ist neben Peter Stein, der zeitgleich an der Schaubühne Berlin tätig ist, der Theatermacher der Stunde. Aber Pabst kennt ihn zu diesem Zeitpunkt nicht, er war trotz seines Engagements in Bayreuth nicht zum Theatergänger geworden. Aber von vornherein arbeitet er bei Zadek nicht als Bühnenbild-Assistent. Zadek hat sich auf Shakespeare-Inszenierungen konzentriert, er will offene Arbeitsprozesse und dazu gehört auch, dass die Kostümbildner bei den Proben zum »König Lear« dabei sind. Pabst übernimmt diese Rolle. Die Begegnung mit Zadek ist von sofortiger Sympathie geprägt – und führt zu einer lebenslangen Freundschaft.

Hier lernt er nun die Theaterkunst und den Theaterbetrieb kennen und erfährt, dass es im Theater ganz wesentlich um Partnerschaften geht. Er glaubt nicht, dass man am Theater arbeiten kann, wenn man nicht in der Lage ist, sich voll und ganz einzulassen, immer wieder aufs Neue eine Art Liebesbeziehung einzugehen: zu dem Stoff und den Leuten, die dabei sind. Und das braucht vor allem Geduld, Vertrauen, Neugier – und den Mut zum Krach. Diese Partnerschaften sind immer wieder schwierig, aber wenn sie gelingen, ein großes Glück. Pabst hat Glück. Am Schauspielhaus Bochum arbeitet er fest von 1973 bis 1979, bis es Zadek an das Hamburger Schauspielhaus zieht. Seitdem ist Pabst freiberuflich tätig, auch weiterhin mit Peter Zadek, der einen Monat nach Pina Bausch, am 30. Juli 2009 stirbt. In diesem Jahr verliert Pabst fast zeitgleich seine beiden wichtigsten künstlerischen Partner*innen. Bei Zadek lernt er, mit dem Zweifel zu leben und Nicht-Wissen auszuhalten, ein Suchender zu sein. Und er sieht, wie Zadek eine fast unbegrenzte Liebe für seine Schauspieler*innen entwickelt, so wie er es auch bei Pina Bausch mit ihren Tänzer*innen erleben wird. Dies schafft Vertrauen und ist die Voraussetzung dafür, dass offene Probenprozesse überhaupt möglich werden, dass etwas passiert. Und er sieht, dass dies neben der Neugier vor allem Geduld braucht: mit denen, mit denen man arbeitet, aber auch die Geduld mit sich selber. Das Warten können, das Aushalten, dass Nichts, wenig, Uninteressantes oder Unbrauchbares passieren könnte, ist für ihn die Voraussetzung dafür, die Freiheit des Guckens, des Nicht-Verpassens zu erhalten. Und das sieht er bei Zadek und auch bei Bausch.

Im Laufe der Jahre arbeitet er für etwa 120 Inszenierungen insgesamt, vor allem an allen wesentlichen deutschen Bühnen, aber auch in Städten wie Salzburg, Wien, Paris, London, Genf, Kopenhagen, Amsterdam, Neapel, Turin, Triest und San Francisco. Nur einen Teil seiner Arbeit, 26 Bühnenräume, macht er in den 29 Jahren der Zusammenarbeit mit dem Tanztheater Wuppertal für die Stücke von Pina Bausch. Deren Arbeit hatte er durch Zadek kennenlernt, zu-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nächst, weil man von Bochum nach Wuppertal fährt, um zu sehen, was dort passiert, dann, weil Zadek Pina Bausch nach Bochum einlädt, um eine ›Macbeth-Inszenierung‹ zu machen (→ STÜCKE). Nach dem Tod von Rolf Borzik fragt ihn dann Pina Bausch, ob der das Bühnenbild zu dem neuen Stück machen will, das später *1980* heißen wird. Auch mit Pina Bausch arbeitet er unabhängig und ist in dieser Unabhängigkeit der Einzige beim Tanztheater Wuppertal.

Pabsts Bühnenbilder werden seit den 1980er Jahren zum Markenzeichen und Identitätsmerkmal des Tanztheaters Wuppertal. Manche der Stücke sind auch nach dem Bühnenbild benannt wie *Nelken, Wiesenland* (UA 2002) oder *Das Stück mit dem Schiff* (UA 1993). Sie sind aufwändig, penibel, mit viel Liebe zum Detail entwickelt und komplex gebaut. Pabst nennt sie atmosphärische Räume, nicht Aktionsräume. Dennoch wird das Konzept des Aktionsraumes, das schon die Bühnenbilder von Rolf Borzik kennzeichnet, auch in diesen Bühnenbildern sichtbar. Und obwohl er nach knapp 30 Jahren der Zusammenarbeit behauptet, vom Tanz nichts zu verstehen, baut Pabst Räume, die Körper, Bewegung und Raum zusammen denken. Es sind Räume, die, wie die Choreografien Pina Bauschs, nichts Dekoratives in Szene setzen wollen, auch nicht bei den Koproduktionen, sondern, die eine Funktion haben, die den vertrauten Alltag zeigen, ihn aber auch verfremden. Das ist vor allem auch bei den Koproduktionen eine Herausforderung, denn sie sollen kein Abbild sein, kein Fernsehen, keine Dokumentation. Er will für das Bühnenbild eine Übersetzung finden.

Seine Räume sind keine skulpturalen Bilder. Er sieht sie als Räume für Menschen. Es sind Räume des Wohlfühlens und der Hindernisse, Räume, die Spannungsfelder in ein Bühnenraumkonzept übersetzen: Es sind zugleich Natur- und Kunsträume, reale Lebensräume und poetische, märchenhafte, imaginäre Landschaften, originale Orte und mythische, fantasievolle Räume. Immer wieder bringt er ›Natur‹ auf die Bühne; sie ist für ihn das Gegenteil von Künstlichkeit. Naturmaterialien sind weich und sinnlich, sperrig und hart und sie sind widerspenstig insofern, als sie sich dem Theater als Ort der Repräsentation widersetzen. Mit diesen Ambivalenzen arbeitet Pabst. Er verbaut vielfältige Naturmaterialien, die die Räume als geografische Landschaften der Seele, als Orte von zugleich traumhafter Surrealität und buchstäblichem Naturalismus erscheinen lassen. Er verarbeitet unter anderem: Rasen *(1980* und *Wiesenland),* Steine, die als Mauern *(Palermo Palermo),* und steinähnliche Gebilde, die als Felsmaterialien fungieren *(Masurca Fogo, O Dido, Wiesenland, Rough Cut),* Erde *(Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört, Viktor),* Sand *(Nur Du, Das Stück mit dem Schiff),* Salz und Papier, das wie Schnee aussieht *(Tanzabend II, Ten Chi),* Wasser *(Ein Trauerspiel, Wiesenland, Vollmond),* Bäume *(Nur Du),*

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Pflanzen *(Two Cigrarettes in the Dark, Ahnen),* Blumen *(Nelken, Der Fensterputzer, O Dido),* Asche, Granatsplitter *(Ein Trauerspiel).* Wie schon bei Rolf Borziks Bühnenräumen, tauchen auf seinen Bühnen Tiere auf: Ein Reh in *1980,* ein Walross in *Ahnen,* ein Eisbär in *Tanzabend II,* eine Walflosse in *Ten Chi* und auch echte Tiere wie Schäferhunde in *Nelken* oder Schoßhündchen in *Viktor.* Naturmaterialien werden zudem herein- und herausgetragen: Stämme von Fichten (in *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört),* ein Birkenhain (in *Tanzabend II)* oder abgesenkt wie Baumkronen vom Bühnenhimmel *(Palermo Palermo).*

Räume sind aber nicht nur gestaltet durch ihre Materialien. Sie stellen ihre Atmosphären auch akustisch und olfaktorisch her: Es sind Hörräume, mit Windgeräuschen und Meeresrauschen, mit Vogelstimmen und Tropenklängen *(Das Stück mit dem Schiff),* den Rasen oder die Erde kann man riechen, die Feuchtigkeit des Wassers spüren. Zunehmend greift Pabst in den 1990er Jahren auch zu Videoprojektionen, die Naturlandschaften und Tiere in freier Wildbahn, aber auch urbane Landschaften zeigen *(Tanzabend II, Der Fensterputzer, Masurca Fogo, Água, Rough Cut, Bamboo Blues, ›Sweet Mambo‹).* Es sind Aufnahmen, die er mitunter selbst bei den Recherche-Reisen zu den internationalen Koproduktionsorten gemacht hat. In *Danzón* (UA 1995) tanzt Pina Bausch auf der Bühne vor einer großformatigen Videoprojektion aus exotischen Fischen (→ STÜCKE). Pabsts Räume sind nicht statisch, es sind Räume in Bewegung. Dies ist nicht nur in den Stücken wie *Água* oder *Rough Cut* so, wo durch Bildprojektionen Projektionsräume entstehen, das Ferne also in den Theaterraum übersetzt wird, oder wo bewegte Bildprojektionen einen Dialog mit den sich auf den Bühnen bewegenden Tänzer*innen eingehen. Vielmehr baut er mobile, sich wandelnde Räume und mitunter auch mobile Böden, die sich spalten wie in dem Stück »*… como el musguito en la piedra, ay si, si, si…*« *(Wie das Moos auf dem Stein),* auf denen Wasser auftaucht und wieder absinkt *(Nefés,* UA 2003), Mauern fallen, über die die Tänzer*innen springen müssen *(Palermo Palermo)* oder eine bemooste Felswand, von der Wasser rieselt, die kippt und zu einer begehbaren Felslandschaften wird *(Wiesenland).*

Diese aufwändigen Bühnenbilder beruhen auf einem hohen Maß an technischer Finesse, das Handwerk dahinter ist komplex und braucht viel Liebe zum Detail. »Weil ich fand, dass Nein sagen nicht zu meinem Beruf gehört, habe ich ihr dann immer das Blaue vom Himmel runter versprochen, ohne zu wissen wie es geht«,[68] erinnert sich Pabst 2019. Wie die Bühnenbilder technisch gestaltet sind, darüber spricht Pabst nicht, auch nicht mit der Choreografin, das ist sein Geheimnis. Backstage-Touren sind ihm ein Gräuel. Wie die Choreografin will auch er keine Erklärungen abliefern, warum er ein Bühnenbild so gemacht hat. Es soll assoziativer Spielraum bleiben. Denn

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

die Bühnenbilder sollen Überraschungen evozieren, einen Zauber und eine eigene Poesie entwickeln. Vor allem die Tanzböden übersetzen die Idee des Bühnenraumes als Aktionsraum. Sie sind tückisch, mit Hindernissen und Überraschungen ausgestattet – und dennoch müssen sie so gebaut sein, dass sich die Tänzer*innen, mitunter im hohen Tempo, sicher auf ihnen bewegen können und sich nicht verletzen. Es sind Böden, auf denen man nicht einfach schön tanzen kann. Sie sind immer neu zu erkunden, immer ungewiss. Sie fordern das Tanzen heraus, erschweren es den Tänzer*innen, sich auf das Gewohnte, Gekonnte und Einstudierte zu verlassen und in Routinen zu verfallen. Das Sich-Bewegen wird in diesen Räumen zu einer existenziellen Aufgabe. Es fordert ein Tanzen auf einem unsicheren Terrain, ein Tanzen, das eine erhöhte Aufmerksamkeit im Moment braucht und den Boden und dessen Materialien als Interaktionspartner begreift. Die Böden provozieren ein Taumeln, Schwanken, Stolpern, Springen und Stürzen und damit Bewegungsarten, die nicht in den Kanon dessen gehören, was man bis heute gemeinhin Bühnentanz nennt. Ein Befragen und Erweitern des Tanzbegriffs, für den Pina Bausch steht, wird auch durch Pabsts Bühnenbilder immer wieder provoziert – auch dann, wenn sich die Bühnentänze mit den Videoprojektionen vermischen und, in der Wahrnehmung der Zuschauer*innen, deren Bewegung verändern, sie dynamisieren oder meditativ erscheinen lassen. Trotz dieser immer neuen schwierigen Herausforderungen wissen die Tänzer*innen, dass die Bühne niemals so gebaut sein wird, dass sie in ihrer Kunst, in ihrem Tanz beschädigt werden. Aber bequem ihr Repertoire abspulen und sich in ihrem Können sonnen, das können die Tänzer*innen auf diesen Bühnen nicht.

Pabsts Bühnenbilder brauchen eine präzise, bis ins kleinste Detail durchdachte und auch langfristige Vorbereitung. Nicht selten stellen sie die Werkstätten der Wuppertaler Bühnen vor große Herausforderungen. Aber Pabst ist darauf gut vorbereitet, macht Vorschläge, leistet Überzeugungsarbeit. Der Bühnenmeister und langjährige technische Leiter des Tanztheaters Wuppertal Manfred Marczewski, für den ebenfalls, wie für Pabst, *1980* das erste Stück war, an dem er beteiligt war, erinnert sich: »Für die Werkstätten war es manchmal die Hölle, in solch kurzer Zeit ein so großes Bühnenbild herzustellen.«[69] Seine Aufgabe ist es, die gesamten technischen Abläufe bei einer Vorstellung zu betreuen, er begleitet Gastspielreisen, prüft zuvor die Spielstätten, klopft Bühnenbilder auf Sicherheits- und Brandschutzbestimmungen ab, kümmert sich um ihre Verschiffung oder Verladung. Der Transport wiegt bei Gastspielreisen buchstäblich schwer. Es ist nicht nur eine logistische Aufgabe, bei den vielen Gastspielen des Tanztheaters Wuppertal, die Bühnenbilder in Cargos zu verschiffen oder auf Sattelschlepper zu verladen, sie mitunter wochenlang auf Reisen zu schicken und sie vor Ort in einem anderen Theater-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

raum mit anderen Gegebenheiten wieder aufzubauen: Ein Rollrasen; Tausende von rosa Stoffnelken auf Draht, die dicht in den Boden auf Holzplatten mit Löchern, unterlegt mit einem faserigen Dämmmaterial gesteckt sind und bei jeder Aufführung erneuert werden müssen; ein Mittel, das auf den Boden aufgetragen werden muss, so dass er nach dem Füllen mit Wasser nicht zu rutschig ist; ein Bühnenraum, gerahmt von Erdwänden, die aus Bauelementen bestehen, die vor der Aufführung mit Leim und frischer Erde bespritzt werden; eine Wüstenlandschaft aus vier bis sechs Meter hohen Kakteen, etwa 50 bis 60, die Stacheln aus Nylon haben, die nach dem Hineinstecken gefönt werden; eine Mauer aus Hohlblocksteinen, die so angefertigt sind, dass sie durch das Zerbrechen beim Fall der Mauer keine verletzungsanfälligen Kanten und Ecken bilden; Schnee, der den Boden bedeckt und aus zehn Tonnen Salz besteht; eine bemooste Felswand, die fünf Tonnen wiegt, an nur vier Punkten aufgehängt ist und zu einer begehbaren Fläche wird; vier Tonnen Wasser insgesamt, circa 4.000 Liter pro Minute, die von einer Bühnenseite auf die andere geschafft werden müssen und eine bestimmte Temperatur haben müssen, damit die Tänzer*innen darin herumtoben können; oder, im Verhältnis dazu scheinbar einfach, 6.400 Quadratmeter Stoff, der in geraden Bahnen vom Schnürboden herunterhängt und mit Windmaschinen in Bewegung gebracht wird.

Marczewski hat diese Arbeit fast dreißig Jahre gemacht – mit unzähligen Überstunden. Vergütet bekommen hat er sie nicht. Wollte er auch nicht, denn er hatte sich bewusst für die Arbeit mit dem Tanztheater entschieden, mit dem seitens der Techniker damals kaum jemand arbeiten wollte. Aber er fand es aufregend, und das war seine Entlohnung: »Es ist ein wunderbares Erlebnis, für eine solche Compagnie zu arbeiten, die so einen Erfolg hat. Und: Pina hat mir die ganze Welt gezeigt. Das hätte ich allein nicht gemacht. […] und ich habe diese Welt auf eine andere Art und Weise kennengelernt, habe erlebt, was ein normaler Tourist nicht mitkriegt.«[70]

Wenn Pabst mit der Arbeit an den Bühnenbildern beginnt, ist ein ›Stück‹ noch lange nicht in Sicht, auch noch nicht für die Choreografin ahnbar. Mitunter schaut er sich Proben an, ist aber nicht regelmäßig dabei. Was wird es für ein Stück werden? Diese Frage stellt er der Choreografin ab und zu. Aber er muss den richtigen Moment dafür abpassen und er weiß, eine ausführliche Antwort bekommt er nicht. Wie die Verantwortlichen für Kostüm und Musik fängt er dennoch früh mit den Entwürfen für ein Bühnenbild an und baut vier bis sechs Modelle. »Auch weil der leere, schwarze Modellkasten mich angähnt und etwas wissen will, was ich noch nicht weiß,«[71] so beschreibt er es 2008 in einem Interview.

Mitunter bittet er sie, sich schon einmal ein Modell anzusehen und erkennt an ihrem Blick, was ihr zusagt oder nicht. Dann legt er

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

es still zur Seite. Seine Devise ist: Man muss großzügig sein mit den eigenen Einfällen, nicht kleinlich. Sie überlegen, wie Szenen, von denen sie zu dem Zeitpunkt glaubt, dass sie in das Stück kommen werden, sich in dem ein- oder anderen Bühnenbild machen werden. Manchmal bittet sie ihn zu einer Probe, wenn sie ein Stück des neuen Stücks zusammengestellt hat. Sie reden kurz darüber, aber mehr auch nicht. Keine Diskussion. Es sind ihre Stücke. Er ist ihr Bühnenbildner. Das, was sie sich zu sagen haben, zeigen sie im Machen. Und über die Jahre kennen sie sich gut. Sie werfen sich die Bälle zu und öffnen sich gegenseitig Denkräume. Die Hierarchie bleibt unberührt, auch wenn er über die Jahre ihr wichtigster Vertrauter wird.

Mit den Vorbereitungen zu den Bühnenräumen für ein neues Stück muss Pabst früh beginnen. Bühnenbilder kann man nicht spontan improvisieren. Aber anders als bei seinen Opern- und Theaterarbeiten tappt er bei den Stücken Pina Bauschs lange im Ungewissen, denn sie zögert und entscheidet auch über das Bühnenbild spät. Sehr spät. Manchmal erst vier bis sechs Wochen vor der Premiere. Die Tänzer*innen wissen von den Bühnenbildern nichts, sie sehen sie mitunter erst vier Tage vor der Premiere, wenn sie im Theater aufgebaut werden, dann werden sie zu ihrem Spielraum. Sie tanzen in dem Bühnenbild, aber das Bühnenbild auch um sie herum und mit ihnen.

Peter Pabst schildert sich selbst als einen chronisch optimistischen und lebenslustigen Menschen. Er beschreibt sich als faul, ist aber sehr fleißig, als einen unpolitischen Menschen in seiner Jugend, ist aber doch engagiert. Er schildert sich immer wieder in Bezug auf seine Arbeit als unsicher und vorsichtig, muss aber auch sicher sein, dass seine Entwürfe dem entsprechen, was gewünscht wird und auch entschieden darin sein, diese umzusetzen. Er braucht Geduld, muss aber auch schnell entscheiden können, was, wie, wo, wann gemacht wird. Und er muss vermitteln: zwischen den oft sehr spät geäußerten Wünschen der Choreografin, die ihm darin vertraut, dass er möglich macht, was er verspricht, und den technischen, materialen und handwerklichen Anforderungen, die dann auch an die Werkstätten gestellt werden. Pabst lebt, wie die Choreografin, preußische Tugenden: Verantwortungsbewusstsein, Pflichtbewusstsein, Disziplin, Hochachtung vor der Professionalität und Qualität. ›Eigenlob stinkt‹ – diese Maxime, die seine Generation noch gelernt hatte, sieht er als grundlegend für die Kunst an. In dieser Haltung ähnelt er der Choreografin, mit der er auch manche anderen Prinzipien teilt und die ihn zu einem ihrer wichtigsten künstlerischen Partner machen: sich gegenseitig zu überraschen, gemeinsam die jeweiligen Verletzlichkeiten auszuhalten, dem Anderen nicht die eigenen Lasten aufbürden und den Respekt vor dem Anderen wahren. Und er beschreibt, dass er, wie sie, auch nach Jahren der Zusammenarbeit mit der Unsicherheit und dem Zweifel lebt, ob das, was er macht, auch gut ist.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Diese Ungewissheiten sind seine produktiven Antriebskräfte schlechthin. »Peter für Pina«[72] heißt sein Buch. Hier dokumentiert sich: es war eine sehr ausgefallene, vertrauensvolle, enge und kreative Zusammenarbeit von zwei Menschen, die sehr unterschiedlich waren. Aber die vieles verband, auch der Mut und der Zweifel.

DIE MUSIKALISCHEN MITARBEITER: MATTHIAS BURKERT UND ANDREAS EISENSCHNEIDER

In den Anfangsjahren am Tanztheater Wuppertal arbeitet Pina Bausch mit Orchester und Chor. Aber es ist eher schwer und widerständig. Musiker und Sänger verweigern sich den unkonventionellen Ideen der Choreografin, eine Frau am Theater in dieser Position ist eine Rarität, man hält sie zudem für zu jung und zu unerfahren. Beim ›Brecht/Weill-Abend‹ *(Fürchtet Euch nicht,* UA 1974) wird ihr entgegnet, das sei keine Musik. Trotzdem schafft die junge Choreografin es, die Bühne auch im Hinblick auf den Chor zum Publikum zu öffnen: in *Iphigenie auf Tauris* singt der Chor von den Balkonen und aus den Logen. Bei *Komm tanz mit mir* singen die Tänzer*innen selbst die Volkslieder. Zudem entscheidet sich Pina Bausch, Musik vom Band abspielen zu lassen. Bei *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer* ist der Orchestergraben zu klein, deshalb wählt sie eine Tonbandversion von Pierre Boulez. Bei *Blaubart* ist dann die Nutzung eines Tonbands und seiner technischen Möglichkeiten des Vor- und Zurückspulens und auch des variablen Einsatzes auf der Bühne bereits ästhetisches Konzept – und dies auch aus einer Not heraus, weil der Sänger, den man ihr zur Verfügung stellt, aus ihrer Sicht kein Blaubart ist. Der Weg zur Nutzung von Musikaufnahmen ist also erst einmal ein Weg der Konfliktlösung. Pina Bausch fasst es so zusammen: »Um die Probleme mit Chor und Orchester zu umgehen, habe ich beim nächsten Stück, *Komm tanz mit mir,* ausschließlich schöne, alte Volkslieder benutzt, die je eine Tänzerin selbst sang – begleitet nur von einer Laute. Im nächsten Stück, *Renate wandert aus,* gab es nur noch Musik vom Band, und nur in einer Szene spielte unser alter Pianist im Hintergrund. So hat sich eine ganz andere Welt der Musik eröffnet. Inzwischen ist der ganze Reichtum der Musiken aus so vielen verschiedenen Ländern und Kulturen zu einem festen Bestandteil unserer Arbeit geworden.«[73]

Mit dieser Entscheidung, erst einmal von der Zusammenarbeit mit Orchester und Chor Abschied zu nehmen, ist auch verbunden, dass es jemanden geben muss, der Musiken sammelt, archiviert, und zur richtigen Zeit aus dem Hut zaubern kann. Diese Aufgabe fällt ab 1979 Matthias Burkert zu und er erfüllt sie, ab 1995 gemeinsam mit Andreas Eisenschneider, bis zum Tod der Choreografin.

Matthias Burkert wird 1953 in Duisburg geboren. Er wächst in einem musikaffinen Haushalt auf. Sein Vater ist Pfarrer und spielt

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Geige, seine Mutter Klavier. Barock-Musik. Der Sohn lernt sehr früh das Klavierspiel, seinen ersten Klavierunterricht erhält er nach dem Umzug der Familie nach Wuppertal, als er sechs Jahre alt ist. Aber schon zu diesem Zeitpunkt hatte er das Klavier als »Abenteuerspielplatz«,[74] wie er es nennt, entdeckt. Das übliche Vorspiel zu geselligen Anlässen missfällt ihm, er öffnet den Klavierdeckel und entdeckt die Klaviersaiten, die ihm die Welt der Klänge und Töne jenseits von Dur und Moll erschließen. Sein Klavierlehrer in Wuppertal fördert sein Interesse, unterrichtet ihn nicht in dem damals üblichen Weg – Oktave, zwei Hände-Spiel, begrenzter Tastenbereich – sondern motiviert ihn zur Improvisation, so zum Beispiel, aus dem Autokennzeichen des neuen Familien-PKWs eine Melodie zu entwickeln. Burkert lernt jenseits des analytischen Hörens der Intervalle und einzelnen Töne Klangfarben zu erkennen und den Klang mit der Materialität seines Instruments, des Klaviers, dem Holz, den Metallen, zu verbinden. Sein Klavierstudium, das er – nach einem zweijährigen abgebrochenen Kunststudium an der Kunstakademie Düsseldorf – an der Kölner Musikhochschule absolviert, schließt er mit einer Examensarbeit über die Antiquiertheit der damaligen Musik- und Klavierpädagogik ab.

In Wuppertal ist Burkert mit seiner Leidenschaft für Klavierimprovisation genau am richtigen Ort. Denn hier trifft er auf die Welt des Jazz. »Sounds like Whoopataal«[75] – die Stadt ist eine Jazz-Stadt. Deren Jazzaffinität geht zurück auf das legendäre Thalia-Theater, in dem Louis Armstrong, Josephine Baker und Stan Kenton spektakuläre Gastspiele gaben. Ab 1926 funkt der Sender Elberfeld die ersten Jazz-Programme in die deutschen Wohnzimmer. In den 1960er Jahren wird Wuppertal eines der wichtigsten europäischen Zentren der Improvisierten Musik. Die Namen der Jazz-Musiker, die in Wuppertal spielen, lesen sich wie das ›Who is who‹ des Jazz. Wuppertaler wie Ernst Höllerhagen, der »deutsche Benny Goodman«, der Sänger und Pianist Wolfgang Sauer, der Saxophonist Peter Brötzmann, der Bassist Peter Kowald und der Gitarrist und Violinist Hans Reichel werden herausragende Protagonisten des Jazz, die weltweit Anerkennung gefunden haben. In diesem Klima entwickelt Burkert seinen musikalischen Stil. Seine eigenen Erfahrungen setzt er als musikalischer Leiter des Theaters für Kinder und Jugendliche in Wuppertal um, eine Aufgabe, die er 1976 übernimmt und die er trotz der intensiven Arbeit mit dem Tanztheater Wuppertal bis 2001 innehat. Zusätzlich führt er noch Lehraufträge für Klavierdidaktik an der Kölner Hochschule aus und unterrichtet einige Klavierschüler.

Burkert ist viel beschäftigt, als Pina Bausch ihn 1979 fragt, ob er die Position des ausscheidenden Repetitors übernehmen und als Pianist beim Tanztheater Wuppertal anfangen möchte. Es ist das Jahr, in dem sich bei den künstlerischen Mitarbeiter*innen ein großer

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

personeller Umbruch abzeichnet. Er will sich gut darstellen und erzählt der Choreografin in dem ersten Gespräch, was er alles macht, und sie antwortet erst einmal: »Ja, dann haben Sie ja gar keine Zeit für mich.«[76] Dennoch macht er eine Probestunde, an der auch der schwerkranke Rolf Borzik teilnimmt, und er wird engagiert. »Einen Vorschuss an Vertrauen«[77] nennt Burkert dies, und diesen Vorschuss möchte er zurückzahlen. Zunächst ersetzt er den Repetitor, begleitet das tägliche Training, aber er macht es anders. Ohne einen Stapel Noten auf dem Klavier. Er improvisiert zu den routinierten Übungen der Tänzer*innen, die repetitiv bestimmten Phrasen folgen. Sein Klavierspiel versteht er als einen Dialog mit den Bewegungsformen, den Spannungsbögen, Atempausen, Bewegungsfiguren. Es ist eine musikalische Übersetzung, die zudem situativ und momenthaft ist, ein sprachloser Dialog, der die Atmosphären des Augenblicks einfängt. Und dies ist immer anders. Sein Kommunikationsmedium ist der Blick: Beim Spiel schaut er den Tänzer*innen zu, beobachtet den Trainingsleiter, stellt über dieses Zusammenspiel Beziehungen zu ihnen her und entwickelt so über die Jahre und Jahrzehnte ein reichhaltiges Improvisationsrepertoire. Aber sein Prinzip bleibt der Moment, das Unvorhersehbare: »Ich muss mich selbst immer überraschen lassen. Das ist es, was mir Spaß macht. Mir selbst zuzuhören. Ich kenne alle Übungen der Tänzer*innen, ich weiß, was kommt, aber was von mir kommt, weiß ich eigentlich erst, wenn ich anfange zu spielen.«[78]

Neben der Trainingsbegleitung kommen weitere Aufgaben hinzu: Von einer Südamerikatournee bringen Pina Bausch und die Tänzer*innen schwere Koffer voller Schallplatten mit (→ STÜCKE). Sie sind der Anstoß für das Stück *Bandoneon* (UA 1980). Burkert bekommt die Aufgabe, dies alles zuzuordnen, auf Kassetten zu überspielen, zu schneiden und die Musik für die Proben vorzubereiten – unter den Bedingungen der damaligen musiktechnischen Ausstattung eine mühevolle Aufgabe. Er hatte bereits, im Hintergrund sitzend, die Proben zu den Stücken *Keuschheitslegende* und *1980* beobachtet und hier alltäglich eine wichtige künstlerische Umbruchzeit miterlebt. Nun nimmt er daran aktiv teil. Burkert hat Berge von Kassetten vor sich, die er in Koffern anschleppt. Immer häufiger bittet Pina Bausch ihn, bestimmte Musik zu spielen, aber vor allem fängt er an zu sammeln. Er will genügend Material parat haben, um dies im richtigen Moment anzubringen. Über die Jahre trägt er alles zusammen, was er musikalisch stark genug findet, stöbert in Plattenläden, Antiquariaten, Archiven. Die Musik sucht er unabhängig vom Tanz, konkret an Bewegung denkt er nicht.

Das Sammeln wird mit den Koproduktionen ab 1986 eine umfassendere Aufgabe. Burkert reist – ab 1996 mitunter zusammen mit Andreas Eisenschneider – in die koproduzierenden Städte, und sie beginnen ihren Artistic Research: sie nehmen Kontakte zu lokalen

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Musikern, Archiven, Musikhochschulen und Radiostationen auf. Burkerts Suche richtet sich auf »die Seele des Landes«,[79] und diese findet er in ethnischer Musik, vor allem in chorischer Musik und hier besonders in Trauergesängen, von alten Frauen und Männern. Aber in manchen Ländern ist die Musik zu stark, in ihrer Form und in ihrem Kontext zu eindeutig wie spanischer Flamenco, oder sie muss live gespielt werden, wie indische Musik. Er weiß, dass die Choreografin dies nicht antasten will, aus Respekt – vor der vollendeten Form. Sie will zudem, dass die Musik einen Dialog eingeht mit dem Stück, dem Tanz, sie darf nicht dominieren und nicht zu laut sein, man soll die Tänzer*innen hören, ihren Atem, ihren Kampf. Die Musik soll ihren eigenen Charakter zeigen, im Zusammenspiel mit Bühne und Tanz, sie soll, wie Burkert es sagt, »ein anderes Fenster aufmachen des Mitfühlens und Verstehens«[80] – und dazu kann sie den Tanz nicht einfach abbilden, untermalen oder verstärken, wie umgekehrt auch der Tanz die Musik nicht verbildlichen soll. Im Laufe der Jahre verändert sich die Suche in den koproduzierenden Orten: sie wird einfacher und zugleich komplizierter. Das Tanztheater Wuppertal ist weltbekannt, man bemüht sich allerorts zu unterstützen, zu helfen, man will dabei sein – und so fliegen die Musikangebote den beiden musikalischen Mitarbeitern quasi entgegen. Zugleich aber macht es die Suche vor Ort schwieriger, das Herumstreunen wird seltener, das Zufällige und Unerwartete zu finden, immer komplizierter. Und manchmal wissen die beiden auch nicht mehr, wo und was sie noch sammeln sollen.

Neben dem Hören ist das Beobachten eine zentrale Praktik in der Arbeit von Matthias Burkert. Er beobachtet die Tänzer*innen nicht nur im Training zu seinen Improvisationen, sondern wirft auch vorsichtig Blicke hinter die Spiegel, hinter denen sich die Tänzer*innen verschanzt haben, wenn sie in dem Probenort, der Lichtburg, ihre Solotänze entwickeln (→ ARBEITSPROZESS). Er versucht zu erahnen, wohin sich die Tänze entwickeln, um schon mal musikalisches Material zu sammeln und es bereit zu haben, wenn die Choreografin es braucht. Sie entscheidet, welche Musik für die einzelnen Tänze gewählt wird und nicht die Tänzer*innen oder die musikalischen Mitarbeiter. Insofern bieten die beiden den Tänzer*innen keine Musik für die Entwicklung ihrer Tänze an und umgekehrt: die Tänzer*innen fragen nicht danach. Auch die Proben bieten Burkert Gelegenheit zum Beobachten. Hier lernt er abzuwarten und geduldig zu sein. Er sitzt in Distanz zur Choreografin, schaut hinüber, geht nur auf Anfrage an ihren Arbeitstisch. Mitunter kommt sie herüber und hört sich ein Musikstück an. Manchmal schlägt er vorsichtig etwas vor, denn er hat Angst, dass dies missfallen könnte, dass es nicht passt oder genügt. Die Choreografin probiert mitunter unzählige Musikstücke für einen Tanz, für eine Szene oder Szenenabläufe aus. Das

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ist mitunter zermürbend und langatmig. Oft werden Szenen in allen möglichen Kombinationen probiert – und damit ändern sich auch die Musik und die musikalischen Übergänge zwischen den Szenen. Aber irgendwann passt es, es fühlt sich für die Choreografin richtig an: »Auch hier kann ich nicht sagen, woher ich weiß, wenn es stimmt«, sagt Pina Bausch. »Aber unter den vielen, vielen Musiken, die ich für jede Produktion höre, gibt es für jede Szene immer eine, die wirklich passt.«[81] Um diese eine Musik unter den Hunderten von Möglichkeiten zu finden, dafür brauchen alle Geduld. Burkert und Eisenschneider bieten an, achten auf ihre Blicke, freuen sich, wenn sie positive Reaktionen zeigt und stoppen die Musik sofort, wenn dies anders ist. Gesprochen wird nicht viel. Und ihre Reaktionen sind minimal und hoch kodiert. Burkert beschreibt es so: »Ihre sich nur minimal nach oben oder unten bewegenden Augenbrauen waren der ›Daumen‹, der nach oben oder nach unten zeigte … setzte sie sich aus der neugierig lauernden, nach vorn gebeugten Haltung ungeduldig nach hinten und lehnte sich an, wusste man: das ist nicht der Weg, den sie erhofft hatte … das schlimmste Urteil war dann, wenn sie sich eine Zigarette anzündete und den Rauch geräuschlos, aber sichtbar frustriert nach oben blies … nein, vor mehr brauchte man sich ja gar nicht zu sorgen, da gab es keine Worte, zumindest keine unüberlegten … trotzdem schämte man sich, dass man so etwas hatte vorschlagen können … da war ganz einfach der Respekt vor einem grad erst entdeckten Zusammenhang, etwas ganz Fragilem, das man nicht schon wieder zerstören wollte… eigentlich froh, dass da überhaupt ein Hauch von Struktur entstanden war, aber eben noch nicht belastbar schien für allzu viele Fehlversuche. Ein Spinngewebe ist schwer zu reparieren.«[82]

Eisenschneider reagiert gelassener auf Zurückweisungen, er ist später zur Compagnie gestoßen, als es schon einen Bestand gab, und mit ihm wird dieser noch enorm ausgeweitet. Burkert beschreibt, wie er in jungen Jahren das Abwinken noch als einen Weltuntergang erlebt hat, dass nun mit den Jahren – und der ausufernden Sammlung – unzählige Alternativen parat stehen. Beide widersprechen nie der Entscheidung der Choreografin, selbst wenn ihnen das Musikstück, das sie ablehnt, für die Szene oder den Tanz gefallen hätte. Was Burkert in den 30 Jahren und Eisenschneider in den knapp 15 Jahren der gemeinsamen Arbeit erleben, ist, dass Pina Bausch alles, aber auch immer alles, auf den Prüfstand stellt, das, was sie sieht, an ihren eigenen Reaktionen als quasi erste Zuschauerin misst und dass sie ein klares Empfinden für die Form hat. »Wenn sie anfing, sich bei einem Ablauf zu langweilen, den sie bereits zehn Mal gesehen hatte, dann hat sie sich davon getrennt«,[83] erinnert sich Burkert.

Bei den Einzelgesprächen mit den Tänzer*innen über die Solotänze, die Pina Bausch mithilfe der Videobilder führt, sitzt er dahinter, beobachtet und hört zu. Ihn fasziniert, wie unbeirrt und sicher sie an der kompositorischen Struktur der Soli arbeitet. »Dabei ging es

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nicht darum, ob sich jemand damit wohlfühlt oder ob eine Bewegung gut aussieht. Die Arbeit war allein von der Suche nach der Form bestimmt.«[84] Diese Suche nach der Form ist durchweg eine praktische Angelegenheit, nichts, was auf dem Papier, konzeptionell entschieden wird. Zwar bringt Pina Bausch Zettel in die Proben mit, wie sie sich die Abläufe vorstellt, aber alles muss mehrfach ausprobiert, gezeigt, gesehen, verändert und gehört, also immer wieder auf den Prüfstand gestellt werden.

Andreas Eisenschneider kommt 1995 zum Tanztheater Wuppertal. Als er dazu stößt, so erinnert sich Burkert, »wurde alles etwas entspannter.«[85] Eisenschneider, 1962 in Lüneburg geboren und in Celle aufgewachsen, bewirbt sich als gelernter Tontechniker und Theater-Tonmeister auf die Position des Tonmeisters beim Tanztheater Wuppertal. Er ist zu dem Zeitpunkt 33 Jahre alt und hat in seiner Berufssparte bereits eine bemerkenswerte Karriere hinter sich – vom Theater in Celle, über die Ruhrfestspiele, dem Heilbronner Theater, ans Essener Aalto Theater und später ans Grillo Theater. Er arbeitet mit Protagonisten des deutschen Regietheaters, den Regisseuren Hansgünter Heyme und Jürgen Bosse, der sein Regiedebüt 1970 unter der Intendanz von Arno Wüstenhöfer am Schauspielhaus Wuppertal mit Rainer Werner Fassbinders *Katzelmacher* gegeben hatte. Eisenschneider löst sich bereits in diesen Zusammenarbeiten aus der klassischen Rolle des Tontechnikers, sein Motivator und Mentor auf diesem Weg ist der Komponist und Pianist Alfons Nowacki, der in dieser Zeit noch als Schauspielkapellmeister am Theater in Essen, zusammen mit Hansgünter Heyme, arbeitet. Eisenschneider begleitet Nowacki, einen der gefragtesten Korepetitoren in Deutschland bei seinen vielfältigen Gastspielverpflichtungen. Auch hier bringt sich Eisenschneider aktiv ein, Nowacki vertraut ihm und überlässt ihm verschiedene Aufgabengebiete. »Das war für mich eine große Reputation. Ganz abgesehen davon, dass ich alles einlösen konnte, was er brauchte und was er wollte.«[86] Eisenschneider ist selbstbewusst, er weiß um seine Fähigkeiten, sein technisches Know-how, sein Gespür für Szenen, seinen sinnlichen Umgang mit den musiktechnischen Geräten, dies alles hat er seit 1979 erlernt – und mit dieser selbstbewussten Haltung bewirbt er sich am Tanztheater Wuppertal und ist überzeugt, dass man ihn nimmt. »Aufgrund meiner Erfahrung und meiner Zeugnisse konnten die eigentlich nicht an mir vorbei. Ich dachte mir, wenn sie mich nicht nehmen, sind sie bescheuert.«[87]

Er interessiert sich für den Tanz, weil er hier erhofft, mehr von seinem Können und Wissen anbringen zu können als im textlastigen Theater. Dass es das Tanztheater Wuppertal wird, ist eher Zufall, er interessiert sich auch für andere Choreografen. Anfangs übt er den klassischen Job eines Tontechnikers aus: ton- aber auch

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

videotechnische Betreuung von Proben und Vorstellungen, Wartung der Geräte, Zusammenstellung des Equipments bei Tourneen etc. Aber schnell zieht er die Aufmerksamkeit der Choreografin auf sich, als er für Burkert bei einer Probe einspringen muss. Sie ist neugierig, denn mit Tontechnikern hatte das Tanztheater in den frühen Jahren nicht so gute Erfahrungen gemacht. Und er macht seine Sache wohl gut, denn neben den Aufgaben mit der Tontechnik bekommt Eisenschneider schnell einen weiteren Aufgabenbereich: Er wird zum Partner von Matthias Burkert in der musikalischen Mitarbeit. Eisenschneider hat einen anderen Musikgeschmack, und so erweitert sich das musikalische Repertoire immens. Beide sammeln ständig. Dies passiert zu einer Zeit, in den 1990er Jahren, als nicht nur eine neue Generation von Tänzer*innen beim Tanztheater Wuppertal anfängt (→ STÜCKE), sondern sich analoge auf digitale Techniken umstellen und auch das Tanztheater neue Wege finden muss, die immer größere Sammlung von Tausenden von Musiken zu sortieren. Aus den Koffern mit überklebbaren Klebestreifen beschrifteten Kassetten, auf denen Stichworte standen wie »Armenien«, »langsam«, »schneller Jazz«, »Beethoven«, »arabisch«, »Judgementday«, »Schubertlied«, »Cembalo«, »Frauenstimme«, »Renaissance«, »Jüdische Tänze«, »Posaune«, »kleine Melodie (Klavier)«, »Sizilien«, »Tod und das Mädchen«, »Leningrader«, »Orgel-Pauke«, »Pauke ohne Orgel«[88] werden Ansammlungen von CDs und daraus Computer mit digitalen Ordnern. Das Archivieren der Musik, das Anspielen während der Probe wird leichter, aber zugleich die Kommunikation während der Probe mit der Choreografin schwieriger, denn sie kann nicht einfach in den Kassetten wühlen oder sich Cover anschauen. Andreas Eisenschneider erinnert sich: »Pina hat sich dann auch schon einmal beschwert, sie könne nicht in den Computer hineingucken. Aber sie konnte schlussendlich damit gut umgehen, weil sie uns vertraut hat.«[89] Burkert und Eisenschneider erstellen CDs, die sie der Choreografin geben und die sie in den Probenpausen hört, denn »[…] sie ist ja nie nach Hause gegangen bei einer Neuproduktion. Sie hat im Zuschauerraum geschlafen und gegessen.«[90]

Andreas Eisenschneider und Matthias Burkert sitzen in den Jahren der gemeinsamen Zusammenarbeit bei den Bühnenproben in derselben Reihe wie die Choreografin, aber mit einem Sicherheitsabstand von mindestens zehn Sitzen, den sie auch nur selten von allein für eine kurze Abstimmung verringern. Sie sind beide gut vorbereitet und sprechen sich schnell ab, wenn sie Musik zum Probieren einspielen sollen. Ein Gefühl von Nähe ist dennoch vorhanden in dieser distanzierten Zu- und Mitarbeit, vor allem in den Nachmittagsstunden. Burkert erinnert sich: »Die schönsten Zeiten waren eigentlich nachmittags, als das Haus leer war. Wir saßen in dieser Arbeitsreihe. Sie schrieb Zettel und steckte die Reihenfolge wieder mit Büroklammern zusammen, ich ging zum x-ten Mal unser Archiv durch. Das machte man

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

den ganzen Nachmittag. Alles im Hinblick auf die Abendprobe.«[91] Bei den Aufführungen sitzt Burkert dann neben Bausch im Zuschauer*innenraum und vermittelt zwischen Abendregie und der Tonkabine, in der Andreas Eisenschneider sitzt. Und auch hier stellt sich für ihn die Nähe über Distanz her. »Man durfte nie den Fehler machen, eine gewisse Distanz zu überschreiten. Es war für Pina ein wichtiger Teil der Vertrauensbildung, das dieses wachsen konnte, dass man nicht vertraulich tut.«[92] Andreas Eisenschneider ist derweil ein wichtiger Teil der Performativität der Aufführung: Die Musikcollagen kommen nicht vom Band, die Musik wird von ihm eingespielt, mitunter 40 verschiedene Musiken in einem Stück, deren Grundeinsätze von ihm gesteuert werden. Denn in jeder Aufführung verschieben sich die Szenen und das Timing auf der Bühne, und Eisenschneider muss im Moment reagieren. Denn in Bauschs collageähnlichen Stücken gibt es kein dominantes Verhältnis zwischen Musik und Tanz: nicht die Musik dominiert die Szene oder umgekehrt. Es ist ein Dialog und Matthias Burkert und Andreas Eisenschneider achten auf die Passungsverhältnisse.

Matthias Burkert sieht das Tanztheater als seine Familie, Eisenschneider sagt noch Jahre nach dem Tod der Choreografin: »Mein Auftrag ist, dass ich für Pina da bin.«[93] Das hat er ihr versprochen, und das will er auch einhalten, denn sie hat ihm viel ermöglicht: zu reisen, aber vor allem, dass er sich mit seinem musikalischen Wissen und Können entfalten und sich ausprobieren konnte. Das will er ihr zurückgeben.

Pina Bausch dachte ihre Stücke in Farben: die Farbe der Bewegung, der Kostüme, die Klangfarben. Abstimmungen zwischen den Mitarbeiter*innen in den einzelnen Bereichen Musik, Kostüm, Bühnenbild gibt es nur sehr wenig. Es gibt keine konzeptionellen Gespräche oder bilaterale oder multilaterale Diskussionen. Das Stück fügt sich zusammen durch das Gefühl für die gewünschte Gestalt der Einzelelemente und diese Form sieht, spürt die Choreografin Pina Bausch, denn: »Letztlich muss alles zusammenkommen, muss so zusammenwachsen, dass es zu einer unauflöslichen Einheit wird«.[94] An der Entwicklung der Einzelelemente und daran, dem Stück Leben einzuhauchen, es auf der Bühne als eine Einheit spürbar zu machen, haben die Tänzer*innen entscheidenden Anteil.

Die Tänzer*innen: das Erlebte übersetzen

Als Pina Bausch in Wuppertal zur Spielzeit 1973/74 beginnt, vollzieht sich ein radikaler Wechsel im Ensemble. Ein Großteil der Tänzer*innen folgt dem bisherigen Ballettchef Ivan Sertic und verlässt die Wuppertaler Bühnen. Das ist für die junge Choreografin Hypothek und Chance zugleich: Hypothek, weil durch diesen personellen Um-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

bruch deutlich demonstriert und für die Öffentlichkeit sichtbar wird, dass sich die bisherigen Tänzer*innen auf das, was kommen mag, nicht einstellen wollen. Das verängstigt auch das Publikum, das mit dem Bisherigen nicht unzufrieden war. Es ist aber auch eine Chance für einen Neuanfang, weil Pina Bausch sich ihre Tänzer*innen nun selbst aussuchen kann. Und von Anfang an achtet sie nicht primär auf Äußerlichkeiten wie Maße oder Gewicht; den »guten Tänzer«, wie sie es nennt, setzt sie voraus. »Wie ich jemanden Neues engagiere, das ist etwas ganz Schwieriges, das weiß ich auch nicht so ganz genau, wie ich da vorgehe. Außer daß ich möchte, daß es gute Tänzer sind.«[95] Anstelle von Idealmaßen und brillanter Technik will sie »Menschen, die tanzen«.[96] Es sollen keine namenlosen Tänzer*innen, sondern Persönlichkeiten sein, keine Objekte unter der Herrschaft einer Choreografin, sondern Subjekte, deren Charakter auf der Bühne sichtbar werden soll. Dabei setzt sie nicht nur auf individuelle, sondern auch auf kulturelle Unterschiedlichkeit, auf Internationalität. Die Truppe soll eine Welt im Kleinen sein, kulturelle Differenz hier in unterschiedlichen Bewegungsqualitäten in Erscheinung treten.

Später resümiert sie die Anfänge der Compagnie: »Einer der wenigen, die in Wuppertal blieben, war Jan Minařik: Er wurde zu einem der ganz wichtigen Darsteller und Mitarbeiter des Tanztheaters. Dominique Mercy und Malou Airaudo lernte ich in Amerika kennen, Jo Ann Endicott traf ich in einem Studio in London. Sie war ganz dick, aber sie konnte sich wunderschön bewegen … Einige, wie Marlies Alt, Monika Sagon und andere, kannte ich aus der Folkwang-Zeit. Sie alle haben das Tanztheater stark mitgeprägt. Es war eine ganz gemischte Gruppe mit unterschiedlichen Qualitäten; etwas hat mich an jedem einzelnen berührt. Ich war neugierig auf etwas, was ich noch nicht kannte.«[97]

WIE PINA BAUSCH IHRE TÄNZER*INNEN SAH

Diese erste Gruppe von Tänzer*innen der 1970er Jahre ist stilbildend für das Tanztheater und auch dafür, was in der öffentlichen Wahrnehmung den »Bausch-Tänzer«, die »Bausch-Tänzerin«, also den Typus der Wuppertaler Tanztheater-Tänzer*innen ausmacht. Die Tänzer*innen bilden ein ungewöhnliches Ensemble für eine städtische Bühne in den 1970er Jahren. Es reiht sich ein in die Experimente, die es andernorts, so beispielsweise in Darmstadt, gibt (→STÜCKE): eine gleichwertig aufgestellte Gruppe ohne Solotänzer*innen und ohne Hauptrollen, die aus der Gruppe herausragen. Was aber die Gruppe von anderen Compagnie-Experimenten unterscheidet ist, dass die Tänzer*innen hier keine neutralen Darsteller*innen für unterschiedliche Rollen sind, sondern sehr schnell als Subjekte in der Öffentlichkeit wahrgenommen – und in der Tanzkritik entsprechend namentlich identifiziert werden. Pina Bausch charakterisiert

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

in öffentlichen Debatten und Reden ihre Tänzer*innen als Menschen, »die viel geben möchten«,[98] als Menschen, die Menschen lieben, die sich ausdrücken wollen, die neugierig sind, die Wünsche, aber auch Hemmungen haben, die zögern, die sich nicht leicht preisgeben wollen, aber dennoch den Mut haben, an ihre Grenzen zu gehen.[99] Denn in den Stücken geht es ihr nicht darum, dass jemand innerhalb der eigenen Komfortzonen etwas spielt, oder Erlerntes schön tanzt. Es geht darum, dass jeder er selbst ist, dass man sich zeigt, dass es echt ist und das Einmalige zum Vorschein kommt. Sie will, dass die Zuschauer*innen in der Vorstellung jeden Einzelnen kennenlernen, sich ihm durch die Aufführung näher fühlen, spüren, dass nichts gespielt ist, sondern es echt ist. »[…] wir spielen uns selber, wir sind das Stück«,[100] so sieht es die Choreografin. Damit ist aber keine persönliche Intimität oder Privatheit gemeint, vielmehr geht es ihr um die Phänomenologie des einzelnen Subjekts, darum, »dass man etwas erkennt, von seinem Wesen, von seiner Art, seiner Qualität«,[101] und das, was die Einzelnen zeigen, ist etwas, das als anthropologisches Phänomen generalisierbar ist. Doch der Satz sagt noch mehr: es geht nicht nur um Singularitäten, sondern um ein Wir, um das, was die Gruppe in ihrer bunten Mischung ist und gemeinsam hervorbringen kann.

Damit die Tänzer*innen sich öffnen, bietet sie ihnen Vertrauen, Geduld und einen Schutzraum an. In Wuppertal ist das Zuhause der Compagnie die Lichtburg, der Probenort (→ STÜCKE), wo die Tänzer*innen zunächst ihre eigenen ›Ecken‹ haben, in denen sie ›wohnen‹ und wo sie ihre persönlichen Sachen lagern. Dies ändert sich mit den zunehmenden Arbeitsteilungen und auch mit den Neuproduktionen mit kleineren Ensembles: Plätze werden gewechselt und getauscht, die festen Plätze des Einzelnen verschwinden zunehmend, und damit geht auch etwas Vertrautes verloren. Bei den Proben ist die Compagnie unter sich, nur sehr selten werden Außenstehende eingeladen. Die Probe ist eine intime und vertraute Situation, alle sollen sich zeigen können. »Die Tänzer müssen sich jeden Blödsinn leisten dürfen. Und sie müssen sich auch geliebt fühlen. Gleichzeitig muss ich all meine dummen Sachen ausprobieren können«,[102] sagt Bausch. Ja, und dies tun sie nicht nur vor der Choreografin, sondern auch unter den Blicken der Kolleg*innen. Für manche ist das Ansporn, für andere einschüchternd und hemmend, bei manchen schürt es auch das Gefühl von Konkurrenz. In dieser Probensituation kondensiert sich im sozialen Gefüge eine Palette des Menschlichen: Mut, Risiko, Angst, Konkurrenz, Langeweile, Spaß, Witz und Humor. Es ist eine Situation, in der nicht nur die Tänzer*innen einander gegenseitig und ihrer Choreografin vertrauen müssen, sondern es gilt auch für den Arbeitsprozess insgesamt: Denn ein neues Stück hat keine andere Grundlage als das, was die Tänzer*innen in die Proben einbringen. Es ist immer wieder ein Aben-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

teuer, eine Reise ins Ungewisse; und zweifellos haben es die Tänzer*innen ab einem bestimmten historischen Zeitpunkt auch als Privileg empfunden, mit der internationalen Ikone des Tanztheaters Stücke entwickeln zu können und nicht nur ›Repertoire‹ zu tanzen.

Als ein Geschenk empfindet es beispielsweise Stephan Brinkmann, der 1995 zur Compagnie stößt, also einer Zeit, in der Pina Bausch Bewegungen schon nicht mehr selbst erfindet und auf die Tänzer*innen überträgt, sondern ihnen mehr Spielraum gibt, Eigenes zu entwickeln. Er erlebt dies als Anerkennung und Aufwertung und als ein Zeichen des Respektes vor den Tänzer*innen. »Man bekam nicht gesagt, was man zu tun hat, sondern wurde gefragt.«[103] Andere aber sind nach vielen Jahren dieser Arbeitsweise müde, ihnen fällt nichts mehr ein und sie lungern während der Proben herum. Sie zeigen nichts auf die Fragen oder nichts Brauchbares, und die Choreografin wartet – mitunter lange und manchmal auch vergebens. Aber sie bleibt geduldig, für manche ungewöhnlich geduldig: »Pina hat sehr, sehr viel Rücksicht genommen. Auch auf persönliche Belange der Einzelnen. In einer Art und Weise, wie sie am Theater sonst nicht zu finden ist.«[104] Rücksicht ist eine menschliche Haltung, sie ist in diesem Zusammenhang aber mehr, nämlich erforderlich für den an der Kreativität des Einzelnen orientierten Produktionsprozess und für das soziale Gefüge und die Stimmung in der Truppe. Denn die Choreografin weiß auch, dass letztendlich alle Tänzer*innen in dem Stück einen eigenen Part haben müssen, um zufrieden zu sein. Sie muss sich also auch bei der Stückentwicklung um Ausgleich und Balance im sozialen Binnenklima bemühen. Sie ist für die Stückentwicklung also nicht nur angewiesen darauf, dass die Tänzer*innen sich einbringen, sie muss auch Alternativen parat haben, wenn dies nicht geschieht.

Die Tänzer*innen tasten sich in der offenen Arbeitsweise des Fragen-Stellens an mögliche Themen heran. Und da alles ausprobiert wird, bis es sich für Pina Bausch »richtig anfühlt«, sind die Proben mal aufregend, witzig und humorvoll, mal langatmig und aufgrund des Erprobens verschiedener Varianten zermürbend. Mit den Jahren lernen die einzelnen Tänzer*innen, sich auf die Arbeitsweise des Fragen-Stellens vorzubereiten, die ihnen mittlerweile vertraut ist. Barbara Kaufmann, die 1987 zur Compagnie stößt, gesteht: »Mir ist das ja oft so gegangen, dass ich bestimmte Dinge gesammelt habe mit der Idee, dass das eine Frage treffen könnte oder ein Stichwort. Sie hat ja auch einige Fragen wiederholt.«[105] Mechthild Grossmann, die Bausch 1975 kennenlernt und bei dem Übergang zur Arbeitsweise des Fragen-Stellens dabei ist, formuliert ihre Vorbereitungen kecker, fast wie eine Schülerin, die ihre Lehrerin reinlegt: »Oft hatte ich mir schon vorher etwas überlegt – und dann einfach irgendein Stichwort von ihr zum Anlass genommen, das vorzutragen. Wenn sie ›Vollmond‹ sagte oder ›Sehnsucht‹ oder ›Apfelbaum‹ – die Stichworte kamen jedes Mal vor.«[106]

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Manchmal engagiert Pina Bausch Tänzer*innen, die sich erst nach Jahren öffnen. Die Choreografin braucht auch hier Geduld und die Kolleg*innen das entsprechende Verständnis. Sie selbst sagt: »Also, die Gruppe hat manchmal nicht verstanden, daß ich jemanden engagiert hab'. Haben das nicht verstehen können, was ich denn an dieser Person finde. Und … zwei Jahre später haben sie es dann gesehen.«[107]

Wenig verwunderlich, dass diese Prozesse nicht immer harmonisch verlaufen. Nicht immer sind die Tänzer*innen mit dem einverstanden, was Pina Bausch aus ihren Materialien macht. »Manchmal sind mir Szenen gelungen, wo ich froh war, dass es solche Bilder gab. Aber einige Tänzer waren schockiert. Sie schrien und schimpften mit mir. Es sei unmöglich, was ich da mache.«[108] Als Choreografin sieht sie ihre Aufgabe darin, »jeden einzelnen dahin zu führen, dass er das, was ich suche, selber findet.«[109] In den Arbeitsprozessen (→ARBEITSPROZESS) besteht also die Suche nicht darin, dass die Tänzer*innen sich selbst finden, sondern dass sie etwas in sich suchen, was die Choreografin selbst zu suchen erahnt. Die Suche der Tänzer*innen, ihre Materialgenerierung findet für die Choreografin in einem Rahmen statt, der durch ihre Fragen und die dahinter stehende Suche gesteckt ist. »Wichtig ist, dass ich neugierig bin, von ihnen lernen kann. Manchmal nur durch ihre bloße Gegenwart, wenn ich merke, dass ich fühle wie sie. Viele Dinge werden erst durch die Zusammenarbeit bewußt.«[110]

Neben der Entwicklung neuer Stücke übernehmen die Tänzer*innen auch Rollen früherer Tänzer*innen. Und auch dies ist ein aufregendes Unternehmen, weil hier, anders als in anderen Compagnien, wo die Rollen mit den Ballettmeister*innen einstudiert werden, diese von Tänzer*in zu Tänzer*in weitergegeben werden und zwar zum Teil (noch) von denjenigen, die diese Rollen auch entwickelt haben. Dies passiert mithilfe von Videoaufzeichnungen oder auch Beschreibungen, die die Tänzer*innen hinterlassen haben, aber vor allem Face-to-Face (→ ARBEITSPROZESS). Es ist für den Gesamtzusammenhang des Stücks wichtig, dass die Qualität, die Farbe, die die einzelnen Tänzer*innen in das Stück einbringen, auch nach einer Weitergabe sichtbar werden. Deshalb müssen Tänzer*innen gefunden werden, die dies auch gewährleisten können. Stephan Brinkmann beschreibt es so: »Pina Bausch hat sehr nach Typ besetzt, je nachdem, wer ging.«[111] Aber auch dies gelingt nicht eins-zu-eins, sondern muss übersetzt werden. So verbinden ihn und den Tänzer Kenji Takagi, der 2001 seinen Vertrag und einige seiner Rollen übernimmt, die Ausbildung an der Folkwang Universität. Aber sowohl von der Physiognomie her, aber auch von seiner Art sich zu bewegen, sind es unterschiedliche Tänzer- Typen – und damit entstehen auch Transformationen in Farbe und Rolle. Diesen Unterschied hebt Kenji Takagi hervor: »Stephans Tänze mochte ich sehr gern, und hatte auch das Gefühl,

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dass sie mir die Möglichkeit geben, bestimmte Sachen zu finden, mich auszuleben. Die Tänze sind ja anders als die, die ich kreiert habe, viel lyrischer, poetischer und langsamer. Es gibt Bewegungen, die kann nur Stephan so machen. Warum? Das ist ein Geheimnis. Aber ich habe das Gefühl, das ich dem gerecht geworden bin, auch wenn ich es am Ende anders gemacht und dem Tanz eine andere Farbe und einen anderen Charakter gegeben habe.«[112]

Mit wenigen Ausnahmen wie *Café Müller* sind über Jahre alle Tänzer*innen an jeder Produktion beteiligt, auch bei den ersten Koproduktionen. Dies ändert sich erst, als mit zunehmendem Repertoire, vielen Gastspielen und Wiederaufnahmen Arbeitsteilungen eingeführt werden und auch Neuproduktionen im Rahmen der Koproduktionen mit dem gesamten Ensemble zu kostspielig werden. Diese Arbeitsteilungen, die als funktionale Differenzierungen initiiert sind, haben Auswirkungen auf den Zusammenhalt der Compagnie – dies nicht nur in den Arbeitsrhythmen, sondern auch in der Wahrnehmung der Beteiligten. Bis dahin sehen sich alle ständig, entwickeln Stücke, proben, haben Vorstellungen, reisen zusammen, auch mit Kindern – eine Art Wanderzirkus, der die Gruppe aneinander bindet, vor allem bei dem immensen Pensum von über 100 Vorstellungen im Jahr. Das Reisen, das für die Tanzcompagnie auch durch die Unterstützung der Goethe-Institute auf einem hohen, das heißt komfortablen, Niveau erfolgt, ist für Pina Bausch der Kitt, der die international aufgestellte Gruppe zusammenhält. Denn die Gruppe ist in Wuppertal stationiert, einer Stadt, die die Choreografin seit ihrer Kindheit kennt, als sicher in Erinnerung hat, weil sie in den letzten Kriegsjahren dorthin mitunter zu Verwandten geschickt wurde, und die nur zehn Autominuten von ihrer Heimatstadt entfernt liegt. Für sie ist Wuppertal bekanntes Terrain, es ist die Alltagsstadt, keine Sonntagsstadt[113] – und das Reisen bietet den Ausgleich. »Ja, was gut ist an Wuppertal, ist, dass es wirklich das Bewusstsein prägt […]. Man muss sich halt die Sonne und alles mögliche in den Raum holen und seine Fantasie«[114] und »Ich finde es eigentlich ganz schön, weil Wuppertal so alltäglich ist, so schmucklos; und da wir sehr viel reisen, habe ich ja auch das andere«,[115] betont sie immer wieder auf die Frage, warum sie trotz anderer Angebote die Stadt nie verlassen hat. Auch in der Gleichzeitigkeit zwischen Wuppertal und der Welt lebt Pina Bausch die größtmöglichen Spannungsverhältnisse. Für die meisten internationalen Tänzer*innen ist Wuppertal hingegen fremd und gewöhnungsbedürftig. In Wuppertal können sie sich erst einmal nicht verständigen, selbst innerhalb des Tanztheaters ist es für diejenigen schwer, die nicht Englisch sprechen.

Und so schließt Pina Bausch nur jährliche Verträge ab. Auch anfangs für sich selbst, denn sie ist skeptisch, will sich nicht an Wuppertal gebunden fühlen, und hat auch Angst, dass die Tänzer*innen sie verlassen und sie niemanden hat, mit dem sie ihre Arbeit fortsetzen kann. Noch nach zehn Jahren Wuppertal konstatiert sie:

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Ich habe bis jetzt sogar so gelebt hier in Wuppertal, als ob ich morgen ausziehen würde.«[116] Und sie behält es so mit ihren Tänzer*innen bei, die immer Jahresverträge bekommen, sie arbeiten rund um die Uhr für, wie Grossmann sich erinnert, damals 2.600 DM im Monat brutto. Die Verträge werden automatisch verlängert, außer die Tänzer*innen selbst teilen im Oktober mit, dass sie gehen wollen. Dann müssen die Positionen neu besetzt werden.

Entlassungen gibt es in 35 Jahren sehr wenige, sie sind an einer Hand abzählbar (→ ARBEITSPROZESS). Aber wenn jemand endgültig die Compagnie verlässt, ist nicht selten das emotionale Band durchschnitten. Es ist wie eine Trennung von der Mutter, die ihre Kinder nicht gehen lassen will. So hat es Raimund Hoghe, der in einer wichtigen Phase, 1980, als Dramaturg zur Compagnie kommt, nach zehn Jahren Zusammenarbeit erfahren: »Pina konnte wohl nicht akzeptieren, dass ich meinen eigenen Weg suchte, ohne sie. Wenn man ihr Tanztheater verließ, war man für sie tot. Das war für sie so etwas wie Liebesentzug, das konnte sie nicht ertragen. Sie wollte immer von allen geliebt werden, die in ihrer Nähe waren. Wer sich entfernte, bekam zu spüren, dass die liebe Pina auch sehr kalt und abweisend sein konnte – um es vorsichtig auszudrücken. Oder, um es mit einem Fassbinder-Titel zu sagen: *Liebe ist kälter als der Tod.*«[117] Er beginnt eine internationale Karriere als Choreograf und Tänzer, seine Stücke aber schaut sich Pina Bausch, wie auch die anderer ehemaliger Tänzer*innen, nicht an, sicherlich auch aus Zeitgründen. Nur wenige Tänzer*innen kehren nach einer Trennung zurück und werden wieder als volles Mitglied in die Compagnie aufgenommen. Es sind vor allem die Tänzer*innen der ersten Generation wie Jo Ann Endicott, Dominique Mercy, Lutz Förster oder Héléna Pikon. Endicott arbeitet sich daran in einem Buch ab,[118] in einer Hommage an die Choreografin schreibt sie, dass sie »[…] trotz meiner mehrmaligen Versuche, das Tanztheater zu verlassen, […] es nie richtig geschafft habe, mich innerlich davon zu lösen.«[119] Lutz Förster verarbeitet seine Rückkehr in seinem Solo *Lutz Förster. Portrait of a Dancer* (UA 2009). Hier beschreibt er, wie er sich Pina Bausch nähert, um sie zu fragen, ob er nach einem Aufenthalt in den USA wieder zur Compagnie zurückkehren kann. Er präsentiert es als ein kurzes Gespräch, ›Pinchen‹ und ›Lützchen‹, wie sich die beiden gebürtigen Solinger aufgrund Pina Bauschs Leidenschaft für Diminutive nennen, einigen sich ohne viel Worte. Interessanterweise haben gerade diese ›Rückkehrer*innen‹ wichtige und tragende Positionen, nicht nur in den Stücken, sondern – auch und vor allem nach dem Tod von Pina Bausch – in anderen Funktionen übernommen: Endicott und Pikon als Assistentin und Probeleitung, Mercy als Probeleitung und langjähriger wichtiger Tänzer der Compagnie (→ SOLOTÄNZE), Förster als langjähriger Leiter der Folkwang Tanzabteilung und beide als nachfolgende künstlerische Leiter der Compagnie.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In Pina Bauschs Ära in Wuppertal sind es insgesamt 210 Tänzer*innen, die in den einzelnen Stücken Mitglieder der Erstbesetzung sind und an deren Entwicklung teilgenommen haben. Die Compagnie ist, wie Pina Bausch es doppeldeutig formuliert, »eine Welt für sich«.[120] Circa dreißig Tänzer*innen sind durchschnittlich fest angestellt, hinzukommen noch unzählige Gasttänzer*innen: Die Mitglieder des Folkwang Tanzstudios beispielsweise, die über Jahre *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer* tanzen oder ehemalige Compagniemitglieder, die jahrelang noch als Gasttänzer*innen bei einzelnen Stücken engagiert werden.

Das ›Casting‹ läuft oft – auch über die Jahre – informell ab, obwohl es auch später große Auditions gibt. Viele Kandidat*innen spricht Pina Bausch persönlich an, weil sie sie irgendwo kennenlernt, auf der Bühne sieht oder über die Folkwang Universität oder das Tanzstudio kennt. Manche Tänzer*innen reagieren auf Stellenangebote, aber auch das läuft in den ersten Jahren noch nicht über aufwändige Bewerbungen, sondern individuell und informell. Der aus Casablanca stammende Jean Laurent Sasportes sucht bei seinem Bewerbungsgespräch 1978 Pina Bausch erst einmal in der Kantine des Opernhauses. Er kennt sie nicht und fragt die mit am Tisch sitzende Marion Cito: »Sind Sie Pina Bausch?«[121]

WIE DIE TÄNZER*INNEN DIE GEMEINSAME ARBEIT ERINNERN

Anders als nach ihrem Tod gibt es zu Lebzeiten von Pina Bausch nur wenige ausgewählte Ensemblemitglieder, die sich in Interviews öffentlich zum Tanztheater äußern. Dies ist mit strikten Auflagen verbunden, erfordert die Einwilligung der Choreografin und diese sieht dies eigentlich nicht gern. Diejenigen, die in diesen vielen Jahren Interviews geben, prägen zusammen mit den Aussagen von Pina Bausch das öffentliche Bild über den »Bausch-Tänzer«, die »Bausch-Tänzerin«, über die Compagnie und die Zusammenarbeit zwischen den Tänzer*innen und der Choreografin. Es ist ein öffentliches Bild, das sich, wie andere Narrative über das Tanztheater Wuppertal, jahrzehntelang hält und verfestigt, und oft namentlich mit einzelnen Tänzer*innen dieser ersten Generation verbunden wird. Sie sind auch diejenigen, die das Publikum oder die Tanzkritik als Referenzfiguren heranziehen, wenn jüngere Tänzer*innen oder auch jüngere Stücke bewertet werden (→ REZEPTION). Aber es ist nicht nur ein öffentliches Bild, sondern auch ein Rahmen, der nach innen, in die Tänzer*innenschaft hineinwirkt, hier Praktiken und Routinen etabliert, die den nachfolgenden Tänzer*innen als Orientierung dienen – und das ist nicht immer einfach, denn die Gruppe der fest angestellten Tänzer*innen ist, analog zu den verschiedenen Werkphasen, sehr unterschiedlich zusammengesetzt. Es sind nicht nur Individuen

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

aus verschiedenen Kulturen, mit unterschiedlichen tänzerischen Bildungen – es sind vor allem verschiedene Generationen, die in unterschiedlichen politischen Kontexten und Tanzszenen groß geworden sind. Auch wenn Pina Bausch mit dem Fokus auf den einzelnen Menschen das Alter der Tänzer*innen als nicht relevant für ihre Kunst angesehen und damit einen wichtigen Beitrag dazu geleistet hat, dass der Tänzer*innen-Idealkörper in Frage gestellt und das kalendarische Altern von Tänzer*innen auf der Bühne überhaupt wahrgenommen und ins Verhältnis zur Bühnenpräsenz gesetzt wird, auch wenn die Tänzer*innen, vor allem die Erfahrenen unter ihnen in Gesprächen mit mir betonen, dass in der Zusammenarbeit der Altersunterschied nicht relevant sei, im sozialen Gefüge der Compagnie haben die unterschiedlichen generationsspezifischen Erfahrungen und Haltungen der Tänzer*innen eine wichtige Rolle gespielt und tun dies bis heute.

Insgesamt lassen sich – bei allen Überlappungen – drei Generationen von Tänzer*innen zu Lebzeiten von Pina Bausch ausmachen: Die Tänzer*innen der ersten Phase, die Generation von Tänzer*innen, die ab Ende der 1980er Jahre zur Compagnie stößt sowie die Gruppe von Tänzer*innen, die Anfang der 2000er Jahre hinzukommt. Nach dem Tod der Choreografin wird eine vierte Generation hinzustoßen, es sind Tänzer*innen, die zuvor nie mit Pina Bausch gearbeitet oder sie überhaupt kennengelernt haben. Diese verschiedenen Tänzer*innen-Generationen haben unterschiedliche Erfahrungen und ein anderes Wissen über Tanz und sie finden unterschiedliche Bedingungen vor. Es gibt über die Jahre mehr Tanzausbildungsstätten, und sie haben Curricula, die auch zeitgenössischen Tanz einschließen, differenziertere lokale Tanzszenen, stärkere internationale Vernetzungen zwischen den Szenen, mehr mediale Repräsentationen von Tanzkunst, vor allem in den Bildmedien und hier insbesondere in digitalen Medien.

Als die erste Generation in Wuppertal beginnt, gibt es – nicht nur in Deutschland – so gut wie keine *role models* für eine andere, moderne Art von Compagnie an städtischen subventionierten Theaterhäusern, die als Drei-Sparten-Betrieb aufgestellt sind. Es gibt auch kaum Spielorte für eine ›Freie Szene‹, die sich erst allmählich herauszubilden beginnt. Die Möglichkeit, internationalen (post-)modernen Tanz zu sehen und zu erleben, ist äußerst gering. Und auch das Tanztheater Wuppertal beginnt erst 1977, verstärkt Gastspiele zu unternehmen, so dass bis dahin außerhalb von Wuppertal nur wenige die Stücke Pina Bauschs sehen konnten, zumal diese auch nicht als Video- oder Fernsehaufnahmen zugänglich waren. In der internationalen Tanz-Szene ist das Tanztheater zu dieser Zeit noch ein Geheimtipp. »Pina ein unbekannter Planet«,[122] erinnert sich die Französin Anne Martin, die 1977 zur Compagnie kommt.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

11 Protagonist*innen
Next Wave Festival
Brooklyn Academy of Music
New York 1997

12 Pina Bausch
am Arbeitstisch
1987

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Diese Situation ändert sich Ende der 1970er Jahre. Mit der Etablierung verschiedener freier Spielorte und -einrichtungen, wie etwa der Tanzfabrik Berlin oder der Werkstatt Düsseldorf in Deutschland, die neue Ausbildungs- und Aufführungsorte bereitstellen, mit der Etablierung ›freier Gruppen‹, mit dem Umbau von Altindustriestandorten zu Kultureinrichten sowie der Einrichtung von Tanzfestivals beispielsweise, differenziert sich nicht nur die Tanzszene aus. Die nachwachsende Tänzer*innen-Generation hat auch mehr Möglichkeiten, zeitgenössische Tanzästhetiken auf der Bühne, in Kursen und in Ausbildungsprogrammen kennenzulernen. In dieser Phase beginnen Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal auch mit ausgedehnten Tourneen in verschiedene Kontinente. Anders als für die Tänzer*innen der ersten Generation, die entweder klassisch ausgebildet waren oder keine Tanzausbildung im engeren Sinne hatten, und für sich selbst mit dem Schritt, nach Wuppertal zu gehen, unbekanntes künstlerisches Terrain betraten, das auch ihre Identität als Tänzer*innen veränderte, ist das Tanztheater Wuppertal nun längst kein Geheimtipp mehr, sondern dabei, zum deutschen Kultur-Exportartikel Nummer 1 zu werden. Die Tänzer*innen, die ab Ende der 1980er Jahre zur Compagnie stoßen, kennen einige Stücke, haben schon Unterricht bei »Bausch-Tänzer*innen« genommen und auch das Gefühl und das Wissen, dass die Compagnie einen internationalen Ruf genießt, auf großen Bühnen vor ausverkauften Häusern spielt und mittlerweile zu den weltweit angesagten Tanzensembles gehört.

Dies gilt umso mehr für die dritte Tänzer*innen-Generation am Ende der 1990er Jahre, die erfahren haben, dass im Zuge der Globalisierung des Kunstmarktes, der Festivalisierung der Städte, von der auch der Bühnentanz profitiert (auch NRW startet in den 1990er Jahren ein international vielbeachtetes Tanzfestival), sowie der Etablierung ehemals ›freier‹ Tanzhäuser, die internationale Tanzkunst zu einem globalen Dorf geworden ist, und die Chancen, internationale Tanzkunst zu sehen, gestiegen sind. Zudem vermehren sich die Tanzausbildungsstätten und differenzieren sich in ihren Angeboten weiter aus, so dass diese Tänzer*innen-Generation auf breitere, vielfältigere und differenziertere Qualifizierungsangebote zurückgreifen kann. Schließlich setzt mit der Entwicklung technischer Medien wie CDs, DVDs, Softwareprogrammen und Social Media die mediale Professionalisierung der zeitgenössischen Tanzkunst ein, die einen wesentlichen Beitrag zu deren globaler Distribution leistet.

Das Tanztheater Wuppertal wird in dieser Phase zum deutschen Kultur-Exportschlager, auch durch die Koproduktionen, die nochmals in anderer Weise Auftragsproduktionen zu mitunter großen Anlässen, Festivals und Events sind – wie *Masurca Fogo* zur EXPO 98, *Der Fensterputzer* zum Hongkong Arts Festival, *Nefés* zum International Istanbul Theatre Festival. Zwölf internationale

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Koproduktionen werden 2012 im Rahmenprogramm der Olympischen Spiele in London gezeigt, ein Konzept, das Pina Bausch noch selbst entwickelt hatte. Pina Bausch – in den 1960ern die hoffnungsvolle, glühende Ausnahmetänzerin, in den 1970ern die revolutionäre, unbeirrte Choreografin, in den 1980ern der neue Star der internationalen Tanzszene – wird in den 1990er Jahren zur weltweiten Ikone und, schon zu Lebzeiten, zum Mythos. Mit dem Paradigmenwechsel im zeitgenössischen Tanz gilt ihre Kunst nunmehr zudem als historisch, steht sie doch für ein Genre, das ›Deutsche Tanztheater‹, das nunmehr in die 1970er und 1980er Jahre verortet und mit namhaften Choreograf*innen verbunden wird. Von den jüngeren Choreograf*innen der 1990er gibt es nur wenige, selbst wenn sie sich auf Pina Bauschs Kunst beziehen, die ihre eigenen Stücke als Tanztheater bezeichnen.

Die unterschiedlichen Tänzer*innen-Generationen sind also mit verschiedenen kulturellen, politischen, medialen und künstlerischen Kontexten und Situationen konfrontiert, ihre Ausbildungen und ihr Tänzer*innen-Habitus werden im Laufe der Jahre viel tanzspezifischer als in der früheren Generation. Anders als mitunter unterstellt, dass es sich bei der Tanzausbildung an der Folkwang Universität um eine Kaderschmiede des Tanztheaters Wuppertal handelt, hat nur ein Teil von ihnen dort eine Tanzausbildung absolviert. Die nachfolgenden Tänzer*innen sind in anderer Weise »gute Tänzer*innen«. Aber das bedeutet nicht, dass sie von klein auf Tanz gelernt haben. Vielmehr gibt es in den verschiedenen Generationen einige der »guten Tänzer*innen«, die für Bühnentänzer*innen auf ungewöhnliche Biografien zurückblicken: so beispielsweise Barbara Kaufmann, die aus der Rhythmischen Sportgymnastik kommt und mit 17 Jahren den Tanz entdeckt. Sie stößt 1987/88 zur Compagnie. Oder Pascal Merighi, der 1999/2000 beim Tanztheater Wuppertal anfängt und aus der Akrobatik und dem Rock'n'Roll kommt und mit 18 Jahren anfängt, zu tanzen. Oder Kenji Takagi, der eine Spielzeit später anfängt, und erst mit 20 Jahren zu tanzen begonnen hatte.

Die neuen Tänzer*innen arbeiten in derselben Arbeitsweise, aber es werden Stücke mit anderen Ergebnissen. Weniger ›theatrale Teile‹, mehr Tanz, vor allem Solotanz, und eine eher additive Kompositionsstruktur. Das Individuelle in der Vielheit, das einst oft nebeneinander gezeigt wird, wird nun ersetzt durch ein individuelles Nacheinander. Die Tänzer*innen stoßen auf unterschiedliche Gruppensituationen in der Compagnie: Die erste Generation lebt mit der Choreografin und ihrem Lebensgefährten Borzik in einer Art Künstlerfamilie, in der Leben und Arbeit eng miteinander verzahnt sind. Der engere Zirkel geht gemeinsam nach den Abendproben oder der Vorstellung auf »noch'n Weinchen und noch'n Zigarettchen«, wie Mechtild Grossmann den Wunsch von Pina Bausch, noch ein wenig länger

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zusammenzubleiben, legendär ins Szene gesetzt hat, in die Kneipe. Tänzer*innen übernachten bei Bausch und Borzik, der auch mal Haushaltsgeräte für einzelne Tänzer*innen repariert. Diese Nähe gibt es schon mit der zweiten Generation nicht mehr. Nur vereinzelte Tänzer*innen gehören neben den ›Alten‹ zu dem engen Kreis; man geht nicht ›einfach mit‹. Anne Martin erinnert sich, dass Pina Bausch für die Tänzer*innen anfangs sehr nah war: »Es war eine Zeit, wo wir sehr viel mit Pina waren. Sie war immer zwischen den Proben in einem Café oder Restaurant. Man konnte immer zu ihr, dabei sein und mit ihr reden.«[123] Und auch ihr Dramaturg Raimund Hoghe erinnert sich 2015: »Ich blieb zehn Jahre bei Pina, und sie wurde für mich so etwas wie eine Schwester. Sie kam genau wie ich aus einfachen Verhältnissen und hatte auch nur die Volksschule besucht. Es war eine andere Pina Bausch als die Frau auf dem Heiligenbildchen, das da seit zwanzig Jahren vom Feuilleton gepinselt wird. Pina war keine Mutter Teresa und auch keine entrückte, verzückte Heilige. Sie war sehr sensibel und äußerst verletzbar. Und sie sprach über die Liebe wie kein anderer Choreograf oder Regisseur jener Jahre. Diese heutige Marienverehrung ist mir fremd…Nach meinem Empfinden wurde das [Schweigen, GK] irgendwann zur Attitüde. Sie konnte sich sehr gut artikulieren, wenn sie wollte.«[124]

Die Distanz zur Choreografin, dem Star, der Ikone, der Prinzipalin, dem Mythos, wird für die kommenden Generationen größer. Sie, die in ihrer Arbeit auf- und untergeht, muss sich schützen, schirmt sich ab und bewegt sich in der Öffentlichkeit mit einer Entourage – und es gibt kaum jemand, der sich traut, diese Mauer zu durchbrechen. Es ist auch intern eine gemeinsame Arbeit am Mythos. Dies zeigt sich unter anderem daran, dass sich nahezu jeder und jede Beteiligte an eine ›Herzblutgeschichte‹ mit Pina Bausch erinnern kann: ein tiefer Blick, ein beiläufiger Satz, ein kleines Kompliment, eine Anekdote. Wim Wenders hat davon Eindrücke in seinem Film *pina. tanzt, tanzt sonst sind wir verloren* (2011) festgehalten. Viele der Tänzer*innen – und die Choreografin ebenfalls – sprechen auch in den späteren Phasen weiterhin von Vertrauen und Liebe. Aber es ist die Spannung von Liebe, Nähe und Vertrautheit einerseits und Distanz, Respekt und Autorität andererseits, die die Beziehung kennzeichnet.

Die neuen Tänzer*innen fangen beim Tanztheater an, übernehmen Rollen und müssen sich zudem in die Alltagspraxis einfinden. Die Alltagsabläufe am Tanztheater sind früh etabliert und ändern sich über die Jahre kaum: um 10 Uhr Training, dann Probe bis etwa zwei Uhr, dann Pause, abends wieder Probe, in der Regel bis 22 Uhr, nicht selten länger, so erinnert es Anne Martin.[125] Wenn Vorstellungen am Abend stattfinden, gibt es am nächsten Tag nach dem Training ›Kritik‹. Diese Gesprächsrunde bezieht sich aber nicht primär auf die Korrekturen einzelner Solotänze, sondern auf das Wie: wie die Einzelnen gehen, etwas tun, etwas sagen, wie die Stimmung, die erzeugt

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

werden soll, besser hergestellt werden kann und wie man Abstimmungen, den gemeinsamen Rhythmus, das Timing erreichen kann. Denn das choreografische Konzept der Stücke basiert auf Rhythmus, der rhythmischen Zusammenführung einzelner ›Teile‹, nicht auf narrativen oder linearen Erzählsträngen. Und hierfür sind genaue Abstimmungen zwischen den Tänzer*innen und ihren Szenen und Übergängen grundlegend, auch in Zusammenhang mit Licht und Musik, und diese werden im Moment, in der Situation getroffen.

Routinierte Alltagsabläufe schaffen Orientierung und Ordnung, aber sie befördern auch unausgesprochene Hierarchien und Diskurshoheiten einzelner. Dies auch beim Tanztheater Wuppertal, obwohl es Statusunterschiede, die sich objektiv in Solos oder Hauptrollen niederschlagen könnten, dort nach wie vor nicht gibt. Mechthild Grossmann resümiert kühl: »Naja, innerhalb der Truppe war es natürlich nicht ohne Spannungen. Wir suchen uns ja nicht selber aus. Wer engagiert wird, bestimmten nicht die einzelnen Tänzer, sondern bestimmte Pina. Also müssen wir miteinander klarkommen.«[126] Es ist zwar in Arbeitszusammenhängen und auch in großen Tanzcompagnien nicht unüblich, dass die Leitung die Mitarbeiter*innen aussucht, aber hier ist die zusammengestellte Gruppe in sehr viel weitgehender Weise aufeinander verwiesen. Die Tänzer*innen wissen, dass es nicht nur ihre tänzerischen Fähigkeiten und Fertigkeiten sind, die sie zum Mitglied der berühmten Truppe werden lassen. Es ist ihr Charakter. ›Bausch-Tänzer*in‹ zu sein heißt, bereit zu sein, sich einzulassen und für das Tanztheater zu leben. Denn Anderes ist es bei der intensiven Arbeit und den vielen Tourneen nebenher kaum möglich. Und so kommt es auch, dass sich über die Jahre Paare innerhalb der Compagnie bilden. »Klar, wenn man den ganzen Tag arbeitet, womöglich als Ausländer nach Wuppertal verschlagen wird – dann findet man die Beziehung nur in der Kompanie. Und irgendwann war es so eine Pärchen-Gesellschaft geworden. Pina mochte das überhaupt nicht. Denn sagtest du einem etwas Kritisches, ist der andere gleich mit beleidigt«, so sieht es Mechthild Grossmann. Sie selbst habe sich da immer in jeder Hinsicht rausgehalten. »Ich war, glaube ich, eine der wenigen, die sich nie mit einem Mitglied der Kompanie verlustiert hat. [lacht].«[127]

Das viele Reisen unterstützt diese Bezogenheit und auch die Verwiesenheit aufeinander. Aber auch dieses Reisen ändert sich im Laufe der Jahre, vor allem bei den Research-Reisen. Nicht nur, weil nicht mehr alle Tänzer*innen an den Stücken beteiligt sind, sondern auch, weil es vor Ort kein Herumstreunen mehr ist, weil mit der zunehmenden Bekanntheit und Berühmtheit der Truppe die Aufenthalte vor Ort zunehmend organisiert werden und die Gruppe einen engen Zeitplan hat, mit Bussen zu einzelnen Orten, Terminen und Besuchen fährt. Dies ermöglicht der Truppe zwar Erlebnisse, die man als gewöhnlicher Tourist nicht hat, dennoch werden die Research-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Reisen ab Mitte der 1990er verglichen mit den frühen Jahren als touristischer erlebt. Dazu aber leisten die Teilnehmenden mitunter einen eigenen Beitrag, denn sie entwickeln selbst einen touristischen Blick: Video-Kameras und Fotoapparate werden zu ständigen Begleitern. Auch in dieser Arbeitspraxis zeigt sich über die Jahre, wie aus radikalen Innovationen orientierungsgebende Routinen und aus Routinen standardisierte, das heißt unhinterfragte Konventionen werden.

Die Wahlfamilie – »Wir sind das Stück«

Das Tanztheater Wuppertal ist zu Zeiten von Pina Bausch, seinem Selbstverständnis nach, eine Familie. Es ist eine Wahlfamilie, für die man sich entscheiden muss. Anders als in herkömmlichen Familien gelangt man hier nicht unfreiwillig hinein, man wird nicht in sie hineingeboren. Es ist eine Figur von Gemeinschaft, die brüchig geworden ist – nach dem Tod von Pina Bausch, dem Ausbleiben der bisherigen Routinen der Stückproduktion, dem Abschied langjähriger Tänzer*innen, der personellen Neuausrichtung, dem Versuch der ästhetischen Neuausrichtung der Compagnie und wechselnden künstlerischen Leitungen. Und dies ist für die langjährigen Mitstreiter*innen nicht nur ein schmerzhafter Prozess, sondern lässt eine soziale Verunsicherung entstehen, die auch nach mehr als zehn Jahren nach dem Tod der Choreografin noch nicht durch ein anderes Figurationsmodell gefüllt werden konnte.

Pina Bausch hat mit ihren künstlerischen Mitarbeiter*innen und Partnern eine gemeinsame Haltung verbunden: Ob Kostüm, Bühne oder Musik – alle bleiben bei ihrem Material, legen großen Wert auf hohe Qualität und gutes Handwerk, sie arbeiten auf diese eine Arbeit bezogen. Durchhaltevermögen, Loyalität, Vertrauen, Treue und Mut und die Akzeptanz von Hierarchien sind das einigende Band im sozialen Zusammenspiel. Dies gilt vor allem für das Organisationsteam, das in den Jahren zwar angewachsen ist, aber mit Claudia Irman, Ursula Popp, Sabine Hesseling und Robert Sturm beispielsweise langjährige Mitarbeiter*innen hat, die fraglos im Hintergrund die komplexe Organisation lenken.

Ihre Beziehung zu ihren Tänzer*innen hat Pina Bausch wie eine Mutter beschrieben, die über ihre Kinder spricht. »Ich liebe meine Tänzer, jeden auf eine andere Art und Weise.«[128] Sie kennzeichnet sie als eine Liebesbeziehung, die zu jedem einzelnen anders ist. Sie beschreibt, dass sie ihnen hilft, sich zu öffnen, sich zu entwickeln, und dass dies ihr wiederum selbst nicht nur vieles abverlangt, sondern auch viel gibt. Aber sie nimmt auch und erwartet Hingabe und bedingungslose Loyalität, vor allem auch von den künstlerischen Mitarbeiter*innen, denn die Verunsicherung bleibt groß, auch als die Choreografin längst eine globale Ikone geworden ist. Burkert erinnert sich: »… irgendwie waren wir mal wieder in dieser vermeint-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lichen Sackgasse stecken geblieben … mit leiser Stimme rief sie uns alle zusammen, wollte ihre Verzweiflung mit uns teilen … unterdrückte Tränen. In der Tat konnte sich keiner von uns vorstellen, wie aus dieser endlos unübersichtlichen Schnipsel-Sammlung von Szenenansätzen, Bildern, Bewegungsideen, grad erst noch entstehenden Tänzen, sogar auch schon Gruppentänzen, kleinen Gesten, oft nur improvisierten Dialogen, Texten und Musikideen›… also wie aus dem allen eine mögliche Ordnung, eine Form aus Spannungsbögen werden könnte, die man dann in viel zu wenigen Tagen als so eine Art ›Stück‹ zeigen würde, nein zeigen musste›… der Termin war ja klar und im Spielplan seit Langem titellos als ›Neues Stück‹ ausgedruckt.«[129]

Ihre Truppe ist ein bunt gemischter Haufen von Menschen – aus verschiedenen Kulturen und über die Jahre auch aus verschiedenen Altersgruppen, mit unterschiedlichen Lebens- und Tanzgeschichten, wobei sich für sie der Generationenunterschied durch die kulturellen Unterschiede relativiert.[130] »Ich finde es schön, dass es bei uns so viele unterschiedliche Menschen gibt. Kleine, Dicke, Große, Ältere, und die Menschen vieler unterschiedlicher Nationalitäten bringen sehr Unterschiedliches mit.«[131] Bausch charakterisiert die Compagnie in ihrer Kyoto-Rede 2007 als »eine riesengroße Familie«,[132] als eine Familie, die durch Vertrauen, gegenseitigen Respekt, emotionale Bindung, gemeinsames Fühlen gekennzeichnet ist – und bei der sie »die Respektperson«[133] ist. Sie hat in Allem das letzte und entscheidende Wort. Es ist eine Familie, in der, wie in so manchen Familien, nicht viel gesprochen wird, in der nicht gemeinsam geplant wird, wo man was wie zusammen macht. Das, was einem dabei widerfährt, behält man bei sich, und macht es mit sich aus. Es ist eine multikulturelle Wahlfamilie, die globalisiert über kulturelle und politische Grenzen hinweg zudem weltweit verbunden und vernetzt ist – eine Familie, zu der auch die Zuschauer*innen gehören, die teilweise ebenfalls jahrzehntelang die Compagnie begleiten, ob in Wuppertal, Tokio, New York oder Paris.

Das Tanztheater Wuppertal ist eine Compagnie, die sich nicht sachlich, zweckrational oder pragmatisch über die gemeinsame Arbeit oder den Beruf definiert, wie es bei manchen großen Tanzensembles der Fall ist. Es ist auch keine Gruppe, die sich als Künstler*innengruppe, als gleichberechtigte Gemeinschaft oder als Kollektiv versteht. Das Tanztheater Wuppertal ist über die Figur der Wahlfamilie zu seinem Selbstverständnis gelangt, initiiert durch die Choreografin, deren Leben durch eine Entgrenzung zwischen Kunst und Leben, Beruf und Privatheit, Persönlichem und Öffentlichem charakterisiert war und die dies auch mit ihrer Wahlfamilie leben wollte. Wahlfamilien sind, anders als herkömmliche Familien, nicht blutsverwandt, ihre Verwandtschaft besteht vielmehr in gemeinsamen Leitbildern, Werten und gemeinsamen Gewohnheiten. Und anders als künstlerische Zusammenschlüsse, die sich primär als zweckorientierte Arbeitsgemeinschaften verstehen und wissen, dass ohne bestimmte Kom-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

13 *Nefés*
Wuppertal 2011

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

munikationsformen und Haltungen das Zusammenarbeiten nicht gelingen wird, stehen im Selbstverständnis des Tanztheaters Wuppertal menschliche Werte im Vordergrund. Sie sind nicht nur die notwendige Basis, um gut zusammen arbeiten zu können, sondern werden als Ziel an sich verstanden. Die Compagnie ist in ihrer Identität über die Kennzeichen von Wahlfamilien charakterisiert: Sie bietet Unterstützung und Geborgenheit, die Mitglieder sollen sich in besonderer Weise aufeinander einlassen, und das Gefühl haben, dass sie sich aufeinander uneingeschränkt verlassen können, sie werden trotz unterschiedlicher Altersgruppen mit individuellen Erfahrungen und Stärken gefördert und einzelne wegen seiner/ihrer besonderen Eigenschaften und Eigenarten geschätzt. Es gelingt, dieses Selbstverständnis im Alltag zu beglaubigen, weil sich über die Jahre Routinen etabliert haben, in die sich neue Tänzer*innen einfügen und es entstehen Reibungen, wenn diese Routinen unterlaufen werden oder schlichtweg nicht mehr bekannt sind.

Für Gruppen, deren weltanschauliches und alltägliches ›Band‹ über emotionale Bindungen und eine gemeinsame Haltung geprägt ist, die durch blindes Verständnis, eine gemeinsame Gesinnung und einigenden Willen getragen sind, deren Sprache auf Vertrautheit und Innigkeit beruht, und die, vor allem durch die Arbeitszusammenhänge im Tanz, auf einem unmittelbaren leiblichen Verhältnis der Beteiligten zueinander beruhen, ist das emotionale Band konstitutiv für den Zusammenhalt. Damit sind sie in besonderer Weise neben dem Pol des Vertrauens – der Liebe, der Innigkeit und der Treue – auch mit dem Gegenteil konfrontiert, das allerdings zumeist unausgesprochen bleibt: Rivalität, Eifersucht, Neid, Trotz und Tratsch. Es ist die gesamte Klaviatur der menschlichen Affekte, die die Dynamik einer sozialen Figuration mitprägt – und genau dies thematisieren die Stücke von Pina Bausch, der Anthropologin des Tanzes. Sie sind nicht nur die Übersetzung individueller Erfahrungen, sondern auch die ästhetische Übersetzung einer konkreten sozialen Figuration, der Compagnie – »Wir sind das Stück«.

14 Research-Reise zu *»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si...« (Wie das Moos auf dem Stein)* Chile 2009

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

1 Research-Reise
zu *Ten Chi*
Japan 2003

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

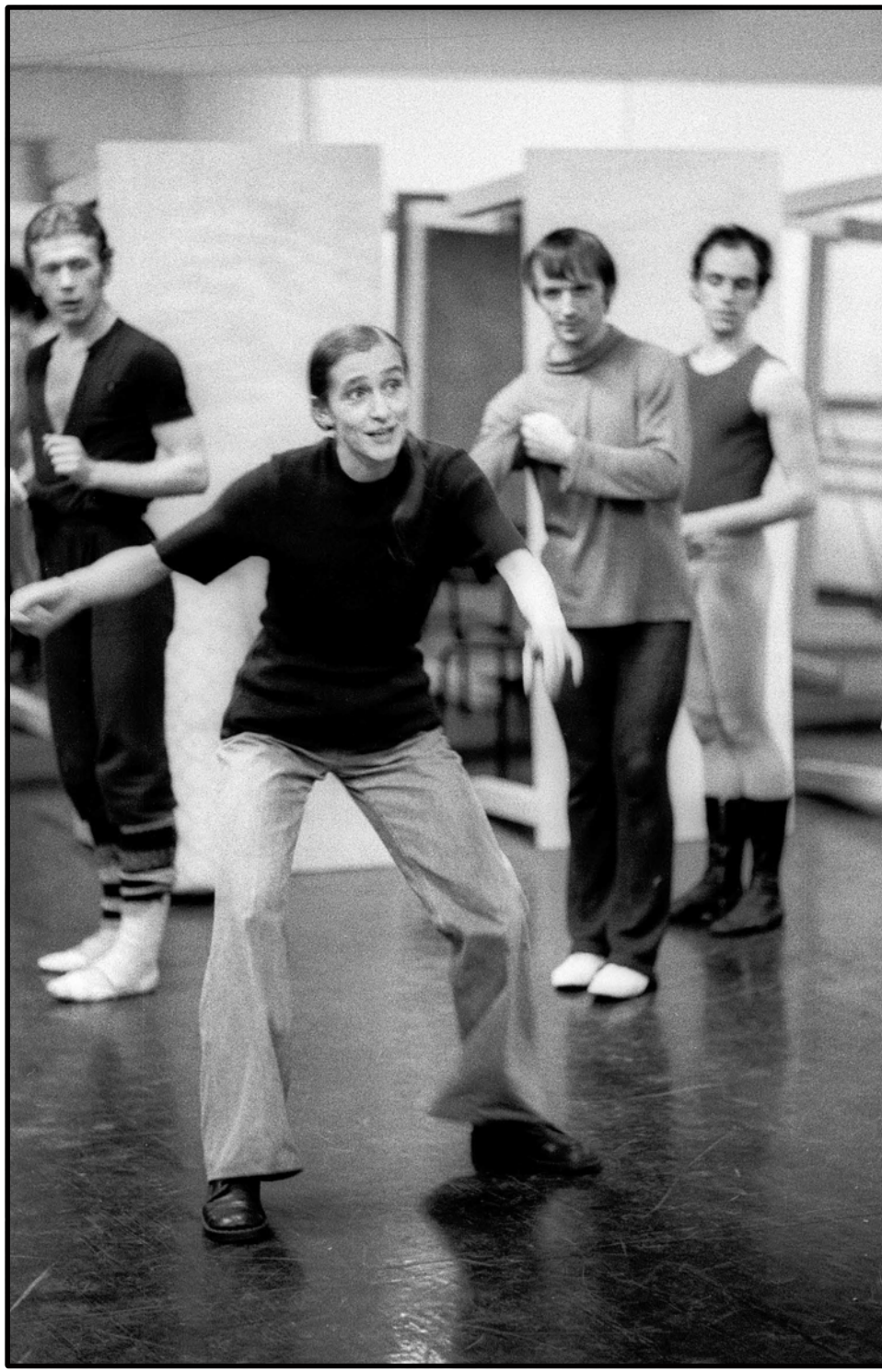
Mit jedem Stück beginnt diese Suche von vorn, und jedes Mal habe ich Angst, dass es diesmal nicht gelingen könnte. Es gibt keinen Plan, kein Skript, keine Musik. Es gibt kein Bühnenbild. […] Aber es gibt einen Termin und wenig Zeit. Ich denke, da kriegt jeder Angst.[1]

Arbeits

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

prozess

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Es ist heute nicht ungewöhnlich, dass die Proben zu abendfüllenden Stücken des zeitgenössischen Tanzes ungefähr einen Zeitraum zwischen sechs bis acht Wochen umfassen. Vor allem in der sogenannten »Freien Szene«, die auf Projektmittel und mitunter auf die Anmietung von Räumen angewiesen ist und für jede Produktion diese Mittel zum Teil bei verschiedenen Institutionen und Mittelgebern beantragen muss, ist die Dauer der Probenzeit – wie auch viele andere Entscheidungen, so die Anzahl und ›Prominenz‹ der Teilnehmenden, die Kosten für Kostüme und Bühnenbild, die netzwerkartigen, unverbindlichen Strukturen der Szene und damit immer wechselnde und zum Teil parallele Zusammenarbeiten etc. – vor allem eine Frage der Finanzierung. Und so haben sich die Probenzeiten in der Regel auf ein kurzes Zeitfenster von maximal zwei Monaten eingespielt.

Anders war es bei dem Tanztheater Wuppertal unter der Leitung von Pina Bausch. Von Anfang an erstreckten sich hier die Proben in mehreren, ca. zwei- bis dreiwöchigen Probenphasen über mindestens vier Monate, mitunter auch über ein ganzes Jahr. Im Unterschied zu anderen großen Compagnien, die an Häuser gebunden sind und von ihrer Institution, dem Theater oder von Stiftungen komplett finanziert werden, war das Tanztheater Wuppertal allerdings bei vielen Neuproduktionen seit Mitte der 1980er Jahre auf zusätzliche Mittel angewiesen. Im Rahmen der insgesamt fünfzehn Koproduktionen, von *Viktor* (UA 1986) bis zum letzten Stück *»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein)* (UA 2009), erlaubte diese Ko-Finanzierung, die Arbeitsprozesse und die Ausgestaltung der Stücke weiterhin auf dem bisherigen, in den Jahren 1973-1986 entwickelten Niveau zu halten und zugleich alte Stücke weiter aufzuführen.

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit den künstlerischen Arbeitsprozessen: den Proben zur Entwicklung von Stücken, hier vor allem in Bezug auf die »Research-Reisen«[2] in die koproduzierenden Städte und Länder, sowie mit der Weitergabe von Stücken an jüngere Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal und auch an andere Tanzcompagnien. Diese Prozesse werden als eine Praxis des Übersetzens vorgestellt. Im Fokus stehen dabei die Praktiken und damit auch die Sozialität des künstlerischen Arbeitens.

Der Text beruht vor allem auf ethnografischem Material, das ich bei dem Besuch von Proben vor Aufführungen und zu Weitergaben von Stücken und einzelnen Rollen sowie in Gesprächen mit einzelnen Tänzer*innen und künstlerischen Mitarbeiter*innen über die Weitergabe von Stücken und über die Auswertung von Probenaufzeichnungen generiert habe. Mit dieser Zugangsweise wird hier eine auf qualitativer Sozialforschung basierende Aufarbeitung eines künstlerischen Arbeitsprozesses – und damit eine kunstsoziologische Per-

2 Proben, *Ich bring dich um die Ecke* Wuppertal 1974

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

spektive – vorgeschlagen, die auf der Methodologie einer praxeologischen Produktionsanalyse beruht (→ THEORIE UND METHODOLOGIE) und das Verhältnis von Prozess und Produkt, von Arbeitsweisen und dem ›Stück‹ in den Fokus rückt. Der künstlerische Arbeitsprozess ist aus dieser Sicht mehr als der einem fertigen Produkt vorgelagerte Vorgang der Stückentwicklung. Vielmehr ist in den Arbeitsprozessen selbst die Ästhetik des Stückes angelegt. Zugleich geben diese Prozesse Hinweise auf das Selbstverständnis der Compagnie als Gruppe und Gemeinschaft. Die Fragen, wie, wann, wo, was zusammen gearbeitet wird, sind aus der hier vorgeschlagenen produktionsanalytischen Sicht zentral für die Produktion des Ästhetischen.

Stücke entwickeln

Es ist in der umfangreichen Literatur über Pina Bausch immer wieder beschrieben worden, dass sie an ihre Tänzer*innen Fragen stellte. Diese ›Produktionstechnik‹ wandte sie erstmals systematisch beim ›Macbeth-Stück‹ *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen*[3] (UA 1978) an. Aber schon 1976 bei den Proben zu dem Stück, das später den Titel *Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper »Herzog Blaubarts Burg«*[4] (UA 1977) tragen sollte, gibt es hierzu erste Ansätze[5], und zwar, wie es der Tanzkritiker Jochen Schmidt beschreibt[6], aus einer Krisensituation heraus: Der zweiteilige Abend mit dem einzigen Ballett, für das Bertolt Brecht das Libretto verfasste, *Die sieben Todsünden*[7] (mit Musik von Kurt Weill von George Balanchine 1933 mit Lotte Lenya und Tilly Losch in Paris zur Uraufführung gebracht) und der Revue *Fürchtet Euch nicht* mit Songs von Bertolt Brecht und Kurt Weill hatte nicht nur den Konflikt zwischen dem Wuppertaler Orchester verschärft, das Weills Musik nicht spielen wollte, sondern auch einen Keil zwischen Pina Bausch und einen Teil der damaligen Compagnie getrieben – und zugleich eine Wende im Schaffen der Choreografin provoziert. Während ihre großen Erfolge, die Tanzopern *Iphigenie auf Tauris* (UA 1974) und *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* (UA 1975) noch dem Modern Dance verpflichtet und alleinig von Pina Bausch mit ihrem Körper geschrieben sind, wie sie es selbst formulierte[8], wurde aus dem Konflikt nach dem ›Brecht/ Weill-Abend‹ (UA 1976) ein neuer Arbeitsprozess geboren, der ein besonderes Verhältnis der Tänzer*innen untereinander und zu ihrer Choreografin sowie ein spezifisches Selbstverständnis der Tänzer*innen als Künstler*innen evozierte. Er führte zu einer neuen Tanzästhetik, welche die Entwicklung des Tanzes und des Theaters im späten 20. Jahrhundert maßgebend beeinflusste: das, was global als »Tanztheater der Pina Bausch«, als »Deutsches Tanztheater« oder auch als Inbegriff des Tanztheaters überhaupt gilt.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aus der Krisensituation heraus begann Pina Bausch für das neue Stück *Blaubart* zunächst nur mit wenigen Tänzer*innen – mit Marlies Alt und Jan Minařík – zu proben. Zwar kamen die erzürnten und anfangs ausgeschlossenen Tänzer*innen peu à peu zurück, aber Pina Bausch änderte ihre Arbeitsweise mit den Tänzer*innen: Sie stellte Fragen, zunächst einfach, um mehr über die Tänzer*innen zu erfahren, weniger, um dies für ein Stück auszuwerten. Zur tragenden Methode im Produktionsprozess und zur zukünftigen Arbeitsweise bei der Stückentwicklung wurde dieses Vorgehen, als der Regisseur Peter Zadek, bekannt für seine dem Regietheater verpflichteten Shakespeare-Inszenierungen und damals Intendant des Bochumer Schauspielhauses, Pina Bausch einlud, dort ein ›Macbeth-Stück‹ zu entwickeln. Die Probenarbeit mit einer inhomogenen Gruppe, bestehend aus Wuppertaler Tänzer*innen, Bochumer Schauspieler*innen und der Sängerin Sona Cervena sowie die Arbeit mit Shakespeare-Texten waren für die Choreografin, die bislang ihre Stücke allein über Körper, Bewegung und Tanz entwickelt hatte, ungewohnt. Und so stellte sie Fragen: angelehnt an den Text, an gemeinsame Situationen, Erfahrungen und Haltungen. Das daraus entstandene Stück *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen,* ein Titel, der einer Bühnenanweisung Shakespeares entnommen ist, war das Ergebnis eines neuen Arbeitsprozesses, der die Gruppe und die einzelnen Tänzer*innen deutlich mehr in die Stückentwicklung einbezog. Diese neue Arbeitsweise war aber nicht aus konzeptionellen Überlegungen heraus entstanden, sondern aus einer Not heraus, wie Pina Bausch im Nachhinein berichtete:

»Ganz einfach, weil es in diesem Stück Schauspieler, Tänzer, eine Sängerin […] gab. Da konnte ich nicht mit einer Bewegungsphrase kommen, sondern musste anders anfangen. Also habe ich ihnen Fragen gestellt, die ich an mich selber hatte. Die Fragen sind dazu da, sich ganz vorsichtig an ein Thema heranzutasten. Das ist eine ganz offene Arbeitsweise und doch eine ganz genaue. Denn ich weiß immer ganz genau, was ich suche, aber ich weiß es mit meinem Gefühl und nicht mit meinem Kopf. Deshalb kann man auch nie ganz direkt fragen. Das wäre zu plump, und die Antworten wären zu banal. Eher ist es so, dass ich, was ich suche, mit den Worten in Ruhe lassen und doch mit viel Geduld zum Vorschein bringen muss.«[9]

Die Uraufführung im Schauspielhaus Bochum mündete zwar in einen handfesten Theaterskandal, denn die Aufführung stand aufgrund der Tumulte im Publikum kurz vor dem Abbruch, bis die Wuppertaler Tänzerin Jo Ann Endicott, nachdem sie das Publikum selbst beschimpft hatte, dieses um Fairness bat (→ REZEPTION). Dies war nicht nur ein ungewollter, neuartiger und provozierender performativer Akt eines Dialogs zwischen Bühne und Publikum, sondern auch zwölf Jahre nach der Uraufführung der *Publikumsbeschimpfung* von Peter Handke durch Claus Peymann in Frankfurt/Main (UA 1966)

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

eine gelebte Praxis dessen, was Handke mit seinem Stück intendiert hatte: das Nachdenken über das Theater selbst zu fördern, wozu aus seiner Sicht vor allem die Interaktion zwischen Darsteller*innen und Publikum während einer Theatervorstellung gehört.

»Sie werden kein Schauspiel sehen.
Ihre Schaulust wird nicht befriedigt werden.
Sie werden kein Spiel sehen.
Hier wird nicht gespielt werden […]«[10],

lauten die ersten Zeilen in Handkes *Publikumsbeschimpfung*. Und so haben es wohl auch die Premierenzuschauer*innen in dem Stück von Pina Bausch empfunden: Man sah weder Tanz, noch Shakespeares *Macbeth,* sondern einen surrealen Bilderbogen, der zwar an Shakespeares Themen wie Verrat, Wahnsinn und Tod anknüpfte, diese Themen aber in Bauschs Thematik der Geschlechterbeziehungen, der Kindheit, der Ticks und Eitelkeiten, der Sehnsüchte und Ängste übersetzte. Die neue Arbeitsweise hatte eine Reihe von Einzelbildern und individuellen Aktionen produziert, die hier zum ersten Mal mit einem Gruppentanz in der Diagonalen flankiert wurden.

Pina Bausch kam aus Bochum nach Wuppertal nicht nur mit einem neuen Stück zurück, das sie später mit anderer Besetzung in Wuppertal aufführte, sondern auch mit dem Ruf, in der alteingesessenen Shakespeare-Gesellschaft und der Theaterlandschaft insgesamt für Aufruhr gesorgt und einen veritablen Theaterskandal evoziert zu haben. Vor allem aber kam sie zurück mit einer neuen Arbeitsmethode – und diese wurde zu einem der bekanntesten Markenzeichen des Tanztheaters Wuppertal, das vielfach in choreografischen und anderen künstlerischen Arbeitsprozessen, aber auch Bildungs- und Vermittlungskontexten kopiert – und hier mitunter als ›Improvisationsverfahren‹ missverstanden wurde. Denn durch Improvisationen war die Probenarbeit des Tanztheaters Wuppertal nicht charakterisiert. Es ging um ernsthaftes Probieren, so korrigierte Pina Bausch unermüdlich und verwarf damit für ihre Arbeit eine Vorstellung, die mit Improvisation gemeinhin verbunden wird: etwas ohne Vorbereitung, aus dem Stegreif, aus dem Moment, vage dar- oder herzustellen. Hier aber ging es um etwas Genaues, um eine Frage, die die Tänzer*innen ergreifen und deren Antwort etwas berühren sollte und erst dann in eine choreografische Form überführt wurde. In einem Interview mit der Zeitschrift *Ballett International* stellte Pina Bausch schon 1983 die Erarbeitung von Bewegung und Tanz in den Kontext von Fragen: »Die Schritte sind immer woanders hergekommen; die kamen nie aus den Beinen. Und das Erarbeiten von Bewegungen – das machen wir immer zwischendurch. Dann machen wir immer wieder mal kleine Tanzphrasen, die wir uns merken. Früher habe ich aus Angst, aus Panik, vielleicht noch mit einer Bewegung angefangen und habe mich noch gedrückt vor den Fragen. Heute fange ich mit den Fragen an.«[11]

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Durch diesen Anfang des Fragens veränderte sich die Medialität der Stückentwicklung. Fortan erstellten Tänzer*innen, Assistent*innen und Pina Bausch selbst Manuskripte, indem sie das, was in den Proben geschah, notierten. Vor allem aber veränderte sich mit dem Fragen-Stellen das Verhältnis zwischen Choreografin und Tänzer*innen im Probenprozess. Nunmehr wurde die Stückentwicklung und Probensituation für alle am Stück Beteiligten eine suchende, eine fragende, eine, bei der alle Tänzer*innen aufgefordert waren, Antworten zu finden. Damit war nicht nur die traditionelle Rolle der Tänzer*innen überwunden, die darin bestand, das einzuüben, was ihnen vorgegeben wurde, sondern auch der Weg für eine langjährige, vertrauensvolle, aber auch von gegenseitiger Abhängigkeit gekennzeichnete Zusammenarbeit des Ensembles bereitet – die auch mitunter mühevoll, langatmig und frustrierend war. So gab Pina Bausch während der Proben zu dem Stück *Nelken* (UA 1982) zu: »Natürlich habe ich Hunderte von Fragen gestellt. Die haben die Tänzer beantwortet, haben etwas gemacht. […] Aber das Problem ist auch, dass bei vielen Fragen gar nichts entsteht, dass da gar nichts kommt. Es ist ja nicht nur so, dass ich vielleicht denke, ich bin allein unfähig. Manchmal sind wir alle nicht fähig; es liegt nicht allein an mir.«[12]

Die mitunter intimen Fragen und ihre häufig persönlichen Antworten waren eine Produktionsstätte von Material, das Pina Bausch dann choreografiert hat. Das, was gemeinhin als ihre ›Fragen‹ bekannt wurde, waren mitunter auch einzelne Worte, Sprichworte, Sätze oder thematische Trigger. Pina Bausch gab nicht nur, wie manche unterstellen[14], Probenanregungen allein zu emotionalen Zuständen. Vielmehr umspannen diese sowohl existenzielle als auch profane, alltägliche Themen. Es sind Forschungsfragen, die auf Alltagswahrnehmungen beruhen und körperliche Erfahrungen, Haltungen und Empfindungen, alltags- und kulturanthropologische, aber auch geografische und geopolitische Themen berühren. Sie wurden von den Tänzer*innen szenisch oder als Bewegung beantwortet, und Pina Bausch übersetzte dann eine Auswahl des Gezeigten tanzästhetisch und choreografisch in die Stücke.

Circa hundert ›Fragen‹ waren es zumeist bei den Proben zu einem neuen Stück, 44 Choreografien sowie zwei Neueinstudierungen von *Kontakthof* mit Damen und Herren ab 65 (UA 2000) und mit Teenagern ab 14 (UA 2008) umfasst das Lebenswerk von Pina Bausch mit dem Tanztheater Wuppertal. Manche Fragen waren allgemeine ›Fragen‹, manche sogenannte »Bewegungsfragen«, die mit einer Bewegungsphrase beantwortet werden sollten, wie Bewegungen für Gesten wie Hand- und Mundhaltungen, für Aktionen wie Heben oder für Gefühlszustände wie Weinen oder für Bewegungen in Bezug zur Natur. Oft stellte sie auch Fragen, die darauf abzielten, Worte in Bewegung zu schreiben – eine Methode, die Pina Bausch öfters

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die rechte und die linke Hand · Erdig · Elefant · Jemanden umarmen und umarmt bleiben · Etwas Seltsames Essen · Irreal · Tanz als Waffe · Das Wort ›lecker‹ ausdrücken · Tiefe Freude · Morgens am Fluss · Sich nicht dern · Hygiene auf der Straße · Etwas was alle gleich macht · Nachts auf den Ramblas · Immer jung sein wollen · · Wie Raubkatzen geschmeidig · Wie weinen · Sinnlich erotisch · Schuldgefühle · Oben Pose halten unten wegung mit großen Schritten · Träume heutzutage · Ein schönes Lächeln · Tick Stop · Kalkutta · Palme · Heimlicher Genuss · Kraft geben · Klein aber fein mit Kopf und Händen · Unerwartetes mit einem Partner Potato · Menschlich · Entgegenfiebern · Ist nicht wahr aber wahr · Weisheit · Vollmond · Ganges · Alltag · Fra-Mondlichtnacht · Körper die sich ergänzen · Etwas modernisieren · Geblendet · Mensch und Tier · Schatten zum Mond · Bewegung groß im Raum · Was ihr euch wirklich wünscht · Etwas Lebenswichtiges beibringen · gleichzeitig Traumgebilde · Liebe Liebe Liebe · Mit Gefahr spielen · Sich ein Paradies schaffen · Sich ein Herz · Wir haben Angst um euch · Wie jemand der nicht ertrinken möchte · Break the ice · Etwas Schönes in Bezug nisiert · Eine kleine eigene Welt · Ewig · Ihr seid ein Mann · Gleiten · Bewegung extrem gestreckt · Etwas aus ihr · Bewältigung von Angst · Etwas was euch sehr berührt · Positive kraftvolle Energie · Erziehung mit Lächeln zur Farbe Blau · Zerbrechlichkeit · Alt und neu zusammen · Flirtversuche · Arm · Etwas erfinden für SOS · jauchzen · Etwas Fragiles · Extreme · Viel ertragen können · Kalifornische Sehnsucht · Sehr gut organisiert wegung heben · Zweite Klasse · Tauschen · Gepflegt · Lebenswille · Korruption · Sorgen um Zukunft · Jemanden macht · Alltägliche Arbeit · Etwas möglich machen · Indianer kennt keinen Schmerz · Ausgesperrt fühlen · gemeint · Zeichen für Leben · Auffangen · So schön und so verzweifelt einsam · Bewegung wie Wiegen Kunststück aus Freude · Am besten überall zu Hause sein · Sein Gesicht wahren · Wie frisches Wasser · Angel nicht schön zu sein · Tauschen · Es sich bequem machen · Froh sein dass man lebt · Sanfter Regen · Der Wind Walzer · Bewegungen die durch den Raum gehen · Der Wind streichelt einen · Noch nicht patentiert · Davor Gemütliches · Erniedrigen · Korruption · Das Kleinste · Beeinflusste Bewegung · Etwas möglich machen · of it · Alle Hoffnung liegt auf euch · Gesten im Haus · Ausgesperrt fühlen · Bewegung die ihr gern eine Stun-arm · Learn to be together · Geizig · Haare auf den Zähnen · Sitzen selber machen · Hüpfen Lift · Details laufen werden · Was Schönes auf der Wiese · Jemanden hinhalten · Über Bühne · Fremd · Glücksbringer · irre · Absurde Ordnung · Freund · Judas · Sich verlieben wollen · Puls fühlen · Sechsmal sich nicht lieben · · Bewegung schließen · Übergroße Bewegung · Nur Lust haben · Mit sich allein · Die Nase und andere Punk- · Jemanden schützen · Verzeihen können · Ins Herz · Voll da · Korrektes Benehmen · Zwei Kulturen · Schlagen Chinese · Ein Atemzug · Riskant · Oliven · Knie · Aus Not extrem · Keine Angst zeigen · Anmachen · Aufmun-Rebhuhn dann Rebhuhn wenn Beichte dann Beichte · Haare auf den Zähnen · Seltsame Liebesspiele · Sor-Büschen · Was gerne unbeobachtet machen · Plötzlich etwas an eurem Körper verstecken · Überbrücken bisschen irre · Kaffeehaus · Kuss klebt · Creme · Ablenken · Was man nur alleine tut · Paartanz Hände an beginn · Horizontal vertikal · Direkt · Schwarz und Rot · Aus Not extrem · Keine Angst zeigen · Anmachen · schafft mich · Schöner wohnen · Zitrone pressen vor Sonnenaufgang · Streit suchen · Schnell Nixe · Versteigern suchen · Preis ausmachen · Fliegen · Theater spielen · Korrigieren · Volkstanz · Willkommen · Gesicht be-Mensch · Zeichen für Freundschaft · Zeichen für Hoffnung · Körperkultur · Was anfangen nicht tun · Der schön fühlen · Bravo · Von was Kleinem runterspringen · Buchstaben · Vorsicht · Where the wings grow · Stein Haus kaputt · Durch Wetter bestimmt · Ein Blatt weißes Papier · Zeigen dass man verletzt ist · Auf und Wirklichkeit · Schutzmaßnahme · Sich mit etwas zerstören · Verehrung Natur · Etwas von Handwer-über Liebe ritualisieren · Zeichen Gesundheit · Unglaublich tolle Mitteilung · Etwas strahl · Riesenbalancé · Offenbarung · Sprung ohne Sprung · Fest der Natur · was Kleines aus einem Traum · Etwas vom Tanz verteidigen · Ein Kuss · Eine Ballspiel mit Füßen und Händen · Nixe · In Reihe schminken und kämmen · Katzen · Lysistrata · Haben wir tun mit leblosem Körper · Sehr schöne Sachen sagen ernst antworten · Mit einem Tier Freundschaft schlie-Sonntags in Wuppertal · Ein Foto mit Gegenstand · Etwas erzählen als Maus · Lastwagen und Nutten · Kuckuck

3 Beispiele für ›Fragen‹ von Pina Bausch

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

für euer Wohlbefinden · Tränen · Inspiriert von schwingenden Pflanzen im Fluss · Für Isabelle · Etwas in Bezug zum stoppen lassen · Zur Freude der Götter · Etwas Lebenswertes · Kita Taka Tare Kita Tom · Bewegung weitermachen verän- Was passiert mit Bergen Flüssen Wald · Wie Musik · Staunen über eine Glühbirne · Human · Menschen in Tiermasken Beine Weg suchen · Tiefe Freude · Ungerechtigkeit · Feuerland · Zukunftsvision · Schön Schmerz · Eine Farbe · Be- Beauty · So sad and so lonely · Schuldgefühle · Ein Mann eine Frau · Ein schönes Lächeln · Flirt · High Society · machen · Unerfahren · Über die Schönheit der Natur · Immer jung sein wollen · Liebesweh · Optimismus verbreiten · gil · Mit Gefahr spielen · So was · Aufbäumende Bewegung · Etwas, das ihr euch sonst nicht traut · Verzweiflung · · Kitsch · Heiße Schokolade · Bezaubernd · Träume Schäume · Die Welt · Riskant · Wunder als Thema · Etwas in Bezug Zuversicht · Adjust · Ein Körperteil besonders lieben · Sich ein Herz fassen · Weisheit · Chennai · Brillant · Realismus fassen · Große Verzweiflung · An einem kleinen Bach · Sanfter Regen · Freude · Sturm · Yin · Grenze · Kim Chi · Bär · Yang zu etwas Natürlichem · Wärme im Herzen · Bunraku · Absurditäten · Präzise praktisch · Fremdgehen wie man das orga- euren Träumen · Gleiten zu zweit · Etwas in Bezug zu Bergen · Durchhalten · Hibiskus · Optimistisch · Großmutter und ertragen · Gesund · Once I cried · Risiko · Was soll ich tun · Sehnsucht zu zweit · Freundschaft gelb · Etwas in Bezug An einem kleinen Bach · Alles muss schnell gehen · Aus allem etwas Wunderbares machen · Eure Bewegungen müssen sein · Sehr praktisch · Lebenslust · Sinne ansprechen · Entwaffnend · Etwas Wirkliches · Etwas retten · Zu einer Be- helfen zu gleiten · Am Glück arbeiten · Das Kleinste · Mutterland · Beeinflusste Bewegung · Worüber ihr euch Sorgen Körperteil richtig fühlen wollen · Möglichkeit um etwas besser zu machen · Rutschende Bewegung · Es war so gut · Brücke · Absichern · Western Atmosphäre · In schöne Einsamkeit verdammt · Phrase Ellenbogen · Superkritisch · · Vor etwas aufwachen · Boot · Vertrauen erwerben · Ho Harmony · Ai Life · Sich selbst auf die Schippe nehmen · Angst streichelt einen · Ihr seid eine Frau · Etwas mit Gesicht ganz oben · Eine kleine eigene Welt · Absurder ganz langsamer und dahinter · Bewegung Kopf führt · Making money · Den Schein wahren · Vertrauen haben · Bluffen · Feindbilder · Etwas Sechsmal Schutzmechanismen verraten · Wichtiges nicht beachten · Zeichen für Leben · Try to make the best out de machen würdet · Erste Klasse · Alltägliche Arbeit · Angst nehmen · In Zauberschlaf versinken · Gastfreundschaft lieben · I am a nothing · Jemanden bloßstellen · Am Wasser · Sich fantastisch fühlen · Eine Parodie auf Etwas · Umge- Etwas Positives · Bewegung Sonne drauf scheinen · Etwas Schweres leicht nehmen · Makaber · Ein kleines bisschen Ach Liebe · Verblüffend praktisch · Not abreagieren · Objekte wo sie herkommen · Etwas Herzliches · Etwas mit Sorgfalt te · Pur · Zwei Tassen Kaffee · Ach war das komisch · Freude beschreiben · Ist alles Quatsch · Ablenken · Trauermarsch aus Spaß · Wiederbeginn · Horizontal vertikal · Direkt · Ist ein schlechter Spanier ein besserer Bruder als ein guter tern · Dämon · Arm reich zusammen · Alles oder nichts · Angst was zu verpassen · Etwas ganz Sinnliches · Wenn gen weg · Details lieben · Formen von Fischen · Umgelaufen werden · Etwas Nebensächliches wichtig machen · In · Frieden spielen · Eine Lösung suchen · Frischen Wind reinlassen · Schönes Gemisch · Großer Seufzer · Ein kleines ungewöhnlichen Orten · Wünsche verschicken · Not abreagieren · Etwas beschlafen · Voll da · Vogel Strauß · Wieder- Aufmuntern · Seltsames heilen · Sich ausliefern · Imaginäre Gesellschaft · Heiß staubig · Schön wie die Sünde · Angst · Club · Nachts draußen müde · Tüllkleid · Eichhörnchen · Sexuelles Locken wie Kinder · Etwas beibringen · Streit decken · Fresse in den Dreck · Zwei Armbanduhren · Körper feiern · Das Herz ist schwer · King Kong ist auch ein Schein trügt · Mit zwei Fingern · Verehrung Natur · Regen · Beten mit den Kühen · Schönes aus fremdem Land · Sich Geisha Spiel · Lebewesen lieben · Engel · Auf was drauf · Kuss nicht auf Körper · Etwas mit Teufel · Ein Problem · Mit dem Teppich · Fliegender Teppich · Bahnhof · Männerberuf · Schock versetzen · Frauenberuf · Hoffnung machen · Kitsch kern · Jemanden aufs Kreuz legen · Ein Liebesspiel von Weitem · Giftig · Unwüchsig fein gemacht · Dickbusig · Etwas Positives wachsen lassen · Schwere Arbeit mit Lust tun · Schön angezogen Gegensatz Requisite · Der letzte Sonnen- Unerwartete kleine Frechheit · Mit Kopftuch · Farben und traurig · Götterverehrung Beispiele · Melodie Trance · Et- Form von Dank · Der letzte Sonnenstrahl · Mit eurem Atem · Ihr und die Elemente · Kuss rück · Fliegen · Tüllkleid · Glück gehabt es hätte schlimmer kommen können · Wie etwas Seltsames im Traum · Ein Arm der nicht aufhört · Was ßen · Etwas nicht in sich eindringen lassen · Jemand der euch hat abblitzen lassen · Fontana di Trevi · Kalbfleisch · · Jemanden verschrecken · Ich habe die Nase gestrichen voll · Kinderballett · Erschießen spielen · Theater spielen

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

benutzte, so beispielsweise bei dem Stück *Der Fensterputzer* (UA 1997) für Worte wie *Fu* (Happiness), *Ho* (Harmony), *Ai* (Life), *Mei* (Beauty).

Pina Bausch stellte ihre ›Fragen‹ in der Regel in Deutsch, mitunter in Englisch. Die Compagnie bestand beispielsweise 2013 aus 32 Tänzer*innen (davon 18 Frauen und 14 Männern) aus 18 verschiedenen Nationen, sie war also selbst ein Mikrokosmos verschiedener Kulturen und unterschiedlicher ›Muttersprachen‹ – und damit eine gelebte Übersetzungspraxis. Dies zeigte sich beispielsweise bei den Proben zur Stückentwicklung: Die Tänzer*innen, die mitunter nur wenig Deutsch verstanden, mussten sich das Gefragte in ihre Sprache übersetzen lassen. Was auch immer sie verstanden hatten: Sie suchten nach Antworten, mit ihrem Körper, mit ihrer Stimme, in Bewegung, allein oder mit Anderen, mit Materialien, Kostümen und Requisiten, die im Probenraum des Tanztheaters Wuppertal, der Lichtburg, in Mengen herumlagen. Die Lichtburg als exklusiver Probenort des Tanztheaters Wuppertal war aus Verhandlungen hervorgegangen, die Pina Bausch mit den Wuppertaler Bühnen Ende der 1970er Jahre geführt hatte: das ehemalige Kino im Stadtteil Wuppertal-Barmen befindet sich neben einer Mac-Donald's-Filiale und einem Erotik-Shop, unweit der Büros des Tanztheaters Wuppertal und fußläufig zum Opernhaus Wuppertal. Es steht seitdem dem Tanztheater alleinig zur Verfügung, unabhängig von den institutionellen und vertragsrechtlichen Vorgaben des Theaterbetriebes. Hier kann seitdem die Compagnie proben, wann sie will – Licht- und Tontechnik wird von den Compagniemitgliedern selbst bedient. Die Tänzer*innen haben hier ihr ›festes‹ Plätzchen, wo sie sich niederlassen.

Bei den Proben in der Lichtburg saß Bausch an einem großen Tisch, vor ihr nicht nur Kaffee und Zigaretten, sondern auch ein großer Stapel Papier und Bleistifte: Sie schrieb alles handschriftlich auf. Für jede ›Antwort‹ der einzelnen Tänzer*innen nutzte sie einen Zettel, jede Tänzerin/ jeder Tänzer hatte ein eigenes Fach in ihrer Arbeitsmappe, in dem die Notizen verschwanden. Wenn man bedenkt, dass sie in den Proben für ein Stück ca. hundert Fragen stellte und ca. zwanzig Tänzer*innen an dem Stück beteiligt waren, sie also möglicherweise 2.000 Antworten bekam, kann man sich vorstellen, welchen Seitenumfang diese Notizen bei einem Stück und in der Summe bei ca. vierzig Choreografien haben.

»Durch die Fragen entsteht zunächst einmal eine Materialsammlung. Man macht einfach ganz viele Sachen und ganz furchtbar viel Unsinn. Man lacht eine Menge. […] Aber dahinter steht doch immer der Ernst: Was möchte ich eigentlich? Was möchte ich wirklich sagen? Jetzt, in dieser Zeit, in der wir leben.«[15]

Obwohl Pina Bausch ihre Fragen in deutscher oder manchmal in englischer Sprache stellte, machte sie ihre Notizen in Deutsch, stichwortartig, mit Kürzeln, und mitunter gab sie dem in der Probe

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Videomaterial

Hände

1) warum nicht
2) ausstoßen, geht auch
3) kommt drauf an wo
   statisch
4) umspringt sich
5) kurbeln
6) kurbeln sack flex
7) probieren Hand ziehen
8) Ende? und oder Ende
9) probier mal Knie
10) auch probier mal
11) ja so la la
12) Rhythmus beibehalten
    anderes + schneller
13) komische
    unsaubere

e capoeira
e Kopf schieben
e Pendel
e Atti
e Herz schwieben
Tierchen
Kopf schlagen
langziehen + nicken
Daran
Impsatz
um ohr passe
rechts
+ p→ de bourre

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

NOVEMBER '99

(48) Selbstironie

Nagang Schlitzaugen

Fernando große Augen

NY Gino gehen,
in einer Bar und Nagang
umarmen

Aida + Julie versuchen Edda
anzumachen. Ihn für sie zu
interessieren.

Frida tanzt Walzer und lacht
Frauen Kahlköpfchen fest.

Daphnis + Rudi. Er mit Hund will
Sie küssen, verliert sein Hut fällt.
Sie hebt ihn auf, setzt ihm Hut
ihm auf Kopf usw.

Helena malt Gesicht um Tittle

Gesehenen Namen. Mit anderen Worten: Es waren ihre persönlichen Notizen, und so waren sie auch verfasst. Sie gab sie niemandem zu lesen, sondern hütete sie wie einen Schatz während des Produktionsprozesses in ihrer Tasche. Danach verschwanden sie in ihrem Privatarchiv. Und selbst wenn irgendwann die Pina-Bausch-Foundation Zugang zu diesem Material gestatten würde, bestünde die schwierige Aufgabe darin, diese subjektiven Schreibweisen, die niemals intersubjektiv auf ihre Verständlichkeit überprüft wurden, sondern vermutlich ganz im Gegenteil, eher verschlüsselt sein sollten, zu dekodieren und zu verstehen. Dies könnte über einen Abgleich mit den Probenvideomitschnitten geschehen, wobei aber nicht alles in den Proben auf Video aufgenommen wurde. Oder aber durch die Aufzeichnungen der an den Proben beteiligten Assistent*innen und Tänzer*innen.

Da sich der Probenzeitraum über mehrere Probenphasen erstreckte und es lange ungewiss blieb, was Pina Bausch von dem Gezeigten nochmals sehen und gegebenenfalls in dem Stück verwenden wollte, nutzten die Tänzer*innen zur eigenen Erinnerung Probenhefte und machten sich während des Probenprozesses Notizen. Sie schrieben manchmal in Deutsch oder in Englisch, mitunter auch in ihrer Herkunftssprache, das heißt beispielsweise in Spanisch, Französisch, Italienisch, Japanisch oder Koreanisch. Schaut man die Probenbücher von Tänzer*innen an, wird die Problematik der Weitergabe einer Choreografie durch Einzelne deutlich. Sie besteht in dem unauflösbaren Paradox von Identität und Differenz zwischen Stück und Schrift: Offensichtlich ging niemand von den Tänzer*innen systematisch vor, weil dies – anders als in einem wissenschaftlichen Forschungsprozess – für den künstlerischen Recherche- und Probenprozess und für die Stückentwicklung irrelevant war und ist. Deshalb ist das Notierte nicht nur unterschiedlich vollständig und sprachlich different, sondern es dokumentiert auch, dass die Tänzer*innen die ›Fragen‹ unterschiedlich verstanden und gedeutet, ihnen einen für sie subjektiv wichtigen und richtigen Sinn beigemessen und dies dann gegebenenfalls in für sie passende Worte ihrer Sprache oder auch in Skizzen, Zeichnungen, Verse oder Gedichte übersetzt haben. Hinzu kommt, dass zum einen manche Tänzer*innen ihre Probenbücher nicht aufgehoben haben, diese also verschollen sind. Zum anderen sind manche Tänzer*innen, die bei der Entwicklung der Stücke mitgewirkt haben, seit Jahrzehnten nicht mehr Mitglied in der Compagnie, ihr Material ist also, falls überhaupt vorhanden, schwer zugänglich.

4 & 5 Auszüge aus dem Notizbuch von Stephan Brinkmann zu *Wiesenland*

Weil die Tänzer*innen die Übersetzung des Gezeigten in die Schrift individuell unterschiedlich vornahmen, sind diese Probenhefte eine interessante aber komplizierte Quelle für die Rekonstruk-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tion des Probenprozesses: Einige schrieben alle Fragen und Antworten auf und auch das, was andere gezeigt hatten und was ihnen gefallen hat, manche nur die Fragen, die ihnen wichtig erschienen oder was sie als ›Antwort‹ interessant fanden, manche nur das, was sie selbst gezeigt hatten – mitunter mit der Frage, mitunter ohne – oder wo sie bei den Ideen anderer Tänzer*innen beteiligt worden waren. Diese Aufzeichnungen dienten zusammen mit den Videos mitunter als Gedächtnisstütze und als Hilfe, wenn es zu Wiederholungen kam, nämlich dann, wenn Pina Bausch sich entschieden hatte und den Tänzer*innen mitteilte, was sie von dem Gezeigten nochmals sehen wollte. Denn: »Von zehn Dingen, die alle machen, interessieren mich schließlich vielleicht nur zwei«[16], sagte sie und betonte bereits Anfang der 1980er Jahre, dass sie mitunter »eine kleine Geste, eine Nebenbemerkung mehr interessiert als die große Nummer«[17]. Zudem war es entscheidend, dass das Gezeigte für sie gefühlt zu dem gehörte, was sie suchte, aber mit Worten nicht beschreiben konnte: »Nur bei einem kleinen Teil habe ich das Gefühl, das gehört zu dem, was ich suche. Plötzlich finde ich das Puzzle zusammen für das Bild, das es eigentlich schon gibt, das ich aber noch nicht kenne.«[18]

Nachdem Pina Bausch von dem Gezeigten etwas ausgewählt hatte – und nur sie traf diese Auswahl, in der Regel erst nach vielen Probenwochen und Monaten, allein, ohne Rücksprache mit ihren Assistent*innen, anderen Mitarbeiter*innen oder den Tänzer*innen. Diese bekamen eine Liste von ›theatralen‹ Szenen, die sie wieder rekonstruieren und nochmals zeigen sollten. Nun wurden die Videos und Aufzeichnungen herangezogen, um das einst Gezeigte wieder- herzustellen.

Unabhängig davon begann, vor allem seit den Stücken der 1990er Jahre, die mehr Solotänze hatten, die Arbeit der Tänzer*innen an ihren Tanz-Soli: Einzeln besprachen sie mit der Choreografin, was sie auf ›Bewegungsfragen‹ hin entwickelt und auf Video aufgenommen hatten. Mitunter schlug sie Veränderungen vor, die dann auch umgesetzt werden mussten, in der Regel wurde etwas gestrichen oder gekürzt. Nur selten landete in dem Solotanz eine Bewegung, die Pina Bausch lieber nicht wollte. Stephan Brinkmann erinnert sich: »Sie hat einmal gesagt, ich solle die Bewegung, die ich für das Solo entwickelt hatte, lieber nicht nehmen. Ich habe es dann trotzdem getan, sie ist dann auch in dem Tanz geblieben, aber das war eine echte Ausnahme. Normalerweise habe ich die Bewegung herausgenommen, wenn sie gesagt hat: ›Lieber nicht. Das wurde nicht diskutiert.‹«[19]

Die Tänzer*innen probten an ihren Tänzen in der Lichtburg, in ihren ›Ecken‹ oder auch mitunter hinter einem Spiegel versteckt, in einem vertrauten Rahmen, getragen von Hoffnung und Angst, ob das eigene Solo einen Platz in dem Stück finden würde. Erst sehr spät kam die Musik hinzu, die den Tanz nochmals veränderte. Pina

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Es gab nun schon kleine Abläufe, von Momenten, Tänzen oder Szenen, die jeweils nur mit einem Stichwort bezeichnet waren. Das war fast wie eine Geheimsprache, die jeder von uns verstand oder zu verstehen lernte, denn es lagen ja nun schon Wochen des immer wieder Versuchens hinter uns, Versuche, eines mit dem anderen zu verbinden, Übergänge auszuprobieren, scheinbar gefundene Lösungen zu verwerfen und das genaue Gegenteil zu versuchen, Dinge parallel verlaufen zu lassen, ohne dass das eine das andere schwächen oder gar auslöschen durfte … und alles hatte sich inzwischen auf knappe Begriffe reduziert … oft bedeutete ein Stichwort eine bereits probierte Sequenz oder sogar eben eine Abfolge von Sequenzen.

Stichworte, in sorgfältiger, fast gemalter Schrift mit dem Bleistift langsam auf den oberen Rand eines senkrechten DIN A4 Blattes geschrieben. Diese Blätter heftete sie dann mit horizontal geklemmten Büroklammern an der linken Seite zusammen, sodass man nur den obersten, knapp beschriebenen Rand sah; darunter folgte dann der beschriebene Rand des nächsten Blattes … und so baute sie Zusammenhänge auf, zunächst als gedachte und zwar durchaus lange nachmittags (zwischen den Proben) und nachts (nach den Proben) durchdachte Versuche. Die DIN A4 Blätter ließen sich Dank der Büroklammern leicht wieder trennen und dann wieder zu neuen Gedankengängen verbinden und auf den Tisch legen.

6 Schilderung eines Arbeitsprozesses von Matthias Burkert 2019

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Bausch erläutert: »Die Tänze entstehen zunächst ohne Musik. Dann kommt die Musik, sie soll wie ein Partner sein und der Tänzer wie ein Instrument mehr in der Musik. Aus diesem Zusammenspiel von Tanz und Musik entsteht ein ganz neuer Blick und ein ganz neues Hören.«[20]

Matthias Burkert, seit 1979 musikalischer Mitarbeiter, und Andreas Eisenschneider, musikalischer Mitarbeiter seit 1990 (→ COMPAGNIE) wohnten den Proben bei, beobachteten diskret, was die Tänzer*innen machten und fingen schon einmal an, Musiken auszusuchen, von denen sie eine kleine Auswahl der Choreografin, aber nur auf Anfrage, vorschlugen.

Was von dem Gezeigten ausgewählt wurde, stellte Pina Bausch in einen choreografischen Kontext, den sie erst allmählich durch viele Versuche und Veränderungen entwickelte. Sie selbst sagte zu dem montageähnlichen Vorgehen dabei: Es »[…] ist dann letztlich die Komposition. Was man tut mit den Dingen. Es ist ja erst einmal nichts. Es sind nur Antworten: Sätze, kleine Dinge, die jemand vormacht. Alles ist erst einmal separat. Irgendwann kommt dann der Zeitpunkt, wo ich etwas, von dem ich denke, dass es richtig war, in Verbindung mit etwas anderem bringe. Dies mit dem, das mit etwas anderem, eine Sache mit verschiedenen anderen. Wenn ich dann etwas gefunden habe, das stimmt, habe ich schon ein etwas größeres Ding. Dann gehe ich wieder ganz woanders hin. Es beginnt ganz klein und wird allmählich größer.«[22] Ihre Stücke, betonte sie, entwickeln sich nicht linear, von einem Anfang bis zu einem Ende. »Vielmehr wüchsen sie, um einen gewissen Kern herum, von innen nach außen.«[23] Erst über ein szenisches Neben- und Miteinander und eine rhythmische Dramaturgie gewannen die Einzelteile an Bedeutung und es entstand das ›Stück‹.

So wurde beispielsweise in dem Stück *1980 – Ein Stück von Pina Bausch*[24] (UA 1980) aus einer individuellen Bewegungsphrase ein Gruppentanz und aus einer Pausenaktion während der Proben, dem Essen einer Suppe, eine zentrale Szene. Das Verändern, Vergrößern, Verfremden, Vervielfältigen, Multiplizieren, Überlagern und Verschieben des Gezeigten sowie die collagenhafte und montagehafte Komposition der Choreografien, die vor allem die frühen Stücke kennzeichnete, entwickelte Pina Bausch nicht in einem dialogischen Prozess mit den Tänzer*innen, sondern allein, im ständigen Probieren, Ändern, Umstellen, mitunter bis zum Premierentag und auch noch danach. So ist es irreführend, anzunehmen, die Tänzer*innen hätten zusammen mit Pina Bausch die Choreografien entwickelt. Die Choreografie war allein ihr Werk, die Tänzer*innen kannten in der Regel das Stück nicht aus der Zuschauer*innensicht, sondern nur aus der Bühnenperspektive, da sie es nur hinter oder auf der Bühne wahrnahmen und sich vor allem auf ihre Parts und Einsätze konzentrierten. Dies änderte sich erst, wenn Tänzer*innen als Assistent*innen bei Wiederaufnahmen die Probenprozesse leiteten.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Research-Reisen – Künstlerische Forschung

Bei den insgesamt fünfzehn internationalen Koproduktionen, die 1986 mit *Viktor* begannen und bis zum letzten Stück 2009 *»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein)* reichten [25], realisierte die Compagnie etwas, für das es damals noch keinen Begriff und noch keinen Diskurs gab, das aber mittlerweile als Schlagwort ideologisch aufgeladen und politisch umkämpft ist: Künstlerische Forschung. Darunter versteht man heute gemeinhin eine zeitgenössische Wissenschaftstheorie, die künstlerische Arbeitsweisen nicht nur als auf Wahrnehmung abzielende Verfahren versteht. Wie die Wissenschaften auch werden diese als diskursive, erkenntniserzeugende Praktiken angesehen. Mit dem Paradigma der künstlerischen Forschung werden damit die seit mehr als 200 Jahren etablierten Gegensätze zwischen Kunst und Wissenschaft in Frage gestellt. Künstlerische Forschungsansätze suchen nach Gemeinsamkeiten zwischen Kunst und Wissenschaft, beispielsweise im Hinblick auf Erkenntnisgewinn und Wissensproduktion.[26]

Wie Alltagserfahrung als Wissen fruchtbar gemacht werden und in eine Choreografie ästhetisch übersetzt und dies selbst als ein ästhetisch erfahrbares Wissen aufgeführt werden kann, hat Pina Bausch nicht nur über ihre Arbeitsweise des Fragens demonstriert. Ihr alltagsethnologischer Blick wurde mit den internationalen Koproduktionen erweitert, indem sie ihre Fragen in den Kontext von kultureller Differenzerfahrung stellte: Die Compagnie fuhr – in der Regel für knapp drei Wochen – in die koproduzierenden Städte und Länder; nach Rom, Palermo, Madrid, Wien, Los Angeles, Hong Kong, Lissabon, Budapest, Saõ Paulo, Istanbul, Seoul, Saitama, Neu Dehli, Mumbai, Kalkutta und Santiago de Chile. Zwar hatte die Truppe auf ihren ausgiebigen Gastspielreisen, durch die mitunter auch die späteren Koproduktionen initiiert wurden, schon vielfältige Erfahrungen mit den lokalen Kulturen sammeln können. Bei den Koproduktionen aber wird dies zum zentralen Bestandteil der Stückentwicklung: Die Tänzer*innen sammelten Eindrücke, manchmal im Umherschweifen und zufälligen Entdecken, manchmal bei Veranstaltungen, die zuvor für sie organisiert worden waren. Die musikalischen Mitarbeiter Matthias Burkert und Andreas Eisenschneider durchsuchten derweil Archive und stöberten in Plattenläden und Antiquariaten – auf der Suche nach …, ja, nach allem, was sie vor Ort an Musik finden konnten. Einige Mitreisende, auch Pina Bausch selbst, hielten ihre Eindrücke in Fotos und Videos fest. Manche dieser Fotos tauchen in den Programmheften wieder auf.

Werden die Tänzer*innen die Antworten zum Thema *Sehnsucht* beispielsweise in Korea, Indien oder Brasilien anders szenisch oder tänzerisch umsetzen als in Lissabon oder Los Angeles? Werden

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sie sich also von ihren Beobachtungen in Ländern, die die Gestensprache der Liebe öffentlich anders in Szene setzen, beeinflussen lassen? Wie setzen die Tänzer*innen die öffentlich sichtbaren geschlechtsspezifischen Gesten in den Proben um, wenn sie aufgrund ihrer eigenen kulturellen Hintergründe vielleicht auch aufgrund individueller und situativer Gestimmtheiten die Atmosphären in den koproduzierenden Orten anders erleben? Wird sich die kulturelle Vielfalt der ›Antworten‹ zum Thema *Angst* beispielsweise durch diese künstlerische Forschung vor Ort erweitern? Wird sich also aufgrund dieser verschiedenen Sichtweisen in den kulturellen Wahrnehmungen und Erfahrungen so etwas wie ein Archiv der Gefühle entwickeln? Ein Archiv, das über die situativen Wahrnehmungen und Erfahrungen hinausweist und eine »überhistorische Verwandtschaft«[27] erkennbar werden lässt? Darauf verweist Pina Bausch in ihrer Rede anlässlich der Verleihung des Kyoto-Preises 2007:

»Und manchmal bringen uns die Fragen, die wir haben, zu Erfahrungen, die viel älter sind und nicht nur von hier und von heute handeln. Es ist so, als bekämen wir dadurch ein Wissen zurück, das wir zwar immer schon haben, das uns aber gar nicht bewusst und gegenwärtig ist. Es erinnert uns an etwas, das uns allen gemeinsam ist.«[28]

Wie eine Stückentwicklung in Zusammenhang mit den Research-Reisen aussah, soll an zwei Stücken, *Nur Du* (UA 1996) und *Wiesenland* (UA 2000) beispielhaft anschaulich werden:

DAS BEISPIEL *Nur Du*

Das Stück *Nur Du* entstand in Zusammenarbeit mit vier US-amerikanischen Universitäten: der University of California Los Angeles, der Arizona State University, der University of California Berkeley und der University of Texas in Austin sowie Darlene Neel Presentations, Rena Shagan Associates, Inc., The Music Centre Inc. Es wurde am 11. Mai 1996 in Wuppertal uraufgeführt.[29] Diesem Stück ging ein gemeinsamer Probenzeitraum voraus, der von Mitte Januar 1996 bis zur Premiere andauerte und insgesamt vier Arbeitsphasen umfasste. Die erste begann Mitte Januar mit Proben in Wuppertal, es folgte im Februar 1996 eine zweieinhalbwöchige Recherche-Reise in die USA mit einer Probenphase an der University of California Los Angeles (UCLA), gefolgt von Probenphasen in Wuppertal.

An dem Stück waren insgesamt 22 Tänzer*innen beteiligt, davon, wie in nahezu allen Stücken, zahlenmäßig gleichwertig die Verteilung der Geschlechter, in diesem Fall elf Männer und elf Frauen.[30] Während der Recherche-Reise besuchte die Compagnie das Magic Castle, die Universal Studios, Downtown L.A. bei Nacht, Zeltstädte der Obdachlosen, ein Konzert von Cassandra Wilson, einen Gottesdienst in einer afro-amerikanischen Gemeinde von L.A. Man unter-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nahm Whale Watching, führte ein Gespräch mit Paul Apodaca, einem Performer und Professor für Anthropologie und Indian American Studies an der Champman University, dessen Familie aus der Navajo Reservation stammt, machte einen Trip in den Joshua-Tree-Nationalpark, besichtigte die Redwood-Wälder in der Nähe von L.A., erhielt Besuch von Peter Sellars auf dem Campus der UCLA, fuhr mit öffentlichen Bussen, ging in Jazz Kneipen, Striptease Clubs, Restaurants und Gay Bars, nahm an offenen Klassen in Rock and Roll und Swing teil, besuchte das Chinese Theatre und das Believe-it-or-not-Museum, besichtigte den Walk of Fame auf dem Hollywood Boulevard, Chinatown, West-Hollywood, den Santa Monica Boulevard und Venice Beach. »Wenn man die Fragen sieht, weiß man schon, wo es langgeht, was ich suche«[31], erklärte Pina Bausch. Während der Probenphasen zu *Nur Du* stellte sie insgesamt 99 ›Fragen‹, die stichwortartig notiert wurden. In der ersten Probenphase in Wuppertal:

Vorsichtsmaßnahme · Kein Respekt · Form von Abhängigkeit · Kopfkuscheln · Überlebenskünstler · Misstrauen · Sich nicht unterkriegen lassen · Provisorisch · Provozieren · Verteidigen · Bluffen · Etwas Gemütliches · Versuch Versöhnung · Aber nicht klagen · Konservativ · Positiv · Sich das Recht nehmen · Reizen · Mutig · Von vorn beginnen · Entwaffnend · Sinne ansprechend · Sein Glück machen wollen · Unbedingt gut sein wollen · Erfinderisch sein · Schutzmaßnahmen · sechs Mal in Not · Signale · Mit Respekt · sechs Mal Strafe.

In der zweiten Probenphase in Los Angeles / Campus UCLA:

Gesten im Haus · Kleines ganz wichtig · Grund finden für etwas Unnötiges · Verdrängen · Engel · Buffalo · sechs Mal kleine Explosionen am Körper · Davor – dahinter · Noch nicht patentiert · Etwas mit Zensur · Etwas, was ihr geträumt habt · Try to do the best out of it · Eine Bewegung, die ihr gern eine Stunde machen würdet · Eine Bewegung mit Atem · Angst nicht schön genug zu sein · Etwas schönes entlarven · Etwas mit dem Ellbogen · So schön und so verzweifelt einsam · Ausgesperrt fühlen · Wohlig · Viel aushalten können · Etwas möglich machen · Pause im Raum · Etwas, was ihr sehr gut könnt · Sehr praktisch · Um geliebt zu werden · Superkitsch · Feindbild konstruieren · Ein Indianer kennt keinen Schmerz · Paul Apodaca · Es war so gut gemeint · Working hard · Etwas Wirkliches · Bewegung mit steifem Nacken · sechs Mal Momente von Genuss · Von etwas aufwachen · In schöner Einsamkeit verdammt · Rutschende Bewegung · Bewegung Kopf führt · Etwas kleines, worüber ihr euch Sorgen macht · Lebenslust · Symbol für Glück.

In der dritten Probenphase in Wuppertal:

Kleines Kunststück aus Freude · Ohne Vorurteil · Kopfmassage · Arbeitsbewegung · Viel ertragen können · Bewegung ziehen zu zweit · Wie frisches Wasser · Bewegung wiegen · Ein Körperteil richtig fühlen wollen · Auffangen · Unheimliche Bewegung · Zu einer Bewegung hinheben · Gut organisiert · Am besten überall zu Hause sein · Western · Sich strafen · Realität und Illusion · Erste Klasse/zweite Klasse · Two jobs at the same time · Kalifornische Sehnsucht · Mit Bewegung schreiben ›Angel‹ · Mit Bewegung schreiben ›Pretty‹ · Mit Bewegung schreiben ›Mond‹ · Hollywoodschaukel · Tableaux · Trophäen · Friedenspfeife · Kreise / Zyklus.

An diesem Beispiel zeigt sich, dass die ›Fragen‹ einerseits auf konkreten Beobachtungen beruhten, viele von ihnen einen Bezug zu dem Ort haben, mitunter in englischer Sprache gestellt wurden und dass es Bewegungsanregungen gab wie: mit Bewegung ›Pretty‹, ›Angel‹ oder ›Mond‹ schreiben. Andererseits finden sich ›Fragen‹,

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7 Research-Reise
zu *Ten Chi*
Japan 2003

8 Research-Reise
zu *Wiesenland*
Ungarn 1999

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

9 Research-Reise
zu *Wiesenland*
Ungarn 1999

10 Research-Reise zu
Rough Cut

11 Research-Reise zu
»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein)
Chile 2009

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die so oder ähnlich auch bei Proben zu anderen Stücken gestellt wurden – in den USA in einem anderen situativen und kulturellen Kontext nach einer konkreten und damit einer anderen ›Antwort‹ verlangten. Deutlich wird an den ›Fragen‹ auch, dass diese nicht so gestellt waren, dass das Stück eine Art Revue des jeweiligen Landes sein sollte. Es ging nicht um eine in eine tanztheatrale Sprache übersetzte Darstellung der besuchten Kultur, die einige Kritiker*innen und Zuschauer*innen erwarteten und dann enttäuscht wurden (→ REZEPTION). Dazu waren die ›Fragen‹ zum einen viel zu assoziativ. Sie boten allein aufgrund ihrer Offenheit einen großen Spielraum für Antworten, der aufgrund der Subjektivitäten und situativen Befindlichkeiten der Tänzer*innen sowie durch die Nutzung von Requisiten und Materialien und schließlich durch Einzel- und Gruppenpräsentationen unüberschaubar groß wurde.

Sind die ›Fragen‹ in dem Stück noch zu erkennen? Sind diese Ausgangs- und damit Bezugspunkte zu dem koproduzierenden Land in den jeweiligen Szenen nachvollziehbar? Der Blick auf eine weitere Ko-Produktion geht diesen Fragen nach.

DAS BEISPIEL *Wiesenland*

Wiesenland ist in Zusammenarbeit mit dem Goethe Institut Budapest und dem Théâtre de la Ville in Paris entstanden. Das Stück wurde am 5. Mai 2000 in Wuppertal uraufgeführt.[32] Der Probenzeitraum umfasste fünf Arbeitsphasen, die von August 1999 bis zur Premiere im Mai 2000 dauerten. Die erste Phase begann Mitte August mit einer Research-Reise nach Budapest, gefolgt im September, November, Dezember und Januar von jeweils ein- bis zweiwöchigen Proben in der Lichtburg in Wuppertal. Die Endproben fanden zwischen März und Mai 2000 statt. Unterbrochen wurde der Probenprozess von Aufführungen verschiedener Stücke, an denen die Tänzer*innen beteiligt waren: *Masurca Fogo* (UA 1998), *Arien* (UA 1979), *Kontakthof* (UA 1978), *O Dido* (UA 1999), *Nelken*. Zudem wurde in diesem Zeitraum *Kontakthof für Damen und Herren ab 65* (UA 2000) einstudiert. Diese Wiederaufnahmen, Aufführungen und Neueinstudierungen schaffen nicht nur immer wieder einen Abstand zum Probenprozess, sondern rahmen wesentlich auch die Materialgenerierung des neuen Stückes, mussten sich die Tänzer*innen doch jeweils mit dem Material der anderen Stücke wieder vertraut machen, es verleiblichen. Auf diese Weise wurde auch bei den Tänzer*innen, vor allem der jüngeren Generation, der Bezug zu den früheren Stücken garantiert.

An *Wiesenland* beteiligt waren insgesamt 19 Tänzer*innen, acht Frauen und elf Männer.[33] Bei der Research-Reise, die vom 18. August bis 6.September 1999 in Budapest stattfand, besichtigte die Compagnie den Lehel-Platz und den 8. Bezirk in Budapest, sie besuch-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

te Waisenhäuser, Diskotheken, Tanzhäuser *(Czárdás)*, zahlreiche Bäder, Pferderennen sowie Straßenfeste mit Umzügen. Gemeinsam ging es zu einem Kirchenkonzert von Félix Lajkó und einem Open-Air-Konzert eines Zither-Ensembles sowie zu einer Tanzaufführung des Honvéd-Ensembles von Ferenc Novák im Trafó, einem Haus für zeitgenössische Kunst in Budapest, in dem die Compagnie auch probte. Sie unternahm eine mehrtägige Busfahrt nach Nyirbator, dem Wohnort des Roma-Musik-Ensembles Kék Láng, und bekam im Trafó Tanzunterricht in ungarischem Volkstanz bei Péter Ertl, dem späteren Direktor des National Dance Theater in Budapest.

Während der Proben stellte Pina Bausch insgesamt 96 ›Fragen‹, darunter mehrfach an verschiedenen Probentagen das Stichwort »Budapest«. Es gab allgemeine ›Fragen‹ und, vor allem bei den Proben in Budapest, ›Fragen‹ mit Bezug zu dem während des Aufenthalts Erlebten sowie zu Assoziationen mit Ungarn wie: *Felix Lajkó · Czárdás · Sissi · Hinterhöfe · Bäder · unterwegs · ländlich · ungarische Nostalgie · Landschaft · Péter.* Es gab Begriffe, die in Bewegung übertragen werden sollten, wie *Igen* (dt. ja) und *Duna* (dt. Donau). Ein Stichwort war auch »Wiesenland«, das später zum Titel des Stücks wurde.

Stephan Brinkmann, von 1995 bis 2010 Mitglied des Tanztheaters Wuppertal und heute Professor für zeitgenössischen Tanz an der Folkwang Universität der Künste, war ein Tänzer der Erstbesetzung. Er hat seine ›Antworten‹ sorgfältig notiert und kann sie auf einzelne Szenen zurückführen: Auf das Stichwort *Trance,* das Pina Bausch bei den Proben in Budapest gegeben hatte, entwickelte er eine Idee, die in den ersten Teil des Stücks Eingang fand und die er mit Ruth Amarante und Michael Strecker umsetzte: Ruth Amarante liegt auf dem Rücken im Plié, die Fußsohlen an der rechten Bühnenwand. Während sie lächelnd zum Publikum blickt, kommen Stephan Brinkmann und Michael Strecker auf die Bühne und heben sie hoch, so dass ihre Beine sich durchstrecken, die Fußsohlen aber an der Wand bleiben, und legen sie wieder ab. Zu dem bei den Proben in Wuppertal im Januar gegebenen Stichwort *Etwas mit Kraft und Energie:* Er wirft Tüllkleider in die Höhe, Aida Vaineri steht dahinter und schaut juchzend zu. Auf die Frage *Was wünscht ihr euch, wie man mit euch umgeht?,* entsteht eine Szene, in der er seine Finger in den Haaren verschränkt. Und dann im zweiten Teil die »Pullover«-Szene, die Stephan Brinkmann mit Nayoung Kim durchführte: Nayoung Kim kommt langsam auf die Bühne. Stephan Brinkmann läuft ihr entgegen und zieht sich das Rückenteil seines schwarzen Pullovers über den Kopf, wobei die Arme in den Ärmeln des Pullovers steckenbleiben. Er geht in die Knie und legt das Rückenteil so auf den Boden, dass Nayoung Kim es betreten kann. Auf seinem Pullover stehend, legt sie sich über seine Schultern, und Stephan Brinkmann hebt sie hoch und geht von der Bühne ab. Die-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

se Szene beruhte auf einer Idee, die er im Anschluss an eine der Anregungen entwickelt hatte, die Pina Bausch bei einer der letzten Proben gab. Es war das Gedicht, das sie folgendermaßen weitergegeben hatte:

»Ich trug dich auf meinem Rücken
Als du keine Füße hattest
Und du Undankbarer
Ließest dir Flügel wachsen
Du trugst mich auf deinem Rücken
Als ich keine Füße hatte
Um dir nicht ewig danken zu müssen
Ließ ich mir Flügel wachsen.«

Möglicherweise hat Pina Bausch dieses Gedicht umgeschrieben, vielleicht auch deshalb, weil ihr der Anfang zu eindeutig für die Bewegungsumsetzung erschien. Es heißt *Szóváltás / Wortwechsel* und stammt von dem ungarischen Dichter und Übersetzer Sándor Kányádi (1977). Franz Hodjak hatte es folgendermaßen ins Deutsche übersetzt:

»Ich trug dich huckepack
als du keine Füße hattest
und du Undankbarer
ließest dir Flügel wachsen
und trugst mich huckepack
als ich keine Füße hatte,
und der Dankbarkeit überdrüssig
ließ ich mir Flügel wachsen.«[34]

An diesen Beispielen wird deutlich, wie suchend, offen und facettenreich der Arbeitsprozess der Stückentwicklung war – und auch, dass es unmöglich ist, aus den Szenen Rückschlüsse auf die ›Fragen‹ zu ziehen. Denn selbst wenn man die Formulierung kennt, ist eine Zuordnung nur über die Auseinandersetzung und Rekonstruktion mit den Beteiligten möglich, die sich an die Fragen und auch die Antworten erinnern oder sie so notiert haben, dass diese Aufzeichnungen auch nach Jahren eine Gedächtnisstütze sein können. Dies aber haben nicht alle Tänzer*innen gemacht. Und die Assistent*innen haben vielleicht alle ›Fragen‹ notiert, aber nicht alle Antworten.

Ist es denn überhaupt sinnvoll, die Beziehungen zwischen den ›Fragen‹ und den Stückszenen zu erforschen? Ja, denn über diese Arbeitsschritte lässt sich eine kunst- und tanztheoretisch wichtige Frage verfolgen: Ob es für die Rezeption des Stückes wichtig ist, zu wissen, was Pina Bausch mit dem Stück aussagen wollte, was es für sie selbst bedeutete. Die Choreografin hat eine Antwort auf diese Frage immer abgelehnt. So erklärte sie dem Journalisten eines Jugendmagazins 1980: »Man sagt, es wäre alles so leicht, wir sollten doch

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

einfach nur fürs Publikum spielen. Aber das ist ja die Schwierigkeit, für welches Publikum? Das Publikum ist ja so verschieden. Jeder sieht anders, jeder hat andere Gedanken. Also, für wen spielt man?«[35]

Aber das Publikum und die Kritik (→ REZEPTION) stellten ihr, den Tänzer*innen und sich selbst diese Fragen immer wieder aufs Neue. Die Zuschauer*innen möchten wissen, was die Choreografin mit dem Stück ›sagen‹ will, und sie wollen auch gern bei den Koproduktionen etwas von dem koproduzierenden Ort wiedererkennen. Interessanterweise, so zeigen unsere Publikumsbefragungen, sehen die Zuschauer*innen in der Szene auch mitunter das, was diese initiiert hatte, so beispielsweise die »Brunnen-Szene« in *Viktor*, bei der eine Tänzerin mir ausgebreiteten Armen über einer Stuhllehne hängt, ihr Mund von männlichen Tänzern mit Wasser aus einer Plastikflasche gefüllt wird und sie dieses Wasser Fontänen-artig wieder ausspuckt. Diese Szene haben manche Zuschauer*innen als Trevi-Brunnen gedeutet. Tatsächlich war das Stichwort *Trevi-Brunnen* auch der Anreger für diese Szene. Grundsätzlich aber sind die Bezüge zwischen einzelnen ›Fragen‹ und den Szenen im Stück nicht herstellbar. Zwar lässt sich aus der Summe der ›Fragen‹ für ein einzelnes Stück bereits ein Stimmungsbild ablesen und eine bestimmte Farbe erahnen, die das Stück haben wird. Aber die mehrschrittigen Übersetzungen von Frage, Antwort und Szene im Stück sind gerade deshalb produktiv, weil es in der ästhetischen Suche keine Eindeutigkeiten gibt, eine identische Übersetzung von Sprache in Bewegung oder in eine Szene also scheitert und scheitern muss und genau aus diesem Scheitern ihre ästhetische Produktivität gewinnt.

Künstlerische Praktiken des Ver(un)sicherns

Eine der zentralen Aspekte der Stückentwicklung bei Pina Bausch war es, während der Proben eine Balance zwischen Sicherheit und Vertrauen einerseits und Praktiken des Verunsicherns und der Risikobereitschaft, etwas zu zeigen, andererseits zu finden. Mit diesem Balanceakt unterscheidet sie einen künstlerischen Arbeitsprozess von jener Haltung der modernen Gesellschaft, die angetreten ist, den Menschen mehr Sicherheit zu bieten und dies im Grundgesetz, in dem gesetzlich verankerten Schutz der Achtung der Menschenrechte, in Sozialversicherung, Arbeitslosenversicherung oder Rentenversicherung, in Sicherheitsvorschriften im Straßen- und Flugverkehr, in Sicherheitsvorkehrungen in staatlichen Einrichtungen oder in der Gesetzgebung im Arbeitsschutz verankert hat. Konsequenterweise wird deshalb Unsicherheit in gesellschaftlichen Kontexten als etwas Bedrohliches, Irritierendes, die Grundfesten einer Gesellschaft oder eines Individuums Erschütterndes und als Übergang, als Irritation, als Ausnahmezustand diskutiert.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

12 Research-Reise
zu *Bamboo Blues*
Indien 2006

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Dabei sind vor allem zwei Positionen anzutreffen: Die eine, die eine zunehmende Unsicherheit konstatiert und dies mit Besorgnis oder Argwohn beobachtet und kritisch kommentiert. Ihr Argument ist: In Zeiten von Endtraditionalisierung gehen soziale Sicherheiten verloren, zunehmende Mobilität und Flexibilisierung sowie die Beschleunigung der Kommunikation durch digitale Medien forcieren diesen Prozess. Ein Verlust an Routinen und damit eine dauerhafte Krisenhaftigkeit des Sozialen ist die Folge. Soziale Sicherheit, staatliche Vorsorge, Sesshaftigkeit, soziales Eingebundensein und gegenseitige Verpflichtungen verschwinden zugunsten von Unverbindlichkeiten, Bindungsverlusten, nomadischen Lebensweisen und sozialer Desintegration. Eine zunehmende Verunsicherung des Einzelnen, aber auch gesellschaftlicher und staatlicher Institutionen ist die Folge. In dieser zeitdiagnostischen Lesart hat der Diskurs um Unsicherheit einen Kerngedanken, und dieser lautet: Wir leben in Krisenzeiten. Krisendiagnosen sind allgegenwärtig. Die Liste konstatierter Krisenszenarien reicht von der Finanz- und Schuldenkrise über die Staats- und Legitimationskrise bis hin zur Krise des Politischen, der Öffentlichkeit und des Bildungssystems, der Kunst und Kultur. Im europäischen Raum erfahren globale Krisendeutungen nochmals eine Zuspitzung. Unter dem Label »Euro(pa)krise« werden Unsicherheiten allerorts konstatiert: in der globalisierten Wirtschaft der Verlust bisheriger Sicherheiten von Arbeitnehmer*innen, in der Politik der Verlust des europäischen Zusammenhalts und die sich im Gefolge einer weltweiten Finanzkrise abzeichnenden Renationalisierungen, im Alltag soziale Verwerfungen, irreversible soziale Asymmetrien und verschärfte In- und Exklusion. All das schafft soziale, kulturelle, ökonomische, generationsspezifische und ethnisch differenzierte Unsicherheiten.

Anders als diese zeitdiagnostische Position argumentiert eine gesellschaftstheoretische Sicht, die eine Krise und damit Unsicherheit als Grundbestandteil einer jeden Gesellschaft ausmacht. Diese Position versteht Unsicherheit nicht als eine Irritation oder einen Ausnahmezustand gesellschaftlichen Wandels. Im Unterschied zu zeitdiagnostischen Positionen geht es dieser gesellschaftstheoretischen Position nicht um die Beschreibung von Tendenzen oder einseitigen Entwicklungen, sondern um die Grundstruktur des gesellschaftlichen Gefüges. Insofern fragt sie nach der Potenzialität der Verunsicherung, die auch als Bedingung der Möglichkeit angesehen werden kann, Routinen aufzubrechen und Wege ins Offene zu suchen. Anders als zeitdiagnostische Modelle gehen gesellschaftstheoretische Ansätze also von einer Dauerpräsenz des (Un-)Sicherheitstopos in der Moderne aus. Dies hat mehrere Konsequenzen: Zum einen erschüttern durch Krisen erzeugte Unsicherheiten potenziell die An-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nahme, dass Bestehendes sicher ist und dass die damit verbundenen ›verkrusteten‹ gesellschaftlichen Strukturen alternativlos seien. Demnach erschließen fortgesetzte Unsicherheiten auch Kritikoptionen. Aber: Die Möglichkeit einer offenen Zukunft geht mit der Gewissheit der andauernden Unsicherheit einher.

Ähnlich wie diese gesellschaftstheoretischen Ansätze versteht auch die Kunstwissenschaft den Unsicherheitstopos. Sie sieht zum einen in der Kunst der Moderne die Aufgabe, Sicherheiten und Wahrnehmungsgewohnheiten zu befragen, diese zu unterlaufen, zu irritieren, zu kritisieren, zu hinterfragen und zu reflektieren. Das heißt: Sicherheiten, im ästhetischen Diskurs vor allem verstanden als Routinen der Wahrnehmung, sollen in eine Krise gebracht werden. Unsicherheit hat damit in der Kunst vor allem eine Potenzialität, sie ist der Weg ins Offene, ins Kommende.

Insbesondere der Tanz lässt sich als ein Phänomen der Verunsicherung schlechthin begreifen. Hierzu haben sich in der tanzwissenschaftlichen Forschung – zugespitzt formuliert – vor allem drei Positionen herausgebildet. Die einen sehen Tanz als das Flüchtige, das sich der Sprache und der Schrift und damit jeder Form der Rationalisierung und Kategorisierung entzieht.[36] Er ist damit der letzte Zauber in einer entzauberten Welt. Für die anderen ist Tanz das die Ordnung der Choreografie Unterlaufende, der produktive Widerstand gegen Choreografie als Vor-Schrift, als Gesetz.[37] Für die Dritten wiederum ist das Tanzen eine besondere Bewegungserfahrung, die, anders als der Sport, nicht Bewegung zum Zweck, sondern »reine Mittelbarkeit«[38] ist und somit eine Verunsicherung der inkorporierten Muster sozialer Erfahrung darstellen kann. Entsprechend hat die jüngere Theater-, Tanz- und Performanceforschung die Potenzialität des Tanzes daraufhin befragt, Wahrnehmungsgewohnheiten in eine Krise zu stürzen. Wo und wie zeigen sich in den künstlerischen Werken diese produktiven Brüche, Grenzlinien, Überschreitungen? Diese Frage wurde bislang vor allem über tanzwissenschaftliche Aufführungs- und Inszenierungsanalysen verfolgt. Wenig ist aber bislang diskutiert worden, wie Unsicherheit die künstlerischen Praktiken des Produzierens selbst prägt, wie sie dort erzeugt wird, welche Relevanz und Produktivität das Verunsichern im künstlerischen Prozess für die Beteiligten und für die Stückentwicklung und ihre ästhetischen Setzungen hat.

Die Frage des Ver(un)sicherns stellt sich insbesondere für den Arbeitsprozess von Pina Bausch mit dem Tanztheater Wuppertal. Der lange Zeitraum des gemeinsamen Arbeitens mit der Compagnie brachte spezifische Routinen hervor, die Sicherheit gaben: die Beständigkeit, mit der die Tänzer*innen über Jahre ihre Rollen tanzten, spezifische Charaktere hervorbrachten und in ihren Solotänzen eine spezifische Bewegungssprache entwickelten, der lange

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Zeitraum von vielen Jahren, zu Teilen Jahrzehnten, in denen die Compagniemitglieder zusammen arbeiteten, miteinander reisten, aufeinander angewiesen waren und eine gute Balance zwischen Nähe und Distanz zueinander finden mussten. Darüber entwickelte sich eine spezifische kollektive Identität der ›Bausch-Truppe‹ und ein Wertekanon, der trotz personeller Veränderungen die Arbeit und das Aufeinander-Verwiesensein fundierte (→ COMPAGNIE). Auch dass Pina Bausch sehr selten ihren Tänzer*innen eine Kündigung aussprach, schuf Sicherheit. Und schließlich generierte das Vertrauen in das Prinzip der generationsspezifischen Weitergabe Sicherheit: Bislang (2019) konnten die meisten Tänzer*innen ihre selbst entwickelten Rollen an andere Tänzer*innen weitergeben und hatten es damit selbst in der Hand, dass die Rolle gut übersetzt wurde.

Während der Proben schauten alle Beteiligten zu, aber nur sehr selten war jemand dabei, der nicht zur Compagnie gehörte. Das heißt, es gab ein Gefühl von kollektiver Sicherheit, das über Jahre wachsen konnte. Die vertraute räumliche Umgebung während der Proben in der Lichtburg, wo jede und jeder einen ›Stammplatz‹ hatte, verstärkte dieses Sicherheitsgefühl. Dieser Ort wurde zusätzlich dadurch geschützt, dass nahezu kein Außenstehender den Proben beiwohnen durfte. Offene Proben, die noch samstags in der ersten Spielzeit 1973/74 auf dem Programm standen und im alten Ballettsaal des Wuppertaler Opernhauses stattfanden, wurden alsbald wieder abgeschafft. In diesem geschützten Rahmen spielte die Compagnie in den Proben mit Praktiken des Verunsicherns, zu denen die ›Fragen‹ der Choreografin gehörten, aber ebenso die ›Antworten‹ der Tänzer*innen, waren diese doch immer eine Herausforderung, die eigenen routinierten Muster (der zugeschriebenen ›Charakterrolle‹ oder des eigenen Bewegungsrepertoires) zu überschreiten und die Grenzen eines sicheren ›Auftritts‹ auszuloten. Da manche ›Fragen‹ im Laufe der Probenzeit mehrfach und immer wieder gestellt wurden, waren die Tänzer*innen herausgefordert, die Frage auf die jeweils neue Situation zu beziehen. Was bedeutet beispielsweise *Vertrauen erwerben* für die Tänzer*innen im November 1996 in Hongkong, wo die Frage während der Research-Reise bei den Proben zu dem Stück *Der Fensterputzer* gestellt wurde im Unterschied zu Oktober 1997 in Wuppertal, wo diese Frage erneut bei den Proben zu *Masurca Fogo,* dieses Mal nach der Research-Reise nach Lissabon aufkam?

Pina Bausch verstand das erneute Fragen nicht als Wiederholung der immer selben Frage, sondern als eine Verschiebung, ja, als eine Übersetzung in einen anderen Kontext, weil dieser und auch die Wahrnehmung der Tänzer*innen sich ja änderte und sie zu anderen Antworten aufforderte. Zum Teil knüpften die Tänzer*innen an ihre früheren Antworten an, zum Teil zeigten sie etwas ganz anderes. All dies verunsicherte und konnte auch entnerven, wie

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

einige Tänzer*innen in den Interviews berichten, aber es provozierte zugleich kreatives Handeln: Was kann und will ich zeigen? Schon wieder diese Frage? Was kann ich heute dazu entwickeln? Den anderen fällt immer etwas Neues ein, warum mir nicht? Verunsicherung gab es auch dahingehend, dass über viele Monate unklar war, welche ›Antworten‹ die Choreografin auswählt und welche Szene in das Stück Eingang findet und wer ein Solo tanzen darf. Selbst nachdem die Tänzer*innen aufgefordert waren, das, was sie vor einiger Zeit gezeigt hatten, zu rekonstruieren und daran weiter zu arbeiten, konnten sie nicht sicher sein, dass diese Szene tatsächlich ausgewählt wurde.

Für diejenigen, die in einem Stück mit einem Tanz-Solo vertreten waren, gab es zudem zentrale Momente der Verunsicherung. Sie hatten ihr Solo ohne Musik oder mitunter mit selbst gewählter Musik entwickelt; erst sehr spät wurde von der Choreografin aber die Musik bestimmt, die für sie in das Stück und zu dem Solo passte. Es war ihre Autor*innenschaft. Die Qualität dieser Musik veränderte das Solo nochmals, und die Tänzer*innen waren aufgefordert, sich damit auseinanderzusetzen. So erinnert sich Dominique Mercy daran, dass er die Musik für sein Solo im Stück *Ten Chi* (UA 2004), die Pina Bausch bei den ersten Versuchen ausprobiert und dann auch ausgewählt hatte, zunächst gar nicht mochte. Er fand sie zu stark, war verunsichert und reagierte verärgert, und erst mit der Zeit fand er sie schön und seinen Tanz tragend.[39]

Auch mit dem Bühnenbild (→ STÜCKE) wurden die Tänzer*innen erst bei den Hauptproben konfrontiert. Dies lag daran, dass Pina Bausch die Entscheidung über die Bühnenbilder erst sehr spät traf und die Werkstätten diese sehr kurzfristig herstellen mussten. Dies führte aber auch dazu, dass die Tänzer*innen situativ mit dem Bühnenbild umgehen mussten, sie konnten sich nicht darauf vorbereiten, zumal das Bühnenbild als ein Aktionsraum konzipiert war, der durch seine Materialien in vielen Stücken immer wieder eine neue Herausforderung darstellte. In *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* beispielsweise tanzen die Tänzer*innen auf Torf, in *Nelken* durch ein Feld von Stoffblumen, in *1980* über einen Rasen, in *Palermo Palermo* (UA 1989) auf Steinen, in *Ten Chi* im Wasser, in *»como el musguito en la piedra, ay si, si, si«* springen sie über die Spalten, die sich auf dem Bühnenboden auftun. Die Kostüme sind entsprechend voller Erde, nass und schwer durch das Wasser, die Materialien gestalten die Bewegung mit, sind widerständig und fordern die Tänzer*innen immer neu in jeder Aufführung. Das Bühnenbild leistet damit einen wesentlichen Beitrag dazu, dass der einmalige, unwiederholbare Charakter einer jeden Aufführung und ihrer räumliche und zeitliche Situiertheit in den Fokus rückt. Es ist, so die Auffassung Pina Bauschs lange vor dem sogenannten *performative turn,* die Aufführung, die das Stück macht.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Frage »Wie ist die Beschaffenheit des Torfs? Ist er nass, trocken, hart, matschig, körnig?«, ist bei den seit vierzig Jahren weltweit stattfindenden Aufführungen von *Le Sacre du Printemps / Das Frühlingsopfer* wichtig und trägt immer wieder zur Verunsicherung bei. Eine Antwort darauf bekommen die Tänzer*innen erst, wenn sie ihn auf der Bühne unter ihren Füßen spüren. Ähnlich ist es bei *Palermo Palermo,* da die Steine der gefallenen Mauer sich unterschiedlich über die Bühne verteilen und die Tänzer*innen auf ihnen laufen und tanzen müssen.

Während also eine individuelle Verunsicherung im Probenprozess darin bestand, lange nicht zu wissen, was die Choreografin von dem Gezeigten nochmals sehen, dann vielleicht für das Stück auswählen und wann sie dies endgültig fixieren wird, also die eigene Position der Tänzer*innen in dem Stück über einen sehr langen Zeitraum nicht sicher war, bestand ein ästhetisches Prinzip des Verunsicherns darin, die Tänzer*innen von Routinen abzuhalten, zu erreichen, dass sie ›frisch‹ blieben und nicht in routinierte Muster verfielen, dass sie nicht reproduzierten oder repräsentierten. Selbst nach der Premiere war das Stück nicht fertig:

»Manchmal ist mir bewusst, dass es bis zur Premiere gar nicht machbar ist. Aber ich weiß, dass ich nicht nachlassen werde, es so lange zu verändern, bis es stimmt. Ansonsten könnte ich mich gar nicht auf solch ein Abenteuer mit mir selber einlassen. An manche Dinge rühre ich nach der Premiere nicht mehr, weil sie einfach so gewachsen sind. Bei anderen Stellen weiß ich aber, dass ich etwas machen muss. Das probiere ich dann in den folgenden Vorstellungen aus, weil man es ja immer nur im gesamten Zusammenhang beurteilen kann.«[40]

Der Arbeitsprozess war insofern tatsächlich durchweg ein ständig verunsichernder Work in Progress. Durch die Konfrontation mit neuen Situationen (Bühne, Materialien, Umstellung der Choreografie) waren alle Beteiligten gezwungen, situativ und performativ zu agieren. Für die Tänzer*innen bedeutete es, dass sie ihre ›Teile‹ nicht einfach einstudieren und darstellen konnten, sondern sie in der jeweiligen Situation wieder neu herstellen mussten.

Der Arbeitsprozess des Tanztheaters Wuppertal unter Pina Bausch zeigt, wie Praktiken des Verunsicherns den künstlerischen Produktionsprozess prägen. Selbst wenn im Laufe der Jahre das Fragen-Stellen und der zeitliche Ablauf einer jeden Stückentwicklung sich als eine routinierte Arbeitsweise etabliert hatte, änderte dies nichts an der öffnenden und produktiven Kraft der situativen Praktiken des Ver(un)sicherns. Pina Bauschs Arbeitsweisen korrespondierten mit einem performativen Verständnis von Tanz und Choreografie: Die einzelnen Szenen sollten nicht gespielt, dargestellt und vorgeführt, sondern gemacht, hergestellt und hervorgebracht werden. Vielleicht kommt in der Arbeitsweise des Tanztheaters

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wuppertal der Gedanke zum Tragen, dass Un-Sicherheit kein essenzieller Begriff ist und nicht als ein Zustand beschrieben werden kann, sondern eher als eine beständige Praktik des Ver(un)sicherns, die das Subjekt herausfordert, sich neu und anders zu zeigen. Die Produktionspraktiken des Tanztheaters Wuppertal geben schließlich auch zu einer grundsätzlichen Überlegung Anlass: dass in dem Verunsichern immer auch das Versichern steckt und das Versichern von der Grenze her zu denken ist, von der Annahme, dass das Sicher-Werden und Versichert-Sein immer nur über performative Praktiken des Verunsicherns zu haben ist.

Stückentwicklung als Übersetzung

Die Stückentwicklung des Tanztheaters Wuppertal unter der Leitung von Pina Bausch war ein permanenter und vielschichtiger Übersetzungsprozess: Zwischen situativer, alltäglicher, kultureller Erfahrung in Tanz und Choreografie, zwischen Sprache und Bewegung, Bewegung und Schrift, zwischen verschiedenen Sprachen und Kulturen sowie zwischen unterschiedlichen Medien und Materialien. Pina Bausch entwickelte mit dem Tanztheater Wuppertal eine künstlerische Arbeitsweise, deren Praktiken – das Fragen-Stellen, das Probieren, das Recherchieren vor Ort – von Choreograf*innen und Regisseur*innen weltweit übernommen wurden und hierbei wiederum selbst viele Facetten von Übersetzungen erhielten. Diese Arbeitsweise war eine erste ästhetische Setzung. Sie zog eine zweite für die damalige Zeit ebenfalls radikale ästhetische Setzung nach sich: die Einführung des kompositorischen Verfahrens der Montage in die Choreografie, die aus den Filmen vor allem des russischen Konstruktivismus und dem Theater Bertolt Brechts bekannt war, zu diesem Zeitpunkt im Tanz in anderer Weise beispielsweise auch Merce Cunningham ausprobiert hatte. Es ist ein Verfahren, das nicht nur mit einer an linearen Erzählstrukturen gebundenen Dramaturgie brach und das Fragmentarische in die Tanzdramaturgie einführte, den Bühnenraum dezentralisierte und anstelle der Zentralperspektive mehrere Zentren definierte, Unterschiede nebeneinander stehen lassen und miteinander vereinbaren konnte und die Subjektivität einzelner Tänzer*innen und die Kollektivität des Ensembles in ein ausgewogenes Verhältnis brachte.

Die Arbeitsweise der Stückentwicklung war prozessorientiert und thematisch ungebunden, sie war an den Compagniemitgliedern und ihren subjektiven, alltäglichen Wahrnehmungen und Erfahrungen und ihrem spezifischen Können ausgerichtet. »Ich muss doch immer auch an meine Tänzer denken, und wenn einer von ihnen in einem Stück nur eine einzige größere Szene hat, kann ich die nicht hinauswerfen, solange der Tänzer zum Ensemble gehört«[41], gab sie selbst zu Protokoll. Dass die

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Tänzer*innen beschämt waren, wenn ihnen bei den Proben nichts zu den Fragen eingefallen ist, dass es zudem eine stille Eifersucht gab, wenn andere Tänzer*innen starke Rollen hatten und auch die Angst groß war, das Gezeigte werde im Stück keine oder eine nur beiläufige Berücksichtigung finden, betonen manche von ihnen in den Interviews, die ich mit ihnen geführt habe. Diese prekäre Situation der Unsicherheit, die sich über Monate und mitunter bis zum Tag der Premiere hinziehen konnte, beschrieben die Tänzer*innen Azusa Seyama, Fernando Suels Mendoza und Kenji Takaji anschaulich, als im Rahmen der Ausstellung *Pina Bausch und das Tanztheater* in der Bundeskunsthalle in Bonn die Lichtburg ›originalgetreu‹ nachgestellt und damit auch ein aktueller Arbeitsort musealisiert wurde und hierin Gesprächsrunden stattfanden.[42] Die Enttäuschung mancher Tänzer*innen, wenn das von ihnen Gezeigte nicht berücksichtigt wurde, hat auch zu Kündigungen geführt. Pina Bausch sprach zwar selbst nur in seltenen Fällen eine Kündigung an Tänzer*innen aus, auf diese Weise konnte jedoch die Abkehr der jeweiligen Tänzerin oder des jeweiligen Tänzers herbeigeführt werden. Mitunter wurde dann im Nachhinein die jeweilige Passage im Stück gestrichen.

Zugleich erforderte diese Arbeitsweise ein radikales gemeinschaftliches Arbeiten, das vor allem in den Anfangsjahren für die damalige Zeit ausgesprochen ungewohnt war. »Mehr Demokratie wagen« – dieses wichtige Motto, unter das Willy Brandt 1969, in der Hochphase der Studentenbewegung, seine Regierungserklärung gestellt hatte, begann sich parallel auch in der Tanzkunst breit zu machen: der klassische Dreispartenbetrieb wurde in Frage gestellt und an den starren, hierarchischen Strukturen am Theater durch die junge studentenbewegte Künstler*innen-Generation gerüttelt (→ STÜCKE): So hatte Gerhard Bohner (1936-1992) als Chefchoreograf des Tanztheaters Darmstadt mit eigener Compagnie 1972 das Stück *Lilith* erarbeitet, bei dem die bekannte Ballerina Silvia Kesselheim, die über die Hamburgische Staatsoper, das Stuttgarter Ballett und die Deutsche Staatsoper Berlin zu Bohner gelangt war, die Rolle der Lilith als eine Anti- Ballerina in Szene setzte. Die erste Produktion der Darmstädter Compagnie wurde vom Choreografen und seinem Ensemble als Experiment verstanden. Unter dem Thema Mitbestimmung wurde an einem Abend versucht, das Publikum an der Entstehung einer Choreografie zu beteiligen, um so den Probenprozess transparent zu machen und damit das Ballett als Inszenierung des schönen Scheins zu entzaubern. Das Darmstädter Experiment scheiterte, Silvia Kesselheim ging 1983 zum Tanztheater Wuppertal. Ebenso wie Marion Cito, einst erste Solistin der Deutschen Oper in West-Berlin, die ebenfalls mit Gerhard Bohner nach Darmstadt gewechselt war, bereits 1976 ein Engagement am Tanztheater Wuppertal übernahm und nach dem Tod von Rolf Borzik für die Kostüme der Compagnie

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

verantwortlich zeichnete (→ COMPAGNIE). Nicht nur für Gerhard Bohner, sondern auch für Pina Bausch war die Überwindung der Machtstrukturen am Theater ein zentrales Thema ihrer künstlerischen Arbeit und, vor allem in den ersten Jahren, eine ständige Quelle der Konflikte: mit dem Orchester, dem Chor, die die neue Tanzästhetik äußerst suspekt fanden, und den Bühnentechniker*innen, die die neuen, ungewohnten Wege nicht mitgehen wollten – und dabei hatte sie vor allem in ihren künstlerischen Mitarbeiter*innen und Weggefährt*innen wichtige Begleiter*innen und Unterstützer*innen. Mit ihrer Arbeitsweise suchte Pina Bausch eine Balance zwischen Individuum und Kollektiv; letzteres wurde bunt durch die Multikulturalität der Tänzer*innen. Diese gab es freilich auch in anderen Compagnien. Sie war und ist aber gerade aufgrund der Arbeitsweise des Tanztheaters Wuppertal unter Pina Bausch von besonderer Bedeutung, ist doch in der kollaborativen und an individuellen Erfahrungen ausgerichteten Arbeitsweise mit Tänzer*innen verschiedener Kulturen die kulturelle Übersetzung selbst ein wesentliches Grundprinzip.

Zudem haben sich in dem langen Zeitraum des gemeinsamen Arbeitens, den die künstlerischen Wegbegleiter*innen wie beispielsweise Hans Pop, Marion Cito, Peter Pabst, Matthias Burkert, die Mitarbeiter*innen des Organisationsteams wie Claudia Irman, Sabine Hesseling oder Ursula Popp mit der Compagnie gegangen sind, bestimmte Arbeitsroutinen etabliert. Auch manche Tänzer*innen, die wie Jan Minařík, Dominique Mercy, Lutz Förster oder Nazareth Panadero, wenn auch manche mit Unterbrechungen, weit mehr als ein durchschnittliches Tänzer*innendasein, nämlich zwanzig bis fast vierzig Jahre, der Compagnie angehör(t)en, haben einen wesentlichen Beitrag dazu geleistet, dass spezifische Umgangsweisen, Arbeitsformen und Routinen hervorgebracht, etabliert und weitergegeben wurden, die für die Ästhetik des Tanztheaters Wuppertal und die kollektive Identität der Compagnie entscheidend und prägend waren, so beispielsweise die Plätze und ›Ecken‹ der einzelnen Tänzer*innen in der Lichtburg, der über Jahrzehnte eingespielte Ablauf eines Arbeitstages mit Training und »Kritik« an der Vorstellung des Vorabends[43], die Research-Reisen, der Ablauf der Proben und Aufführungen. Auch die Beständigkeit, mit der Tänzer*innen über Jahre ihre Rollen tanzten und spezifische Charaktere in Szene setzten – wie Julie Shanahan die ›hysterische Frau‹ oder Eddie Martinez den ›fröhlichen Boy‹ – und, wie beispielsweise Rainer Behr oder Kenji Takagi in ihren Solotänzen eine eigene, unvergleichliche Bewegungssprache entwickeln konnten, war und ist für Tanz-Compagnien dieser Größe ungewöhnlich, wenn nicht einzigartig.

Gerade die jahrzehntelange Zusammenarbeit der Compagnie veranschaulicht, dass die Formen der künstlerischen Zusammen-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

arbeit immer auch ein ›Realitätsmodell‹ sind. An ihnen zeigt sich, welche Arbeitsweisen und Arbeitsformen für Künstler*innen in welchen historischen Phasen möglich waren und sind: eine Compagnie in der Größenordnung des Tanztheaters Wuppertal, das jahrzehntelang mit zu Teilen demselben Personal zusammengearbeitet hat, ist zu Beginn des 21. Jahrhunderts in Zeiten neoliberaler Kunstpolitik und projektorientierter, netzwerkbasierter Arbeitsweisen ein historisches Relikt. Formen des Kollektiven, die hier gelebt wurden und werden und in die künstlerischen Praktiken Eingang fanden, sind von daher anderer Art als jene kollektiven Praktiken, die im Kontext projekt- und netzwerkbasierter künstlerischer Arbeit erzeugt werden können. Vor dem Hintergrund der Schwierigkeiten, die namhafte Choreografen wie William Forsythe und Sasha Waltz mit der Fortführung ihrer Compagnien in den 2010er Jahren hatten,[44] ist es umso bemerkenswerter, dass Pina Bausch ihr großes, mehr als 30 Tänzer*innen sowie Mitarbeiter*innen umfassendes Tanztheater-Ensemble über so viele Jahre halten und finanzieren konnte. Die großzügige Unterstützung der Goethe-Institute, die in diesem Umfang heute keiner Choreografin oder keinem Choreografen und auch dem Tanztheater Wuppertal nicht mehr gewährt wird, leistete hierzu einen wichtigen Beitrag. Und so bleibt das Ausmaß der Gastspielreisen und die enorm breite internationale Resonanz einer aus Deutschland stammenden Tanzcompagnie bis heute unerreicht.

Choreografien weitergeben

November 2018: das Stück *Nefés,* 2003 uraufgeführt, wird im Teatro Alfa in Saō Paulo, Brasilien gespielt. Das Stück hat zu diesem Zeitpunkt zwanzig Mitwirkende (bei der Uraufführung 19), davon zehn Tänzer und zehn Tänzerinnen. Es ist ein besonderes Stück in der Geschichte des Tanztheaters Wuppertal, denn die Compagnie war mit dem Stück 2009 auf Tournee in Wroclaw (Breslau) / Polen. Am Tag der dritten und letzten Vorstellung von *Nefés* im Opernhaus von Wroclaw erfuhren die Mitglieder des Tanztheaters, dass Pina Bausch am Morgen in Wuppertal gestorben war. Schnell war klar, dass trotz des tiefen Schocks die Vorstellung am Abend nicht abgesagt werden würde. Die Tänzer*innen wollten tanzen. Für Pina Bausch. Sie spielten abends also das Stück und beendeten die Tournee, die sie noch nach Spoleto und Moskau führte. Es war, wie Cornelia Albrecht, die damalige Geschäftsführerin des Tanztheaters sagte, ein »unvergessliches Ereignis und Erlebnis, wie diese wunderbare Compagnie getanzt hat nach dem großen Verlust«[45]. *Nefés* bedeutet auf Türkisch Atem, also Leben, ein Weiterleben, auch wenn Pina Bausch, der unhinterfragte Mittelpunkt des Kosmos ›Tanztheater Wuppertal‹ aufgehört hatte zu atmen.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Als *Nefés* in Saõ Paulo gezeigt wurde, hatte das Stück bereits 15 Tourneen[46] hinter sich, es wurde immer wieder auch in Wuppertal gespielt. In Saõ Paulo fand, für die langen Stücke von Pina Bausch unüblich, die Premiere erst um 21 Uhr statt. Früher zu beginnen, macht für das abgelegene, im Süden dieser urbanen Metropole befindliche schöne Teatro Alfa keinen Sinn, sind doch die Anfahrtswege an einem Abend nach einem Wochen- und Arbeitstag zu lang und zermürbend angesichts des dauerhaften Verkehrschaos. Ein so später Beginn bedeutet aber auch, dass die Veranstalter ein Stück auswählen mussten, dass anders als manch andere Stücke von Pina Bausch, nicht vier Stunden, sondern, wie in diesem Fall, nur 2:50 Stunden dauert. Auch bei *Nefés* wurden im Laufe der Jahre die Rollen einzelner Tänzer*innen beständig weitergegeben, mitunter zwei bis drei Mal. In Saõ Paulo gab es eine besondere Situation: von den Tänzer*innen der Erstbesetzung sind nur noch acht dabei. Vor allem aber besteht mittlerweile die Hälfte der Gruppe aus jungen Tänzer*innen, die nach dem Tod von Pina Bausch zur Compagnie kamen, die Choreografin also zumeist nicht persönlich kennengelernt haben. Héléna Pikon und Robert Sturm, die bereits bei der Stückentwicklung Pina Bausch assistierten, leiteten nun die Proben. Über Wochen und Monate wurden in Wuppertal einzelne Rollen und Tänze weitergegeben und einstudiert, in Saõ Paulo gab es noch zwei Proben und eine Generalprobe.

Wie erfolgt die Weitergabe und was passiert in diesem Prozess? Diese Fragen treiben vor allem jene Künstler*innen um, die für die jeweiligen Weitergaben verantwortlich zeichnen. Sie sind aber auch ein wichtiger Diskussionsgegenstand der Tanzwissenschaft geworden im Kontext der Fragen: Welche ästhetischen Grenzen werden bei der Tradierung eines choreografischen Werkes sichtbar? Wie sind Weitergaben möglich, und welche Mittel und Wege braucht es dazu? Insofern ist die Weitergabe von Tanz und Choreografie nicht nur eine alltägliche Praxis des Tanztheaters Wuppertal, sondern auch ein zentraler Diskursgegenstand des zeitgenössischen Tanzes. Allerdings konzentriert sich die diesbezügliche wissenschaftliche Debatte bislang vor allem auf Archivierung, Erinnerungskulturen und Gedächtnisformen.[47]

Seit dem modernen künstlerischen Tanz zu Beginn des 20. Jahrhunderts, über den sogenannten postmodernen Tanz der 1960er Jahre bis hin zum zeitgenössischen Tanz seit den 1990er Jahren ist die Frage virulent, wie die an die Subjektivität, die Lebenserfahrung und den individuellen Stil einzelner Choreograf*innen gebundenen Werke erhalten und weitergegeben werden können. Denn anders als in der Bildenden Kunst ist im Tanz das ›Werk‹ an die einzelnen Autor*innen, die Choreograf*innen oder Tänzer*innen gebunden und an die tanzenden Körper, die es in der Aufführung erst sicht-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

bar und wahrnehmbar machen. Im Unterschied zum Literatur- und Regietheater, das wie der Tanz eine Zeit- und Raumkunst ist und nur in der Aufführung existiert, liegt zudem den modernen und zeitgenössischen Tanzkunstwerken wie denen Pina Bauschs keine Textvorlage zugrunde, die es in eine Theatersprache und einen Theaterrahmen zu übersetzen gilt. Die Schwierigkeit bei der Tradierung von Choreografie und Tanz besteht zudem darin, dass sie, anders als die klassische Balletttechnik, oft nicht auf einer fixierten Bewegungstechnik beruhen. Im Unterschied zum klassischen Ballett existieren – auch von den Stücken von Pina Bausch – in der Regel keine Notationen, mit deren Hilfe eine Rekonstruktion möglich wäre. Zwar entwickelt sich die filmische Aufzeichnungstechnik nahezu parallel zur Tanzkunst. So gibt es bereits von dem frühen modernen Tanz Filmaufzeichnungen. Fast zeitgleich mit dem postmodernen Tanz entwickelten sich seit Anfang der 1970er Jahre VHS-Videoaufzeichnungen und seit Mitte der 1990er Jahre digitale Videoaufzeichnungen, die auch das Tanztheater Wuppertal intensiv seit den 1970er Jahren einsetzte. Aber das Filmmaterial ist insgesamt von sehr unterschiedlicher Qualität, es liegt zudem weder systematisch vor, noch ist es zum Zwecke der Tradierung der Tänze erstellt und entsprechend archiviert worden. Dieses Manko wurde erneut seit Beginn des 21. Jahrhunderts – auch bedingt durch den Tod großer und wichtiger Choreograf*innen der westlichen Tanzgeschichte wie Maurice Béjart, Merce Cunningham und Pina Bausch, die über Jahrzehnte mit ihren Compagnien zusammenarbeiteten – offensichtlich. Damit tauchte die Frage auf, ob und, wenn ja, wie ihre, nicht nur für die Tanzkunstgeschichte paradigmatischen und wegweisenden Arbeiten weitergegeben und damit erhalten bleiben können. Manche Choreograf*innen verneinen diese Frage und stellen den transitorischen Charakter des Tanzes und die historische und kulturelle Kontextualisierung der Choreografien in den Vordergrund, die keine Musealisierung des Tanzes erlauben. In diesem Sinne hatte auch Merce Cunningham verfügt, der wie Pina Bausch 2009 verstarb, dass die von ihm 1953 gegründete Merce Cunningham Dance Company nach seinem Tod eine zweijährige Abschiedstournee unternehmen und danach aufgelöst werden solle.[48] Das Vermögen der Cunningham Dance Foundation und die Urheberrechte an seinen Werken gingen auf den Merce Cunningham Trust über, der die Aufführungsrechte an den Werken Cunninghams an führende Tanz-Compagnien vergibt und damit die Weitergabe von Cunninghams Choreografien ermöglicht.

Anders verhält es sich beim Erbe von Pina Bausch. Denn das Weitergeben tauchte nicht erst nach ihrem Tod als herausfordernde, große Aufgabe für das Tanztheater Wuppertal auf. Das Weitergeben prägte bereits seit Jahren die Arbeit der Choreografin, ihrer Assistent-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

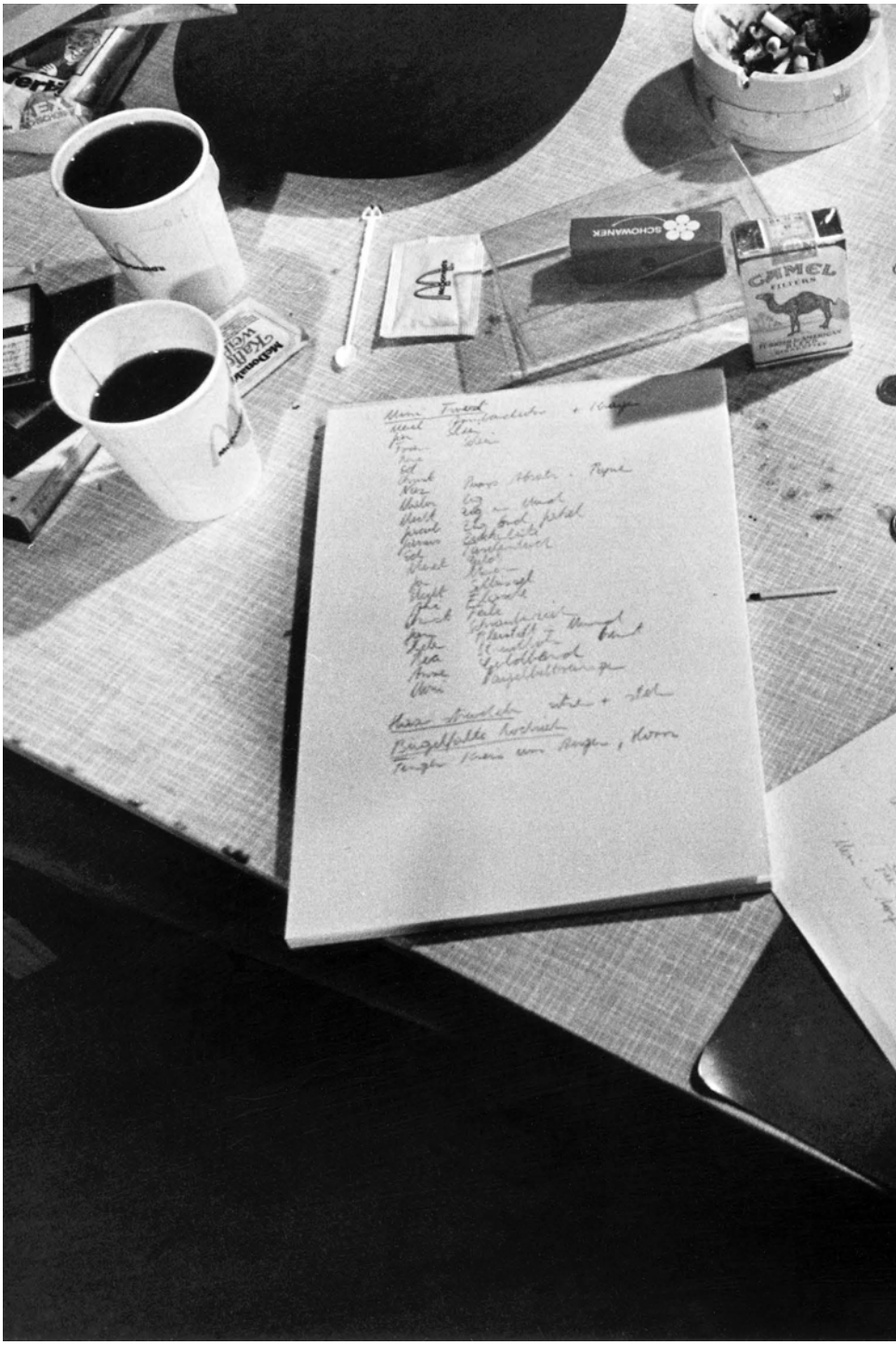
*innen und der Compagnie. Es war das Credo der Choreografin, die Stücke erhalten zu wollen, sie im Repertoire zu halten und immer wieder zu spielen. Das ›Alte‹ sollte in etwas ›Neues‹ übersetzt werden. Auf diese Weise führte sie auch ihre junge Tänzer*innen-Generation an das jeweilige Stück und dessen Aufführungspraxis heran und sozialisierte vor allem diejenigen, die aus anderen Tanztraditionen stammten, in die Körper- und Tänzer*innenästhetik des Tanztheaters Wuppertal.

Auch mit diesen Wiederaufnahmen und Neueinstudierungen, welche die Zeitkunst Tanz auf Dauer stellen wollten, unterschied sich Pina Bausch von anderen Choreograf*innen. Das Neue, das für die moderne Kunstavantgarde so zentral war und immer auch einen Angriff auf Tradition bedeutete, wurde im Tanztheater Wuppertal ersetzt durch die Idee, dass die Stücke – durch unterschiedliche Besetzungen, historische, politische, kulturelle und situative Kontexte – immer anders würden und auf ein anderes Publikum stoßen, also anders rezipiert wurden, zugleich aber dieselben blieben. Identität und Differenz ist von daher ein genuiner Bestandteil von Wiederaufnahmen und Weitergaben.

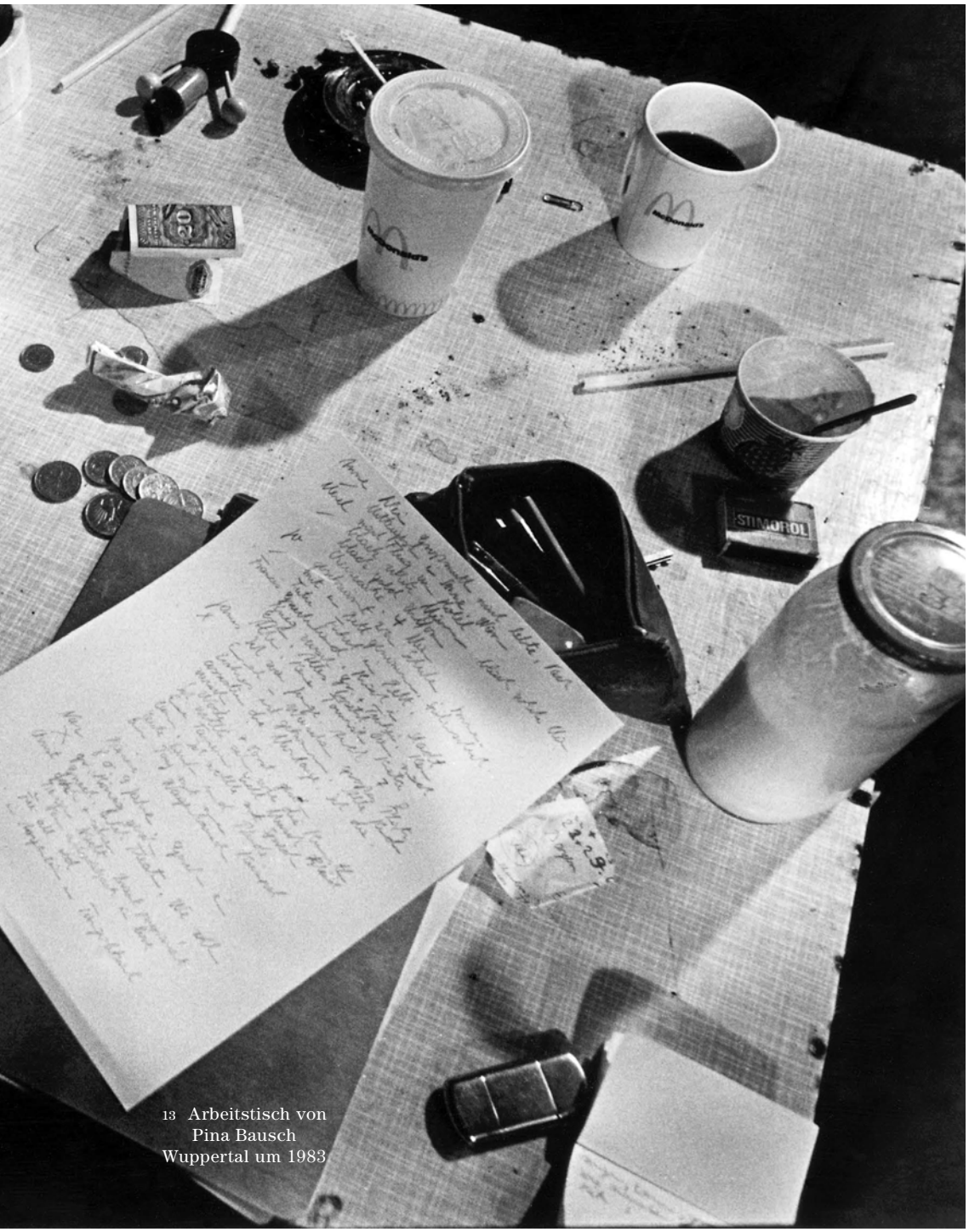
Das Weitergeben von Rollen, von Szenen, von Solo- und Gruppentänzen an neue, häufig jüngere Tänzer*innen, aber auch von ganzen Stücken an andere Compagnien – wie *Orpheus und Eurydike* (UA 1975), *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* an die Pariser Oper – und an Laientänzer*innen – wie beim Stück *Kontakthof* an Jugendliche und Senior*innen – oder auch die Übertragung ihrer künstlerischen Arbeit in andere Medien – wie Pina Bauschs eigener Spielfilm *Die Klage der Kaiserin* (UA 1987) oder Pedro Almodóvars *Hable con ella* (UA 2002) und unzählige Dokumentarfilme wie *Was machen Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal* (UA 1978), *One day Pina asked…* (UA 1983), *Coffee with Pina* (UA 2006), *Tanzträume. Jugendliche tanzen Kontakthof von Pina Bausch* (2010) – war ein zentraler Bestandteil der künstlerischen Arbeit von Pina Bausch und des Tanztheaters Wuppertal.

Grundsätzlich folgen die Weitergabe von Know-how, von Lebenserfahrung oder von erworbenem Wissen, von künstlerischen Entscheidungen oder ästhetischen Stilen derselben Intention, will man doch hier möglichst alles korrekt weitergeben und zudem erreichen, dass dies von den Nehmer*innen auch genauso verstanden, angenommen und angeeignet wird. Diese Weitergabe – zum Beispiel von einer Generation zur nächsten Generation – kann mündlich (durch Erzählungen), schriftlich (durch aufgezeichnete Berichte, Autobiografien, Dokumentationen, wissenschaftliche Werke) oder bildlich (über Foto-, Film-, Videomaterialien) erfolgen. Bild- und Schriftmaterialien, die das Wissen dokumentieren und speichern, sind dabei von besonderer Relevanz, wenn es um die Praktiken der Weitergabe über Generationen und Kulturen hinweg geht und damit

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



13 Arbeitstisch von
Pina Bausch
Wuppertal um 1983

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

um einen Transfer, wie es Aleida Assmann[49] und Jan Assmann[50] beschrieben haben, von einem kommunikativen Gedächtnis einer mündlichen Erzählkultur in das kulturelle Gedächtnis geht, das langfristig Bestand haben soll.

Im Prozess der Weitergabe verändern nicht nur materielle, sondern auch immaterielle Güter – wie das choreografische oder tänzerische Wissen, der Tanz und die Choreografie – ihre Bedeutung und ihren Wert. Dies vor allem deshalb, weil jede/r Einzelne dem Empfangenen eine andere Wichtigkeit beimisst und dafür unterschiedlich Verantwortung übernimmt, aber auch, weil das immaterielle Gut bei jeder Weitergabe in einen neuen persönlichen, lebensweltlichen, historischen und kulturellen Kontext gestellt wird und durch neue Rahmungen immer wieder neue Sinnhaftigkeiten, Bedeutungen und Wertigkeiten hervorbringt. Das Verhältnis von Übersetzen und Rahmen[51], das heißt wie, was, wann, wodurch und wohin weitergegeben und wie dabei Sinn generiert wird, ist dabei von großer Bedeutung. Anders als materielle Güter werden immaterielle Güter nie als dasselbe weitergegeben, ihnen fehlt die Ding- und Objekthaftigkeit. Aber ähnlich wie materielle Güter, die bei Weitergaben auch mitunter aufgearbeitet, renoviert oder restauriert werden, wird bei immateriellen Gütern im Prozess der Weitergabe Verlorenes wieder rekonstruiert, so zum Beispiel durch neue Quellen, Oral History und/oder historiografische Forschung.

Weitergabe von Tanz ist also nicht nur der Transfer desselben Gegenstandes oder Inhaltes. Weitergabe ist vielmehr ein Übersetzungsvorgang, der dem paradoxen Verhältnis von Identität und Differenz ausgesetzt ist: die Weitergabe soll Identisches transportieren, kann dies aber nur über die gleichzeitige Produktion von Differenz – und genau dieses Spannungsfeld von Identität und Differenz macht die Weitergabe künstlerisch und wissenschaftlich interessant.

Weitergabe basiert auf einem Prozess des Gebens und Nehmens. Das Geben und Nehmen muss zwar nicht zwangsläufig ein bewusst gestalteter Vorgang sein, wie es beispielsweise bei Erbschaftsregelungen der Fall ist, aber oft entscheiden die Geber*innen, was sie wie, an wen und wann weitergeben möchte. Auch diese Entscheidung ist gemeinhin kein rein kognitiver Akt, sondern hier spielt Unbewusstes, Emotional-Affektives und Irrationales zumeist eine nicht unwichtige Rolle. Schließlich wären all diese Entscheidungen der Geber*innen sinnlos ohne Nehmer*innen, ohne jemanden, der bereit ist, ein Erbe anzutreten, sich dies zu eigen zu machen und dafür Verantwortung zu tragen. Es braucht Menschen, die bereit sind, etwas anzunehmen, ihm einen Sinn zu geben, ihm Bedeutung beizumessen, es als wichtig einzustufen, es zu pflegen und es in die Zukunft zu führen. Weitergabe hat also etwas mit Transfer, Überlieferung, Übersetzung, Verbreitung und Verteilung

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zu tun, und diese Prozesse sind verbunden mit ethisch-moralischen Fragen und mitunter auch mit Fragen gesellschafts- und kulturpolitischer Verantwortung.

Diese Aspekte der Weitergabe fließen in die Arbeit des Tanztheaters Wuppertal ein. So war das Weitergeben von Rollen, von Szenen, von Solo- und Gruppentänzen an neue, häufig jüngere Tänzer*innen in einem Ensemble, das nun mehr als vierzig Jahre zusammenarbeitet, eine alltägliche Praxis. Es war eine Praxis, die selbst ambivalent war, insofern als sie einerseits im Arbeitsablauf routiniert war, andererseits – für die einzelnen Tänzer*innen, die ihre Tänze weitergaben oder sie von den anderen erlernten – immer eine neue, instabile und unsichere Situation darstellte.[52] »Ja – das hat damit zu tun, dass manche Stimmungen – etwa nach Umbesetzungen – einfach nicht mehr stimmen. Dass man dann enttäuscht ist, weil man das spürt. Immer wieder sind mal Stücke 'runtergerutscht. Aber plötzlich waren sie dann auch wieder da, und es stimmte wieder alles.«[53]

Pina Bausch hatte, seitdem sie das Tanztheater Wuppertal leitete, keine Choreografie mit einem anderen Ensemble entwickelt und nur zwei Choreografien an eine andere Compagnie weitergegeben: *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer und Orpheus* und *Eurydike* an die Pariser Oper. Erst nach ihrem Tod hat sich die Pina Bausch Foundation unter der Leitung ihres Sohnes Salomon Bausch entschieden, weitere Stücke weiterzugeben: *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* (UA 2002) in der Spielzeit 2016/17 an das Bayerische Staatsballett, *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer* 2017 an das English National Ballet, *Café Müller* (UA 1978) an das flämische Landesballett, Ballett Vlaanderen, in der Spielzeit 2016/17,[54] und *Iphigenie auf Tauris* 2019 an die Semperoper Dresden. In einem Kooperationsprojekt mit der École de Sables unter Leitung von Germaine Acogny in der Nähe von Dakar/Senegal sollen im afrikanischen Tanz geschulte Tänzer*innen *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer* einstudieren. Wie ist Weitergabe möglich, wenn es um Kunst geht, also um etwas, das nicht eindeutig, kategorial und objektivierbar ist, sondern den Anspruch erhebt, offen, mehrdeutig, polysem, sinnlich, emotional, affektiv zu sein? Wie ist eine Weitergabe möglich, wenn es zudem um szenische, darstellende Kunst geht, die auf das Augenblickliche, Ereignishafte, Situationale abhebt? Und wie vollzieht sich die Weitergabe, wenn es um Tänze geht, denen man ja nachsagt, sie seien flüchtig, vergänglich, das Nicht-Sagbare und das Andere der Sprache?

Praktiken des Weitergebens

»Ja, das ist natürlich sehr schwierig, wenn Tänzer die Compagnie verlassen, jemanden zu finden, der diese unterschiedlichen Rollen übernimmt. Man denkt natürlich sehr stark an bestimmte Qualitäten, man findet aber nicht

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

denselben Menschen wieder. Oh, Gott sei Dank brauche ich das bei manchen Leuten auch nie zu tun, das wäre undenkbar. […] Wenn ich weiß, dass jemand weggeht, versuche ich natürlich, dass die Person, die weggeht, das Stück auf die andere Person überträgt. Das ist der ideale Zustand. Dass sie die Rolle mit den anderen zusammen lernt, bevor ich überhaupt eingreife, ist am schönsten.«[55]

Wenn Choreografien von Pina Bausch weitergegeben werden, ist dies ein komplexer, langfristiger, vielschichtiger, aufwändiger und teurer Vorgang. Bei der Weitergabe des Stücks *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* hat dieser Vorgang insgesamt neun Jahre gedauert. Bettina Wagner-Bergelt, seit 2018 künstlerische Direktorin des Tanztheaters Wuppertal und zum damaligen Zeitpunkt stellvertretende Direktorin des Bayerischen Staatsballetts, hatte, wie sie im Interview beschreibt[56], über die Übernahme erstmals nach der Premiere der Wiederaufnahme des Stücks 2007 nachgedacht und auch noch mit Pina Bausch über eine Übernahme gesprochen. Nach ihrem Tod hatte sie den Gesprächsfaden mit ihrem Sohn Salomon Bausch wieder aufgenommen. Die Proben begannen 2014, die Probenphase dauerte dann, mit Unterbrechungen, eineinhalb Jahre, von Herbst 2014 bis April 2016. Es war ein kollektiver Erinnerungsprozess, in den sehr viele Personen involviert waren, allein fünfzehn Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal und – am Ende, nachdem zunächst alle Tänzer*innen des Bayerischen Staatsballetts verschiedene Rollen gelernt hatten – mehr als dreißig Tänzer*innen des Bayerischen Staatsballetts, also zwei Besetzungen für das Stück; insgesamt mit den anderen künstlerischen und technischen Mitarbeiter*innen vermutlich mehr als hundert Personen.

Von Choreografien des klassischen Ballettrepertoires liegen Notationen vor, welche die Compagnien anwenden können. Auch neoklassische Ensembles, wie das Hamburg Ballett, und manche modernen Compagnien arbeiten mit Notator*innen oder Choreolog*innen, die die Stücke schriftlich fixieren. Dieses Verhältnis von Bewegung und Schrift, das in dem Begriff der Choreo-Grafie *(choros:* der Reigen; *graphein:* schreiben) selbst angelegt ist und Choreografie immer im Verhältnis von Aufführung und Schrift verortet[57], findet man bei den Choreografien Pina Bauschs nicht. Es gibt, wie bei vielen modernen und zeitgenössischen Choreograf*innen, hier keine Notationen und damit auch keine ›Vor-Schrift‹ des Bewegungsereignisses – und analog dazu auch mitunter eine große Skepsis der Choreograf*innen gegenüber der ›Nach-Schrift‹, also den Tanzkritiken und auch den wissenschaftlichen Arbeiten – und zu dem eigenen Sprechen selbst. So ließe sich mit dem Übersetzer Michel Bataillon das Sprechen von Pina Bausch als Analogie zu ihren Stücken deuten: »Pina Bauschs Sätze werden nur zögerlich vollendet, sie bleiben offen, in der Schwebe. Sie entziehen sich sogar bewusst der deutschen Syntax im engeren

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Sinne. Sie sind zugleich entschlossen und zerbrechlich und dabei stets klar verständlich. Sie sind das Abbild ihrer Gedanken und daher in Bewegung. Gerade diese Frei-heit leidet beim Übergang in die schriftliche Form, diese widernatürliche Vorgehensweise. Die Auslassungspunkte im Text kennzeichnen daher keine ›Auslassungen‹ sondern eben jene Schwebezustände, Brüche und Wendungen innerhalb des Satzes.«[58] Sie selbst überhöht ihr Sprechen nicht: »In diesem Sinne möchte ich alles das, was ich in diesem Gespräch sage, als verbalen Annäherungsversuch betrachten, als Einkreisung von Unaussprechbarem. Und wenn dieses oder jenes Wort fällt, dann soll man mich nicht darauf festlegen, sondern wissen, dass es in etwa so gemeint ist, dass es nur ein Beispiel ist, welches aber viel mehr noch bedeuten kann,«[59] denn »das ist etwas ganz Fragiles. Ich habe Angst, nicht die richtigen Worte zu finden; dafür ist mir das viel zu wichtig. Wie man da fühlt, wie man etwas ausdrückt oder was man da sucht. Das kann ich manchmal nur dadurch finden, dass es dann entsteht. Ich möchte das gar nicht antasten.«[60]

Das Auratische der Tanzkunst wird hier in der Ereignishaftigkeit, Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit, in dem Erspüren jeder einzelnen Aufführung gesehen, die den auf Dauer gestellten Texten entgegengehalten wird. Die Weitergabe von Stücken aber braucht (auch) die mediale Aufzeichnung – und diese setzt sich beim Tanztheater Wuppertal zusammen aus heterogenen Quellen und Materialien, es ist ein Prozess kollektiven Erinnerns. An den Weitergaben von Stücken des Tanztheaters Wuppertal zeigt sich, dass diese als ein paradoxer Prozess des Übersetzens beschreibbar sind: Einerseits ist die Weitergabe intermedial, intersubjektiv und immer different, andererseits erzeugt sie gerade über diese Differenz Identisches: das weitergegebene Stück. Insbesondere an dem Verhältnis zwischen dem Stück und der Aufführung einerseits sowie den Bild- und Schriftmedien, dem Videomaterial und den schriftlichen Aufzeichnungen andererseits wird das Paradox von Identität und Differenz des Übersetzungsprozesses offensichtlich, zumal dieses Übersetzungsparadox zwischen den spezifischen Medialitäten der bildlichen und schriftlichen Aufzeichnungsmedien selbst angelegt ist.

TANZ UND VIDEO Das Pina-Bausch-Archiv, das der Pina Bausch Foundation untersteht, verfügt über etwa 7.500 Videos. Es handelt sich bei diesem reichhaltigen und umfassenden Konvolut um Mitschnitte von Proben und Aufführungen der Stücke Pina Bauschs. Dabei ist das Material von unterschiedlicher filmtechnischer und filmästhetischer Qualität: Frühes Videomaterial, aufgenommen mit VHS-Kameras der 1970er Jahre beispielsweise ist von schlechterer Bildqualität als jüngeres Material. Zudem zeigt die Kamera bei manchen Mitschnitten (vor allem von Aufführungen, die zudem meistens aus der Halbtotalen aufgenommen wurden) nur einen

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Teil des Bühnengeschehens. Dies ist vor allem bei den Stücken zwangsläufig der Fall, bei denen vieles gleichzeitig an verschiedenen Stellen auf der Bühne passiert – also bei den meisten, aber vor allem den frühen Stücken Pina Bauschs, die ja bekanntlich nach den in den 1970er Jahren für das Theater und den Tanz neuartigen Kompositionsverfahren der Montage und Collage gebaut sind. Manche Videos von Aufführungsmitschnitten sind zudem – am Anfang oder am Ende – ›abgeschnitten‹.

Je länger der Zeitraum zwischen Uraufführung und Wiederaufnahme andauert, desto wichtiger werden die Videomitschnitte, denn die Stücke selbst variieren mitunter mit den unterschiedlichen Besetzungen, anders gesprochen: Praktiken der Weitergabe orientieren sich nicht allein an der Inszenierung und Choreografie, sondern an jeder einzelnen Aufführung. Damit werden für die Übergabe die Mitschnitte jeder einzelnen Aufführung – und unterstützend auch die Besetzungslisten – relevant. Bei dem Stück *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* beispielsweise, das mit dem Wuppertaler Ensemble von 2003 bis 2015 neun Tourneen nach Paris, Tokio (beides 2003), Barcelona, New York (beides 2004), Venedig (2005), Saõ Paulo (2006), Lissabon (2007), Genf (2011) und Paris (2015) erlebt hat, waren an der Uraufführung und der Entwicklung des Stücks vierzehn Tänzer*innen beteiligt. Dreizehn Jahre später tanzten davon in Paris noch elf Tänzer*innen. Fünf neue Tänzer*innen aber waren hinzugekommen, weil zwei Rollen aufgeteilt wurden und das Ensemble damit von 14 auf 16 Tänzer*innen angewachsen war.

Das Video als Medium der Weitergabe birgt zudem ein grundsätzliches Übersetzungsproblem: Das Stück wird aus der Zuschauer*innenperspektive aufgenommen, und dies ist eine Perspektive, die die meisten Tänzer*innen zum einen gar nicht kennen, weil sie immer in dem Stück getanzt und, wenn überhaupt, mitunter lediglich das Stück von der Bühnenseite geschaut haben. Zum anderen muss das durch ein Video aus der Zuschauer*innenperspektive Aufgenommene in den Proben wieder spiegelbildlich von den Tänzer*innen rückübersetzt werden. Schließlich ist Video ein zweidimensionales Medium, das eine dreidimensionale Kunst, die zum einen eine Bühnen- und Raumkunst und zum anderen eine Choreografie, das heißt eine Bewegungs- und Zeitkunst ist, abbilden will. Die Räumlichkeit, die Raumdimensionen und -distanzen, die für die Tänzer*innen elementar sind, sind im Video selbst bei bester Bildqualität nicht eindeutig zu erkennen. Ebenso stellt die Zeitlichkeit ein Problem dar, weil die filmische Darstellung eine eigene Zeitlichkeit hat, das heißt die Bewegung grundsätzlich schneller oder langsamer erscheint, weil die Kamera sich mit bewegt und diese andere Zeitlichkeit durch den Wechsel von Nah- und Ferneinstellungen nochmals verstärkt wird. Hinzu kommen die Lichtverhältnisse, die durch die Kamera und das

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Filmmaterial anders als das Bühnenlicht erscheinen (und auch in den Fotos des Bühnenbildes anders herausgearbeitet sind), sowie gegebenenfalls Filmschnitte, die ebenfalls die Zeitlichkeit und Räumlichkeit der Bewegung verändern.

Video, so zeigt sich an diesen Beispielen, bildet nicht ab. Vielmehr ist bereits durch die spezifische Medialität des Videos, das heißt dessen Darstellbarkeit, eine Differenz eingeschrieben zu dem, was abgebildet werden soll. Video verspricht also eine identische Wiedergabe, eine bildliche Abbildung des Realen, sie produziert aber ein Simulacrum (→ THEORIE UND METHODOLOGIE). Aufgrund dieser medialen Übersetzungsbrüche kann Video auch bei den Weitergaben von Stücken nur ein Einstieg sein, der einen ersten Eindruck des Stücks oder einer Szene vermittelt, einen Überblick über das Stück gibt oder ein Detail klären hilft.

TANZ UND BILD/FOTO Fotos von Stücken des Tanztheaters Wuppertal, von denen Zigtausende existieren, könnten eine weitere unterstützende Quelle sein, um Stücke weiterzugeben, so zum Beispiel in Bezug auf die Kostüme oder auch die Requisiten. Die meisten Fotos für die Stücke wurden von wenigen professionellen Fotograf*innen gemacht, die viele Jahre mit der Compagnie zusammengearbeitet haben, wie Ulli Weiss oder Gert Weigelt. Auch der Tänzer Jan Minařík hat von Anfang an viel fotografiert, später ebenso der Bühnenbildner Peter Pabst. Hinzu kommen unzählige Fotos der Tänzer*innen und auch von Pina Bausch, die diese – ebenso wie Videoaufnahmen – auf den Recherche-Reisen gemacht haben. Aber diese Fotos sind lediglich Standbilder von Bewegung, Situation und Szene oder Momentaufnahmen der Research-Reisen, die einen Hinweis darauf geben können, was die Compagnie gesehen hat und Einzelne möglicherweise in der jeweiligen Koproduktion verarbeitet haben. Auch hier sind die Wege der Übersetzung verschlungen und gebrochen: Niemals haben die Tänzer*innen das Erlebte eins zu eins übersetzt. Sie haben auch nicht darüber reflektiert, in welcher Beziehung das, was ihnen bei den Proben eingefallen ist, zu dem Gesehenen, Erlebten und Erfahrenen steht. Das Warum, das die Rezeption – das Publikum, die Kritik (→ REZEPTION) und die Wissenschaft (→ THEORIE UND METHODOLOGIE) – so beschäftigt, ist für den künstlerischen Prozess nicht nur wenig relevant, sondern eher hinderlich, weil zu einschränkend, zu bestimmend, zu definierend.

Insgesamt zeigt dieser Einblick in das vorliegende Schrift- und Bildmaterial die grundlegende Problematik der Weitergabe von Choreografie mit Hilfe von Medien auf: Es gibt Unmengen von Bild-, Film- und Schriftmaterial, das nicht nur zusammengesucht, digitalisiert und archiviert und zudem noch neu generiert werden muss. In einem weiteren Schritt muss es vor allem ausgewertet

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

werden, um überhaupt für die nachhaltige Rekonstruktion von Tanzstücken relevant zu werden. Dazu bedarf es einerseits eines wissenschaftlichen Know-hows, andererseits aber auch einer intensiven Mitarbeit derjenigen – den Tänzer*innen und den Verantwortlichen für Kostüme, Bühnenbild, Bühnentechnik und Requisiten –, die die Materialien erstellt haben, sowie jenen, die die Produktion jeden Abend begleitet haben (Abendregie etc.). Insofern steht der Prozess der Aufarbeitung und Vervollständigung der Materialien für eine Weitergabe auch unter einem strengen Zeitfaktor, nämlich der Präsenz der, wenn man es so sagen darf, ›Generation Pina‹, also jener Personen, die die künstlerische Arbeit der Choreografin persönlich begleitet haben.

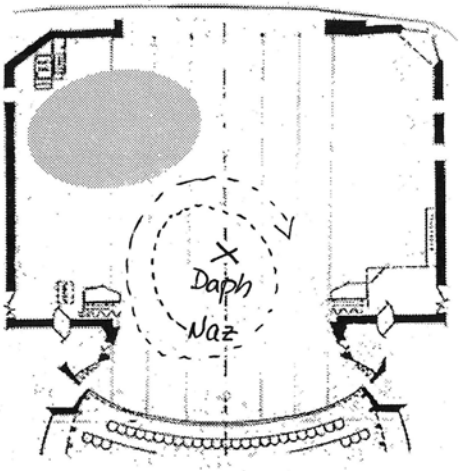
TANZ UND SCHRIFT Es gibt keine Notationen oder Partituren der Stücke Pina Bauschs. Dafür aber eine große Anzahl an schriftlichen und bildlichen Notizen. Und dies von verschiedenen Personen. Die für die einzelnen Stücke vorliegenden Schriftmaterialien sind von daher ebenfalls äußerst different. Zum einen existieren Unmengen von Notizzetteln von Pina Bausch selbst, die in ihrem bislang nicht zugänglichen Privatarchiv liegen. Wie diese Notizen aussehen, erschließt sich mir deshalb vor allem über die verschiedenen Interviews, die ich geführt habe und die wenigen Fotos, die ich sehen durfte und die fragmentarisch in dem Band *Tanz erben*[61] abgebildet sind, sowie über Einblicke, die man durch die Ausstellung *Pina Bausch und das Tanztheater* gewinnen konnte, die vom 4. März bis zum 24. Juli 2016 in der Bundeskunsthalle in Bonn und im Anschluss vom 16. September 2016 bis zum 9. Januar 2017 im Martin-Gropius-Bau in Berlin zu sehen war.

Weiteres Schriftmaterial, das für die Weitergabe wichtig sein kann, sind Inspizientenlisten und Ablaufpläne, sowie die Listen der ausgewählten Musikstücke. Letztere beispielsweise müssen allerdings noch vervollständigt und abgeglichen werden und sind zudem – vor allem in den späten Stücken – von Andreas Eisenschneider zu Musikcollagen verbunden worden, in denen die Übergänge fließend und damit die einzelnen Musikstücke nicht mehr eindeutig voneinander abgrenzbar sind (→ COMPAGNIE).

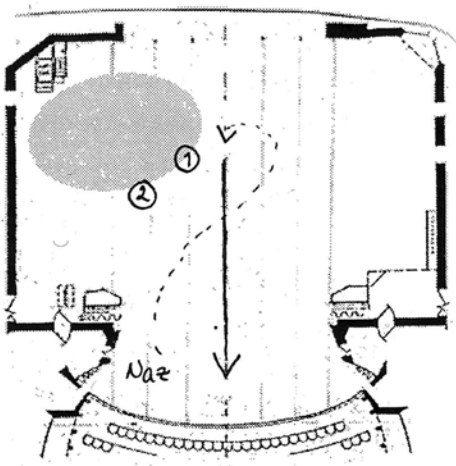
TANZ UND SPRACHE Das Übersetzungsparadox von Identität und Differenz zeigt sich bereits an den Schrift-, Bild- und Filmmaterialien. Im Prozess der Weitergabe von Choreografien haben diese jedoch lediglich eine Einstiegs-, Erinnerungs- und Kontrollfunktion. Gerade beim Tanztheater Wuppertal, wo viele Szenen und alle Soli von den Tänzer*innen entwickelt wurden, ist der entscheidende Vorgang der Prozess der mündlichen und körperlichen Weitergabe von Person zu Person. Gerade hier zeigt sich in besonderer Weise die mit dem

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Nazareth Gang Tanz Daphnis Kungfu Schrei

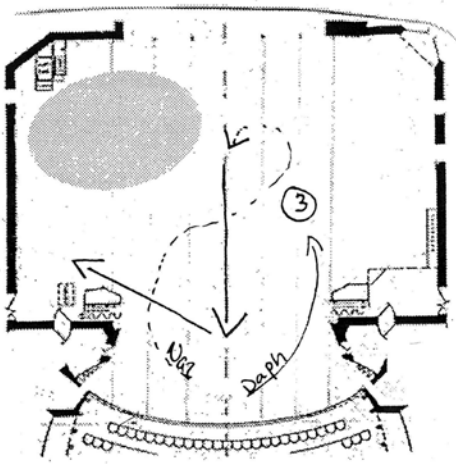


Wenn alle aufstehen setzt die Musik wieder ein. Daphnis läuft Portal links, dann geht er in die Mitte und fängt an zu tanzen.
Nazareth fängt mit ihrem "Gong" wieder an. Sie geht um Daphnis herum.



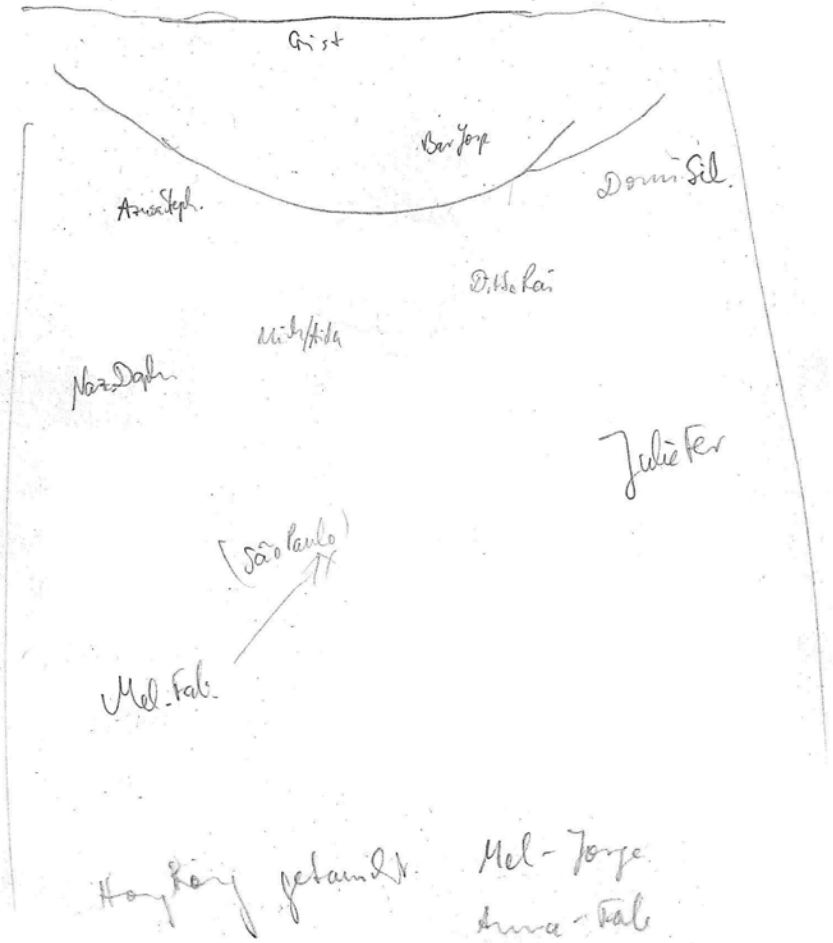
Tanz Daphnis

Am Ende seines Tanzes setzt sich Daphnis an den Berg ① und bewegt den linken Arm. (Klatschtanz-bewegung) Dabei guckt er Nazareth an. Dann geht er vor dem Berg ② und wiederholt der Armbewegung Nazareth geht nach hinten in der Mitte, Daphnis geht zu Nazareth.
Daphnis trägt Nazareth mit seinem linken Arm an ihrem Rücken, die rechte Hand unter ihren Beinen Daphnis läuft mit Nazareth nach vorne.



https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

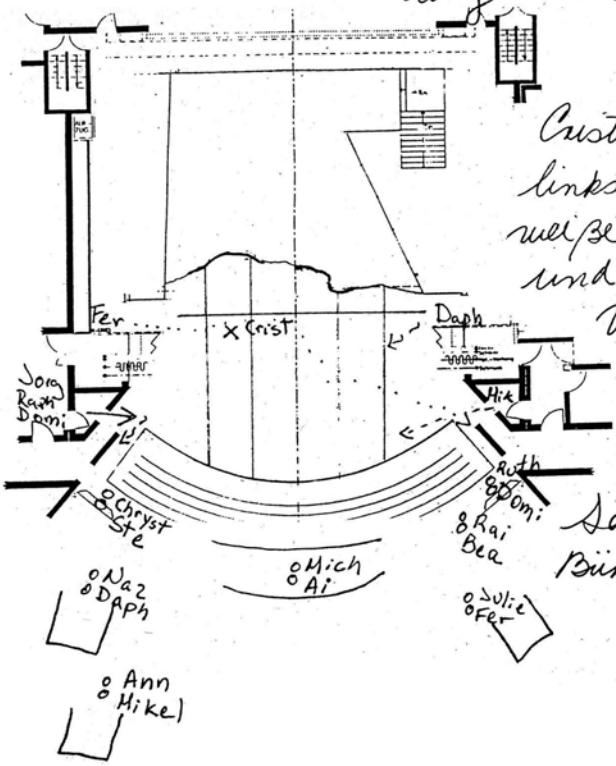
Palermo Nov. 2000 + São Paulo Dez. 2000



Chile: Jorge - Sil
Kai - Ak
Daph - Nas
Pau - Ana
Rai - Ditta
Fer - Gst.
Domi - Ruth

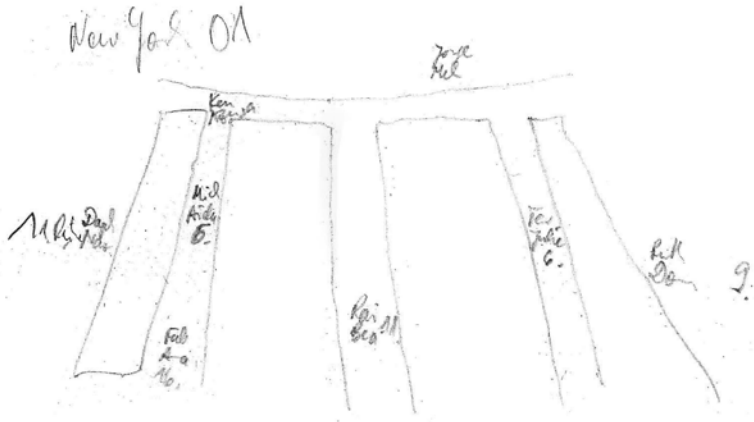
https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Film Capu Verde Tanzpaar
Tanz Cristiana
Paare tanzen



Cristiana steht im Kabuff links, wenn sie den Paar mit weiße Jacke sieht, geht sie rein und fängt an zu tanzen.
Wenn Cristiana los geht gibt Peter Ludwig den Q zu alle. Die Frauen gehen durch Foyer im Saal und die Männer um Bühne im Saal.

Tanz Cristiana



15 Regiebuch zu
Masurca Fogo

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Paradox von Identität und Differenz einhergehende Brüchigkeit, Fragilität und Uneindeutigkeit des Übersetzens im Prozess der Weitergabe – und zugleich deren künstlerische Produktivität.

Denn wenn bislang Stücke von Pina Bausch weitergegeben wurden, dann war und ist dies ein vielschrittiger Vorgang. Schon zu Lebzeiten der Choreografin haben bei Weitergaben ehemalige Tänzer*innen die Probenleitungen übernommen, wie Bénédicte Billiet und Jo Ann Endicott bei *Kontakthof* an Jugendliche oder Dominique Mercy bei *Le Sacre du Printemps / Das Frühlingsopfer* an der Pariser Oper. Selbstverständlich hatte Pina Bausch, als Choreografin des Stücks und auch als uneingeschränkte Autorität, das letzte Wort in den Proben, die sie besuchte. Eine schöne Szene in dem Film *Tanz(t)räume. Jugendliche tanzen KONTAKTHOF von Pina Bausch* (2010) veranschaulicht dies: Aufgeregt und nervös warten Jo Ann Endicott, Bénédicte Billiet und die jugendlichen Tänzer*innen auf Pina Bausch, die sich die Probenergebnisse anschaut. Sie sagt: »…wie das Vorstellen, die Hüfte oder der Hüftschritt. Solche Dinge, wo die Augen wirklich gerade aus sind … und, und das ist, wie …also wir haben, also ein Pokerface. … Man weiß nicht was jemand denkt. Kalt ne, …und eigentlich ernst. Und aber bei manchen, … ihr wandert zu sehr mit den Augen rum…«,[62] aber auch: »Ich habe da ganz viel Vertrauen. Was kann schon falsch sein? Die werden sich große Mühe geben und ich liebe die, und selbst wenn was falsch ist, das macht gar nichts.«[63]

Manchmal hat Pina Bausch auch die Proben der Weitergabe selbst übernommen, wie in einer Notsituation, als die Tänzerin, die das »Opfer« bei *Le Sacre du Printemps / Das Frühlingsopfer* tanzen sollte, ausfiel und Kyomi Ichida kurzfristig die Rolle lernen musste. Anhand der verschiedenen körperlichen und sprachlichen Praktiken, die hier verwendet wurden, wird deutlich, dass der Prozess des Weitergebens von Tanz ein Vorgang ist, bei dem sich das Tanzen und das Sprechen vermischen, die Weitergabe von Tanz also in einem Hybrid aus Sprechen und Tanzen geschieht. Beides wird jeweils nur angedeutet, fügt sich aber dennoch in der Weitergabe zu einem verständlichen Ganzen, das für den Nehmer/die Nehmerin nachvollziehbar wird.

Hinzu kommt, dass die Weitergabe schon allein sprachlich sehr unterschiedlich erfolgt. Während Jo Ann Endicott bei der Weitergabe ihres Solos aus *Kontakthof* an die jugendliche Tänzerin Joy Wonnenberg Imperative verwendet – »Joy, Du musst […]«[64] – und ihr auf diese Weise instruktiv die Bewegungsqualität vermitteln will, konzentriert sich Pina Bausch bei der Weitergabe des ›Opfertanzes‹ in *Le Sacre du Printemps / Das Frühlingsopfer* auf die Bewegungen, die sie – in Gummistiefeln, einer Zigarette in der Hand und einer alten Fliegermütze auf dem Kopf – in der Form perfekt andeutet, ohne dies thematisch, emotional oder bildlich aufzuladen. Vielmehr untermalt sie ihre Bewegungen mit Satzfragmenten und Wortfetzen:

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Pina Bausch: Beim zweiten Mal … und dann hinstellen, dazu runder werden und rauf … und zu weit … unter sich … denken, du musst nicht so weit gehen … Ja … ja, so … und dann … zwei…
Kyomi Ichida: Mhm, ist gut.
Pina Bausch: Dada dada da da, ne. Aber du brauchst nicht … Du musst gar nicht denken. Nicht extra die Arme … Das hast du nicht richtig gemacht eben mit der Musik, ne. Das ist richtig zwei, tief betont, ne? Ja? Dada da da. Ja.
Vielleicht schonst du dich da mal eben hier, vielleicht machst du es noch mal hier von irgendwo …
Kyomi Ichida: Ja.
Pina Bausch: … und dann machen wir diesen weiter.
Kyomi Ichida: Zu spät.
Pina Bausch: Ja, du warst jetzt überhaupt insgesamt ein bisschen später, ne, als eben, hast'n anderen …
Kyomi Ichida: In diese?
Pina Bausch: Ja, warst du was spät. Aber du musst auch … sein, hier so diesen Unterschied machen, also… Spiel, spiel doch noch mal eben, denn da ist eine – das ist die Trompete, ne?« [65]

Handelt es sich hier um eine Face-to-Face-Situation zwischen zwei Personen, so differenzieren sich die Unterschiede, die sich in den verschiedenen Modi der Weitergabe manifestieren, umso mehr aus, als mehrere Übersetzer*innen ins Spiel kommen. So zum Beispiel, wenn Soli, die die einzelnen Tänzer*innen wesentlich entwickelt haben, weitergegeben werden. Diese Weitergabe erfolgt jeweils einzeln von Tänzer*in zu Tänzer*in und dies in den Paarkonstellationen sehr unterschiedlich: Die einen vermitteln ihre Rolle über die Form, die nächsten über die Technik, die anderen über eine metaphernreiche Bildsprache und manche eher analytisch. Die einen sprechen viel darüber, was der Tanz oder die Szene für sie bedeutet, was sie dabei empfinden, die anderen gar nicht. So berichtet Nazareth Panadero über die Proben zur Weitergabe ihrer Rolle in dem Stück *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* an die Tänzerinnen des Bayerischen Staatsballetts: »Es war schwer für uns am Anfang, weil Marta und Mia so etwas noch nie gemacht hatten. Ich hatte den Wunsch, sie zu ermutigen. Sie sollten Talente entdecken… Mir waren dabei keine äußerlichen Ähnlichkeiten wichtig, sondern ob wir eine Gemeinsamkeit im Temperament und Charakterfarben entdecken.«[66] Nicht nur bei anderen Compagnien, sondern auch innerhalb des Ensembles des Tanztheaters Wuppertal wird die eigene Rolle mitunter an Tänzer*innen vermittelt, die möglicherweise eine andere Technik gelernt und habitualisiert haben, beispielsweise dann, wenn sie als Compagniemitglieder nicht in der Folkwang Universität ausgebildet wurden und dadurch mit der Jooss-Leeder-Methode wenig

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

vertraut sind, oder, wie die Tänzer*innen des Bayerischen Staatsballetts, die in der klassischen Balletttechnik ausgebildet sind. Mitunter versuchen die Tänzer*innen mit dem Vokabular der Jooss-Leeder Methode die Technik und Qualität einer Bewegung zu erläutern, wie dies Stephan Brinkmann eindrücklich demonstriert hat, als er auf er Internationalen Fachkonferenz *Dance Future II* [67] in Hamburg mit dem Tänzer Julian Stierle eine Lecture-Demonstration der Weitergabe seines Solos aus dem Stück *Masurca Fogo* zeigte. Zudem gibt es aufgrund der verschiedenen Herkunftsländer und der unterschiedlichen Kenntnisse der deutschen und englischen Sprache zusätzlich sprachliche Barrieren, die dazu führen, dass das Gesagte mitunter auch anders verstanden wird. Überindividuelle Routinen und Schemata, die gemeinhin Praktiken unterstellt werden, sind hier in Bezug auf den Modus der Weitergabe nicht erkennbar. Hier sind eher Praktiken zu finden, die individuell, persönlich und intim sind, auf unmittelbarer körperlicher Weitergabe in Face-to-Face-Situationen beruhen und dieses Vorgehen zum Prinzip für eine originalgetreue und qualitativ hochwertige Weitergabe ansehen.

TANZ UND KÖRPER/STIMME Neben den kulturellen und tanztechnischen Unterschieden spielt schließlich auch der Generationenunterschied eine entscheidende Rolle: Die jüngere Tänzer*innen-Generation ist – auch im Tanztheater Wuppertal – nicht nur athletischer als die erste Tänzer*innen-Generation der 1970er Jahre in demselben Alter war. Ihre Athletik und Sportivität, die seit den 1980er Jahren insgesamt in den Bühnentanz Eingang gefunden hat und die sie, wie die gelernten Techniken, als habituelle Disposition verleiblicht haben, prägt ihre Auslegung der Rolle, bei der es weniger darum geht, sie zu verstehen, sondern sie körperlich zu begreifen, ähnlich wie Pina Bausch sagte: »Es interessiert mich, etwas zu begreifen, ohne es vielleicht zu verstehen.« [68] Zudem haben die Tänzer*innen, die die Rolle übernehmen, andere Körperfiguren: Sie sind entweder größer, kleiner, dünner oder dicker, zudem haben sie auch unterschiedliche Körper zum Beispiel bezogen auf Proportionen, Länge der Gliedmaßen oder die Stärke des Knochenbaus. Bewegungsfiguren verändern sich dadurch. Ein Beispiel ist erneut die Übernahme der Rolle von Nazareth Panadero durch die Tänzerinnen des Bayerischen Staatsballetts Marta Navarrete und Mia Rudic in dem Stück *Für die Kinder von gestern, heute und morgen,* die dies in der A- und B-Besetzung getanzt haben. Auch jene Szenen, in denen das Verhältnis von Körper und Stimme eine entscheidende Rolle spielt, wie bei vielen Szenen von Mechthild Grossmann, Lutz Förster oder Nazareth Panadero, verändern sich, ist es doch die Stimme, die das Subjekt kreiert und benennt, indem sie Subjektivität hörbar macht.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Pina Bausch analogisiert Stimme und Tanz: »Ich weiß nicht genau, wieso der Gesang, die menschliche Stimme so wichtig für mich ist. Sie trifft etwas Ähnliches wie der Tanz, ist so fragil, so verletzlich, so berührend oder beruhigend. Ich liebe es, beide zusammenzubringen.«[69]

Wie würde man Marta Navarrete und Mia Rudic auf der Bühne wahrnehmen, wenn sie ohne Stimme wären? Wie verändert sich der Charakter, den Lutz Förster für Stücke wie *1980* oder *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* entwickelt und stimmlich mit einem strengen, staccato-ähnlichen Hochdeutsch untermauert hat, wenn jemand seinen Text spricht, mit einer weicheren Stimme und mit einem deutlichen Akzent?

Bei vielen Stücken Pina Bauschs ist zudem mittlerweile die Person, die das Solo weitergibt, nicht mehr diejenige, die es auch entwickelt hat, sondern bereits die zweite Besetzung oder auch schon die dritte Tänzer*innen-Generation. Das heißt, hier hat bereits mehrfach ein mitunter mehrschrittiger Übersetzungsvorgang stattgefunden. Anders ist es bei der Weitergabe des Stücks *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* an das Bayerische Staatsballett: Hier hat die Besetzung der Uraufführung die Tänze weitergegeben, es sollte ›authentisch‹, ›echt‹ und ›original‹ sein. Mitgewirkt haben an dieser Weitergabe also auch Tänzer*innen, die selbst schon lange nicht mehr tanzen und sich nunmehr wieder in die Situation einer Tänzerin/ eines Tänzers und konkret in ihre Rollen einfinden mussten.

Auch die Tänzer*innen, die noch in der Compagnie sind und tanzen, mussten zu Beginn der Proben 2014, also zwölf Jahre nach der Premiere von *Für die Kinder von gestern, heute und morgen,* ihren Part und ihren Tanz rekonstruieren oder besser *reenacten*, das heißt sich ihre eigenen Rollen über ihren Körper wieder aneignen – und dies ist nicht so einfach, denn es entscheiden Kleinigkeiten (wie die Blickrichtungen bei geschlossenen Augen) über die Qualität der einzelnen Bewegung. Und sie haben vielleicht dabei auch rekonstruiert, welche Fragen Pina Bausch einst bei den Proben für das Stück *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* stellte, Fragen wie: *jemanden wachrütteln · etwas, was einem auf dem Herzen liegt · sich klein machen · etwas mit Lust zerstören oder Kinder, die Erwachsene spielen.*

Insofern ist zum einen das Authentische nicht als etwas Essenzielles anzusehen, sondern als eine Herstellungspraxis, die von den Tänzer*innen unterschiedlich gerahmt wird. Zum anderen zeigt sich auch hier, dass die Weitergabe immer auf Setzungen beruht, die erst im Nachhinein als das Original und das Authentische gedeutet werden, eine Annahme, die schon Walter Benjamin in seinem paradigmatischen Text *Die Aufgabe des Übersetzers* formuliert hatte: »Denn in seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre,

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ändert sich das Original.«[70] Insofern stellt sich auch hier Weitergabe als ein permanenter Übersetzungsvorgang dar, der jeweils mit neuen Setzungen verbunden ist.

An diesen Übersetzungsschritten wird offensichtlich, dass die Vorstellung einer ›authentischen Kopie‹ eines ›ursprünglichen Originals‹ im Prozess der Weitergabe obsolet wird, und dies obwohl die Normen von Authentizität und Originaltreue, vor allem nach dem Tod von Pina Bausch, akribisch verfolgt werden. In der Praxis der Weitergabe wird stattdessen dem Paradox von Identität und Differenz Rechnung getragen: Differenzen werden in der Auslegung der Rolle akzeptiert, aber die tänzerischen Parameter wie Bewegungsqualität, Ausdrucksstärke, Intensität, Akzente oder Timing sollen identisch sein. Authentizität und Identität werden wiederum dadurch erzeugt, dass beispielsweise die Tänzer*innen ihre eigenen Namen auf der Bühne haben, aber die Sprache der Erstbesetzung behalten, selbst wenn sie nicht die ›Muttersprache‹ war, wie beispielsweise in dem Stück *1980,* das mit einer Szene beginnt, wo in der Uraufführung der Pole Janusz Subicz Suppe aus einer großen Terrine löffelt und, während er den Löffel zum Mund führt, sagt: »Pour Papa, pour Maman«. Auch der Amerikaner Eddie Martinez, der diese Rolle übernahm, spricht den Text in französischer Sprache.

Zwischen Identität und Differenz

Durch dieses Spiel von Identität und Differenz wird auch die Kritik derjenigen widerlegt, die behaupten, eine Weitergabe der an die einzelnen Tänzer*innen gebundenen Rollen sei nicht möglich. Denn viele Weitergaben von Rollen in wieder aufgenommenen Stücken haben anschaulich werden lassen, dass es gerade nicht um die Subjektivität oder den spezifischen Charakter der einzelnen Tänzer*innen geht, obwohl dies in der Stückerarbeitung, auch für die Choreografin, von zentraler Bedeutung war. Was aber das Stück dann letztlich ausmacht, sind Farben, Kontraste und Gegensätze, die durch die verschiedenen subjektiven Antworten auf die Fragen herausgearbeitet wurden. In der journalistischen Kritik und auch der wissenschaftlichen Rezeption wird immer wieder das Argument vorgebracht, gerade die Tänzer*innen von Pina Bausch hätten ihre Rollen aus ihren situativen, persönlichen Gefühls- und Erfahrungswelten und unter ihrem eigenen Namen entwickelt. Das, was aber in der Praxis weitergegeben wird, ist die Form und vor allem die spezifische Bewegungsqualität, die einer Form beigegeben werden muss, um sie zum Tanz zu machen (→ SOLOTÄNZE). Persönlichkeit und Charakter sind in diese Form eingelagert. Sie lebendig zu machen bedeutet, das Vermögen zu haben, die mit der Form verbundene spezifische Ausdrucks- und Bewegungsqualität neu zu erzeugen.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Würde man die Choreografie oder den einzelnen Solotanz als eine rein subjektive Angelegenheit verstehen, dann wäre dies nicht mehr als eine Privatangelegenheit derjenigen, die dies gemacht haben. Aber diese Sicht wäre verkürzt und verfehlt, denn das Private überschreitet hier den Bereich des subjektiven Erlebens nicht nur, weil das Private zum Politischen wird (→ STÜCKE), sondern auch dadurch, dass es sich in eine Form übersetzt, die über spezifische Bewegungsqualitäten verschiedene ›Farben‹, wie Pina Bausch die Bewegungsqualität ihrer Tänzer*innen nannte, bekommt und das Stück zudem als Kunst-Stück einer Öffentlichkeit preisgegeben wird.

Es besteht kein Zweifel, dass Weitergaben einzelne Soli und Szenen verändern. Diese einzelnen Parts in das Stück so zu übersetzen, dass die Choreografie ihre Qualität und Identität behält, dafür hat sich Pina Bausch selbst immer die Freiheit genommen, das Stück zu variieren, umzustellen und mitunter auch Passagen herauszulassen. Nach ihrem Tod fehlt diese eine, alles entscheidende Stimme. Es gibt (bislang) niemanden, der die Autorität für sich beansprucht, die eine, die richtige Lesart ihrer Choreografie zu haben, war doch niemand, weder Tänzer*innen noch enge Mitarbeiter*innen, an der Choreografie-Entwicklung als Entscheidungsträger beteiligt. Bis zu ihrem Tod hatten wenige der Tänzer*innen die Stücke von außen und in voller Länge gesehen. Das hat sich mittlerweile geändert, gibt es doch viele Tänzer*innen, die Probenleitungen übernommen haben, in der Regel jene, die bereits als Assistent*innen an der Stückentwicklung beteiligt waren und/oder ihre Rollen an andere Tänzer*innen weitergegeben haben. Wie eine künstlerische Produktion häufig nicht ohne eindeutige Hierarchien und klare Machtordnungen auskommt, benötigt auch der Prozess der Weitergabe eindeutige Kompetenzzuweisungen und Machtverteilungen, auch wenn diese kollektiv organisiert sind.

Insofern wurde nach Pina Bauschs Tod ein erster Orientierungspunkt festgelegt: Die letzte Version, die letzte gespielte Aufführung vor ihrem Tod ist gemeinhin der Referenzrahmen. Damit aber wird etwas fixiert, das Pina Bausch selbst wohl im weiteren Verlauf geöffnet hätte, wie sie das stets bei nötigen Umbesetzungen oder anderen Bühnenanforderungen praktiziert hat. Eine Werktreue im Sinne einer Fixierung entspräche also gar nicht ihrem eigenen künstlerischen Vorgehen. Da es bislang aber niemanden gibt, der dies allein meistern kann und will, werden Probenleitungsteams gebildet, die gemeinsam den Prozess der Weitergabe gestalten, wie beispielsweise bei *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* die Tänzer*innen Ruth Amarante, Daphnis Kokkinos und Azusa Seyama. Daphnis Kokkinos hatte schon 2002 bei der Stückentwicklung assistiert, Azusa Seyama hatte selbst in dem Stück getanzt, Ruth Amarante kam für die Weitergabe an das Bayerische Staatsballett hinzu.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

An den Weitergaben von Stücken an andere Compagnien und Theaterhäuser sind noch weitere Akteur*innen beteiligt, die auch die Stückentwicklung begleitet haben: die künstlerische Leitung der Compagnie, der Bühnenbildner Peter Pabst, die Kostümbildnerin Marion Cito, Robert Sturm, künstlerischer Mitarbeiter bei allen neuen Stücken von Pina Bausch seit 1999, Matthias Burkert, der immer die Abendregie machte – und damit sind vor allem die letzten drei diejenigen, welche die Stücke am häufigsten von außen gesehen haben. Aber auch sie haben ihre klaren Arbeitsfelder: Die Kleider müssen für die neuen Tänzer*innen neu geschneidert werden, was mitunter schwierig ist, da die Stoffe nicht mehr existieren. Das Bühnenbild muss auf die neue Bühne übertragen und mit dem Bühnenbild, der Lichtchoreografie abgestimmt werden. Da die Bühnenbilder von Peter Pabst zudem oft mobile Elemente oder aufwändige Materialien haben, ist zu prüfen, ob dies entsprechend von der Spielstätte umgesetzt werden kann. Der Ablauf der Abendregie muss weitergegeben werden, ist doch die Abendregie mit ihrem Komplex aus Licht, Bühne, Musik und der komplexen choreografischen Struktur ein sehr dynamisches, musikalisches und rhythmisches Unterfangen, bei dem die Zeitlichkeit eine zentrale Rolle spielt. Es ist eine Art Oral History, die hier in den künstlerischen Praktiken der Weitergabe praktiziert wird.

Insofern ist die in der Weitergabe angelegte Varianz und Offenheit, Brüchigkeit und Fragilität bedingt durch die verschiedenen Zeitebenen, die sich in der Weitergabe von Stücken miteinander verknüpfen: Da ist erstens die Jetzt-Zeit, in der zum einen die Weitergabe passiert, zum anderen ein Stück aufgeführt wird, das für sich mit diesen Tänzer*innen als Kunst bestehen muss. Die zweite Zeitlichkeit ist die der Choreografie: Eine Erinnerung und ein *reenactment* der choreografischen Kunst Pina Bauschs und des damaligen Erfindungsreichtums ihrer Tänzer*innen. Die dritte Zeitebene ist schließlich die der Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal selbst, die letztmalig 2016, also vierzehn Jahre nach der Premiere, dieselben Rollen tanzten – nahezu zeitgleich mit den Tänzer*innen des Bayerischen Staatsballetts. Vierzehn Jahre sind gemeinhin nahezu ein halbes Tänzer*innen-Leben und das ›Stück‹, das einst vor allem mit jungen Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal entwickelt wurde, wird vierzehn Jahre später von denselben Tänzer*innen völlig anders getanzt, der Wandel der körperlichen Energie und Physis, aber auch die Erfahrung und der andere Umgang mit dem eigenen Körper machen es anders. Und es wird von den jungen Tänzer*innen des Bayerischen Staatsballetts nochmals anders getanzt als einst von den jungen Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal, weil sie technisch anders ausgebildet sind und den gesamten kollektiven Arbeitsprozess nicht erlebt haben.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Im Programmheft des Bayerischen Staatsballetts zu *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* steht beispielsweise, dass die Übergabe eins zu eins erfolgte. Vierzehn Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal haben ihre Rollen an 28 Tänzer*innen des Staatsballetts übergeben. Eins zu eins heißt allein zahlenmäßig also eins zu zwei. Die Formulierung meint aber eigentlich die direkte Weitergabe in der zwischenmenschlichen Begegnung. Das Ziel war es, die fertige Rolle, die mit einer Person verknüpft ist, genauso zu übernehmen und gleichzeitig man selbst zu sein. Das Paradox von Identität und Differenz wurde hierbei praktisch erfahrbar. Um die Tänzer*innen als Subjekte auf der Bühne erscheinen zu lassen, wurde zudem die Entscheidung getroffen, dass sie zwar die Rollen der Anderen tanzen, aber ihre eigenen Namen übernehmen. Das Paradox von Identität und Differenz zeigt sich also auch als ein Verhältnis zwischen Geber*innen und Nehmer*innen, zwischen dem Fremden und dem Eigenen.

In allen Gesprächen betonten die Tänzer*innen des Bayerischen Staatsballetts, dass genau diese persönliche Weitergabe so wichtig und ungewöhnlich bei dem Erlernen der Choreografie gewesen ist, auch im Unterschied zu anderen prominenten Choreografien zum Beispiel von Gerhard Bohner, Mary Wigman, Richard Siegal, John Cranko oder Jerôme Robbins, die das Bayerische Staatsballett zuvor einstudiert hatte. Die Tänzer*innen beider Compagnien kennzeichnen in den Interviews und Gesprächen den Arbeitsprozess als unwiederbringlich, einzigartig, offen, intensiv, spannend und überraschend. Die Tänzer*innen des Bayerischen Staatsballetts meinen, neue Möglichkeiten in sich entdeckt zu haben, durch die Probenzeit inspiriert und beeinflusst worden zu sein – gerade auch weil sie, vielleicht ungewöhnlich für eine klassische Ballettcompagnie, so unmittelbar mit einzelnen Tänzer*innen arbeiten konnten und ihnen die Ästhetik des Tanztheaters Wuppertal auf diese Weise vertraut gemacht wurde. Weitergabe ist immer auch ein Übertragen von Werten, Selbstverständnissen und Selbstbildern. Weitergabe zeigt sich hier zudem als ein privilegierter, in Zeiten von Digitalisierung und anonymer Kommunikation nahezu anachronistischer Vorgang: Dies nicht nur, weil dieses Vorgehen immens teuer ist, sondern auch, weil man unmittelbar von denjenigen lernt, die berühmte Vorbilder sind und man als junge Tänzerin/ als junger Tänzer mit ihnen persönlich eins zu eins arbeiten darf.

Praktiken des Einstudierens: *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer*

Die Choreografie *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer* ist weit mehr als ein Stück.[71] Es ist ein ephemeres Zeitdokument, das heißt ein Dokument, in dem sich die Flüchtigkeit der einzelnen Aufführung

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mit der Choreografie selbst und der Dauerhaftigkeit des Aufführens über einen Zeitraum von mittlerweile mehr als vierzig Jahren hinweg verbindet. *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer* ist ein künstlerisches Meisterwerk und zugleich mit der Thematisierung des Opfers und der gemeinschaftlichen Opferung ein »Oberflächenphänomen«, das mit Siegried Kracauer[72] zu verstehen ist als das Besondere, das Erkenntnis über das Allgemeine aussagt, über den Grundgehalt der Gesellschaft und Kultur, in der das Stück gezeigt und von dem Publikum wahrgenommen wird. In diesem Sinne ist das Opfer zwar in dem Stück als Frauenopfer in Szene gesetzt, aber was ein Opfer bedeutet und wie Opferung gemeinschaftlich stattfindet, wird in verschiedenen kulturellen, politischen, sozialen und situativen Kontexten unterschiedlich wahrgenommen. Das zeigt sich an der jahrzehntelangen Rezeption des Stücks.

Allein die quantitativen Daten von *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer* sind überwältigend: Das Stück, am 3. Dezember 1975 in Wuppertal uraufgeführt, wurde bislang von allen Choreografien Pina Bauschs am häufigsten gespielt und nahezu in allen Ländern, in denen die Truppe auftrat, gezeigt.[73] Insgesamt wurde es zwischen 1976 und 2013 mehr als 300 Mal in 74 Städten, in 38 Ländern und auf vier Kontinenten gespielt. 16 Paare, also insgesamt 32 Tänzer*innen, tanzen das Stück. Insgesamt haben ca. 300 Tänzer*innen bislang das Stück auf der Bühne getanzt. Weit mehr haben es einstudiert. Einige, die das Stück lange tanzen, haben es mit mehr als hundert Personen getanzt.

Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer wird seit einigen Jahren von drei Gruppen von Tänzer*innen getanzt: Den Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal, den Mitgliedern des Folkwang Tanzstudios (FTS) sowie von Tanz-Studierenden der Folkwang Universität, wie sie seit der Umbenennung 2010 heißt. Alle Studierenden der dritten und vierten Klasse der Folkwang Universität und die FTS-Tänzer*innen erlernen das Stück, aber nicht als Workshop oder als Bestandteil eines Unterrichtskanons, sondern immer mit der Perspektive, es aufzuführen. Seit dem Tod von Pina Bausch treffen die verantwortlichen Probenleiter*innen zusammen mit der künstlerischen Leitung des Tanztheaters Wuppertal und unter Hinzuziehung der Professor*innen der Folkwang Universität gemeinsam eine Auswahl, wer von den Studierenden und den FTS-Tänzer*innen das Stück tanzen darf.[74]

Diese quantitativen Daten der Produktion sind insofern relevant, als sich hinter ihnen eine Unmenge an Material und methodischen Zugängen verbirgt. Wie kann man sich allein angesichts dieser ›Fakten‹ und dem dazugehörenden reichhaltigen Proben- und Aufführungsmaterial dieser »Jahrhundertchoreografie« annähern, wenn es nicht reicht, sich mit nur einer Aufführung beziehungsweise einer

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

einzelnen Aufnahme einer Aufführung zu befassen, da das Stück von so vielen Tänzer*innen getanzt worden ist?

Es liegt auf der Hand, dass das Produktionsmaterial von *Le Sacre du Printemps / Das Frühlingsopfer* ausufernd ist: Unzählige Videoaufzeichnungen von Proben und Aufführungen, schriftliche oder skizzenhafte Aufzeichnungen der Choreografin, der Probenleiter*innen und der Tänzer*innen, Briefwechsel mit den Organisator*innen vor Ort beispielsweise bezüglich der Bereitstellung des Torfes. Inspizientenlisten, Technikeranweisungen, Programmhefte, Kritiken, Interviews, zum großen Teil in Fremdsprachen. Unzählbare Fotos von verschiedenen Fotograf*innen mit unterschiedlichen Ästhetiken. Dokumentarfilme wie der ZDF-Fernsehfilm, der erstmals am 11. März 1979[75] ausgestrahlt wurde, oder Ausschnitte, die anlässlich des hundertjährigen Jubiläums von *Le Sacre du Printemps / Das Frühlingsopfer* auf ARTE gezeigt wurden.

Bei der Überfülle von Materialien, die zum großen Teil im Pina-Bausch-Archiv in Wuppertal gelagert und gespeichert sind, scheint es zunächst mehr als hinreichend, dieses Material auszuwerten, soweit es überhaupt zugänglich ist. Aber selbst wenn das Material ›freigegeben‹ wäre[76]: Einige Fragen lassen sich mit dem vorliegenden Material nicht hinreichend beantworten. Für eine Produktionsanalyse, die auch die Praktiken des künstlerischen Arbeitens in den Blick nimmt (→ THEORIE UND METHODOLOGIE), wäre zusätzliches empirisches Material wichtig: Wie verlaufen die Proben? Wie lernen die neuen Tänzer*innen das Stück? Wie erfolgt die Auswahl der Tänzer*innen? Wie erfolgt die Übertragung auf andere Compagnien, wie zum Beispiel auf die Tänzer*innen der Opéra National de Paris oder das English National Ballet, an die bis 2019 das Stück weitergeben wurde? Wie lernen es die Tänzer*innen der vier Tänzer*innen-Generationen in Wuppertal, die mittlerweile das Stück getanzt haben?

Barbara Kaufmann, seit 1987 Mitglied des Tanztheaters Wuppertal, Tänzerin in 28 Stücken und schon zu Lebzeiten Pina Bauschs eine ihrer künstlerischen Assistentinnen, betreut als Probenleitung die Wiederaufnahmen zu *Le Sacre du Printemps / Das Frühlingsopfer*. Sie berichtet[77], wie die Einstudierungen erfolgen, und hieran zeigen sich spezifische Praktiken des Einstudierens von *Le Sacre du Printemps / Das Frühlingsopfer:* Diese folgen jahrelang praktizierten, intersubjektiv geteilten Wissensordnungen und Routinen: Das Bewegungsvokabular wird seit Jahren zunächst ohne Musik gelernt. Die Tänzer*innen lernen die Musik auswendig, indem sie diese immer wieder über Kopfhörer hören und mitzählen. Denn anders als in den ersten Jahren, wo das Stück nicht gezählt und von Beginn an mit Musik probiert wurde, sind mittlerweile alle Schritte ausgezählt. Das Stück ist in dreißig Abschnitte gegliedert, die zunächst getrennt voneinander

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ander gelernt werden. Geprobt werden zunächst Sequenzen, dann Formationen, dann Abschnitte.

Um einzelne ›Stellen‹ besser kommunizieren zu können, haben sie Namen erhalten wie: *Kleines Solo · Wolke · Große Stelle · Erste Männerdiagonale · Bodenstelle · Kreis · Chaos · Erste Lifts* oder *Poonastelle*.[78] Erlernt werden die Bewegungen in einem synthetisierenden Prozess. Nachdem die Bewegungsphrasen einstudiert und zeitlich mit der Musik abgestimmt sind, werden die Aufstellungen der Gruppen und die Wege im Raum geklärt und geprobt. Männer und Frauen proben zunächst getrennt mit jeweils einer weiblichen oder männlichen Probenleitung. Die Proben erfolgen später gemeinsam, besonders für die Stellen, wo es um Hebungen geht.

Obgleich das Bewegungsmaterial im Wesentlichen durch die Probenleitungen weitergegeben wird, sind Medien ein zentraler Bestandteil des Probenprozesses. Diese waren schon immer wichtig, sind aber ausschlaggebend geworden, seitdem Pina Bausch nicht mehr die letztendlichen Entscheidungen fällt. Denn die auf Video festgehaltene ›letzte Fassung‹ vor Pina Bauschs Tod ist der Maßstab für die Neueinstudierungen. Zu den Medien gehören zudem Schriftmedien wie ein Regiebuch und Videoaufzeichnungen, die vor allem dafür entscheidend sind, wer welche Tänzer*innen-Position einzunehmen und Raumwege zu bewältigen hat. Schließlich zeichnen sich die Tänzer*innen selbst mit ihren eigenen Notationsweisen die Raumwege auf, um sich die Raumdimensionen zu vergegenwärtigen, deren Dreidimensionalität im Videobild nicht erkennbar ist.

Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer thematisiert die in den 1970er Jahren im Zuge eines erneuten Individualisierungsschubes virulente Diskussion um das Verhältnis von Gemeinschaft und Individuum, das auch in weiteren Stücken von Pina Bausch ein wiederkehrendes Thema sein wird, so beispielsweise in *1980* (→ STÜCKE), wo im ersten Teil alle Tänzer*innen einer einzelnen Tänzerin gegenüberstehen und verschiedene individuelle, habituell und kulturell spezifische Verabschiedungen in Szene setzen und dies das Schlussbild im zweiten Teil dies wiederaufnimmt, ohne dass es allerdings zu einer Verabschiedung oder anderen Auflösungen der Situation kommt: Die spannungsgeladene Konfrontation zwischen Individuum und Gruppe ist hier das Schlussbild.

In *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* wird dieses Thema als Verhältnis zwischen Tätern und dem Opfer, zwischen Männern und Frauen, aber auch der Frauen untereinander auf choreografischer, tänzerischer, dramaturgischer und narrativer Ebene entfaltet. In choreografischer Hinsicht geschieht dies in Korrespondenz zur Musik, indem die Polyphonie der Musik mit vielfältigen Varianten von Bewegungsmotiven verflochten wird. Auf der Ebene der tänzerischen Bewegung wird durch die Balance zwischen Stabi-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lität, Kraft und Spannung auf der einen Seite und Labilität, Gewicht und Entspannung auf der anderen Seite ein Spannungsfeld des Hin- und Hergeworfenseins geschaffen. Sequenzen, bei denen ein Bewegungsmotiv festgelegt ist, aber nicht gesagt wird, wer, wann, wo das Motiv tanzt, sorgen dafür, dass es Bewegungsraum für den Einzelnen gibt, aber auch Zwänge und Pflichten der Gemeinschaft. Es gibt Verbundenheit, aber auch Ausgeschlossenheit, es gibt individuelle ›Freiheit‹, aber auch durch den Gruppenauflauf bestimmte Vorgaben.

Im dramaturgischen Aufbau zeigt sich das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, indem Gruppenszenen, Unisono-Tänze und Einzelaktionen gemischt werden. Schließlich baut es auf einem Narrativ auf, das in patriarchalen Gesellschaften allgemein verständlich ist: Ein Mann wird ausgesucht, um eine Frau auszuwählen, die im Beisein aller geopfert wird. Die radikale Aufteilung der Männer- und Frauentänze sowie die Opferung der Frau inszeniert ein spezifisches Verhältnis zwischen den Geschlechtern: Frauen und Männer sind hier von vornherein getrennt, und dies ist nicht nur in dem Stück so in Szene gesetzt, sondern bereits die Proben erfolgen geschlechtergetrennt.

»So eng wie möglich stehen und so groß wie möglich bewegen«[79] – mit diesem Satz von Pina Bausch ist das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft wohl am deutlichsten auf den Punkt gebracht. Die soziale Neupositionierung des Einzelnen in der Gesellschaft ist hier in der Figur des Opfers markiert: einerseits die Sehnsucht der Einzelnen, auserwählt zu werden, sich dadurch aus der Gemeinschaft hervorzuheben, sich ihr zu entheben und im Mittelpunkt zu stehen – und konkret: ein großes Solo tanzen zu dürfen. Andererseits, sich für die Gemeinschaft aufgeben, die Angst, die Auserwählte zu sein und Verantwortung und Konsequenzen zu erleben, sich zu Tode zu tanzen für das Wohl der Gemeinschaft.

Der Habitus und das inkorporierte Wissen der Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal ist spezifisch und unterscheidet sich von dem anderer Tänzer*innen und Tanz-Compagnien. Das zeigt sich auch in der Tanztechnik von *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer*. Sie ist geprägt durch Antriebsaktionen wie stoßen und peitschen, durch Körperkurven und -wellen, durch pulsierende und plastische Bewegungen, durch Wechselspiele von zentralen und peripheren Bewegungen. Und so wundert es nicht, dass die Tänzer*innen der Pariser Oper, als sie »den Sacre«, wie die Tänzer*innen dieses Stück nennen, lernten, nicht nur mit dem Bewegungsvokabular der Pina Bausch als klassische Tänzer*innen wenig vertraut waren, sondern ihre Körper für diese Bewegungen nicht ›gebildet‹ waren.[80] Allein das Laufen auf dem flachen Fuß – und dies über Torf, was in dem Stück mit hohem Tempo ausgeführt wird, ist für klassische Tänzer*innen schon eine ungewohnte Bewegung.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Pina Bauschs Bewegungsästhetik ist motivisch und thematisch begründet[81], aber die Arbeit mit den Tänzer*innen konzentriert sich auf die Bewegungsqualität und die Form (→ SOLOTÄNZE). Denn über die Bewegungsform wird die Emotion erzeugt. Erst wenn die Form präzise getanzt wird, erst wenn der Tänzer oder die Tänzerin eine Balance findet zwischen der Kontrolle über die Form (des Körpers, des Atems, des Gewichts) und dem Erleben der Bewegung, ihres Flusses, entsteht die Emotion – bei den Tänzer*innen ebenso wie beim Publikum. Eine detaillierte Körperarbeit an der Form[82] ist deshalb für den Probenprozess elementar. Erarbeitet wird die Form der Bewegung über die Beziehung der Körperteile sowie über die Dynamik der Bewegung.

Die Form entsteht aber nicht nur in der Bewegung der Körper, sondern auch in der Begegnung mit Materialien, dem Raum und dem Licht. Da ist die Bühne, deren Boden mit Torf bedeckt ist. Dieser Torf macht die Bühne zu einem Aktionsraum, in dem jede Tänzerin/ jeder Tänzer mit Widerstand kämpfen muss. Der Torf symbolisiert Erdverbundenheit, Verwurzelung, Naturnähe und Bodenständigkeit. Aber er macht vor allem etwas: Er fordert zum Kampf auf, er macht die Bewegung schwerer; er ist widerständig, unberechenbar, er irritiert die erlernte Form. Immer wieder gibt es deshalb Tränen, wenn Tänzer*innen »Sacre« zum ersten Mal auf dem Torf tanzen,[83] denn man muss die Form neu finden. Der Torf zwingt die Tänzer*innen dazu, die erlernten Bewegungen nicht einfach zu wiederholen, sie ›schön‹ zu tanzen, die erlernten Bewegungen zu repräsentieren. Vielmehr stellt er Anforderung an die Performativität der Situation, ihre Ereignishaftigkeit, ihre Augenblicklichkeit und Einmaligkeit, die die Tänzer*innen gemeinsam mit dem Publikum erleben: in der (Aufführungs-) Situation zu sein, die Form immer wieder erneut in der körperlichen Auseinandersetzung mit dem Torf zu generieren.

Le Sacre du Printemps / Das Frühlingsopfer wird von den Tänzer*innen als extrem, kompromisslos, kraftaufwändig, als ein »inneres Erdbeben« wahrgenommen. Es provoziert eine körperliche Verausgabung, die durch hohes Tempo und immensen Krafteinsatz entsteht. Und es schafft emotionale Verausgabung, wenn, wie Barbara Kaufmann sagt, »man es passieren lässt«[84], wenn man sich dem Bewegungsablauf überlässt, ihn erfährt. Erst dann erleben die Tänzer*innen die emotionale Vielfalt des Stücks: Kampf, Leidenschaft, Grenzen, Entsetzen, Mitleid, Trauer, Verunsicherung, Einsamkeit, Angst, Tod.

Das Licht, das von der Seite kommt und den Bühnenraum für die Tänzer*innen dicht erscheinen lässt, die Kostüme, die im Laufe der 35 Minuten schwer vom Torf sind, die am Körper kleben und nach Erde riechen, der Torf auf der nackten, verschwitzten Haut, die ergreifende Musik, das enorme Tempo der Ausführung – all dies

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

trägt wesentlich mit dazu bei, dass die Tänzer*innen in der Situation sind, das Frühlingsopfer nicht nur aufführen, sondern die Opferung auch durchleben. So wundert es nicht, dass viele Tänzer*innen das Stück als ein performatives Ritual erleben, das in dem Moment durchgeführt und nicht zum x-ten Mal aufgeführt wird.

Weitergeben und erben

Der performative Aspekt der Weitergabe gilt insbesondere für ein immaterielles Kulturerbe wie den Tanz, der als ›Augenblickskunst‹ sich ja selbst der Festschreibung entzieht. Ebenso ist der Sinn des Tanzerbes kontingent. Personen, Aufführungen, Proben, Compagnie-Konstellationen oder Publikumsrezeptionen unterliegen den Gesetzen der Wahrnehmung und der Deutung, die konstitutiv offen und unabgeschlossen sind. Der Sinn des künstlerischen Erbes von Pina Bausch steht nicht fest, er muss bei jeder Weitergabe immer neu an den verschiedenen Orten in den unterschiedlichen Zeiten zwischen den Tänzer*innen untereinander sowie zwischen den Tänzer*innen und dem Publikum und den Kritiker*innen neu ausgehandelt und von der Forschung neu gedeutet werden. Hierbei spielen unterschiedliche individuelle Interessen, kulturpolitische Machtkonstellationen und Forschungspolitiken eine nicht unwichtige Rolle. Dieses Verständigen ist allein aufgrund der Möglichkeiten, Bedingungen und Grenzen der Weitergabe sowie der Materiallage ein schwieriger und fragiler Annäherungsprozess, der performativ ist und gelingen, aber immer auch scheitern kann. Es ist ein Übersetzungsprozess, dessen Produktivität möglicherweise im Scheitern liegt, im Verfehlen, in der Un-Möglichkeit, das Erbe ›originalgetreu‹ zu erhalten und es zu darüber musealisieren.

In dem Buch *Marx' Gespenster* schreibt der französische Philosoph Jacques Derrida: »Wir sind Erben – das soll nicht sagen, dass wir dies oder das haben oder bekommen, dass irgendeine Erbschaft uns eines Tages um dies oder das bereichern wird, sondern dass das Sein dessen, was wir sind, in erster Linie Erbschaft ist, ob wir es wollen oder nicht.«[85]

Das Erbe entzieht sich demnach unserer Verfügung: Man kann es nicht wählen, man ›ist‹ nicht Erbe, und das Weitergegebene gehört einem nicht. Damit entlässt Derrida die Erben aber nicht aus der Verantwortung. Im Gegenteil: Verantwortung ist für ihn überhaupt nicht denkbar jenseits des Erbes. Ver-antworten meint auch immer: Antwort geben. Demnach verpflichtet uns das Erbe in der Gegenwart beständig zur Beantwortung der Frage, was es uns hier und heute bedeutet und wie wir damit Zukunft gestalten können. Diese Verantwortung ist in besonderer Weise gegeben bei der Weitergabe von Tanzkunst, einer Körper-Kunst. Es ist nicht das zwanghafte

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

›Lebendighalten‹ von Stücken, kein Stillstand, sondern eher eine Bewegung, eine fragile und brüchige Transformation im Spannungsfeld von Identität und Differenz. Und diese Transformation vollzieht sich vor dem Hintergrund der Frage, was kultur- und gesellschaftspolitisch relevant und (auch ökonomisch) vertretbar ist, um eine zeitgenössische Kunst zu befördern.

Woraus wird Morgen gemacht sein?, lautet der vielversprechende Titel einer Sammlung von Gesprächen, die der im Jahre 2004 verstorbene Jacques Derrida mit der Psychoanalytikerin und Historikerin Élisabeth Roudinesco geführt hat.[86] Vor allem in dem Abschnitt »Sein Erbe wählen«[87] stellt er das Erben in das Spannungsfeld von Tradition und Konservatismuskritik. Erbe, das ist für ihn immer ein ambivalenter Vorgang, der sich zwischen der aktiven Annäherung an ein immer schon Vorgängiges und dessen passiver Übernahme bewegt. Es ist die Endlichkeit des Lebens, die einerseits sowohl zur Gabe als auch zum Empfang eines Erbes nötigt. Andererseits aber ist es gerade auch das Ungleichgewicht zwischen der Kürze des Lebens und der Beständigkeit des künstlerischen Werkes, das zur wohlüberlegten Auswahl und auch zum kritischen Ausschluss bestimmter Erbschaften auffordert. Mit dieser Verknüpfung von empfangener Gabe und eigenständiger Fortführung, von fremder Beauftragung und selbstbestimmter Verantwortung eröffnet Derrida mit Rekurs auf Emmanuel Lévinas einen Denkraum, in welchem Erbe, Tradition und Verantwortung sich im Spannungsfeld zwischen der Würde des Anderen und der Singularität des Einzelnen bewegen oder, anders gesprochen: in welchem die Einstellung zum Erbe sich als Ambivalenz von Traditionsbewahrung und Veränderungswillen bewegt.

Wie kann man sich für ein Erbe verantwortlich fühlen, vor allem, wenn diese Erbschaft widersprüchliche Anweisungen gibt? Denn einerseits war Pina Bausch eine Pionierin und hat in vielen Hinsichten die Tanzgeschichte revolutioniert; ihr Erbe könnte genau in diesem Mut zur Neuerung und Grenzüberschreitung bestehen. Andererseits sollen ihre Stücke erhalten bleiben und ihr Werk gepflegt werden. Salomon Bausch ist im privatrechtlichen Sinn der einzige Erbe des Werkes seiner Mutter. Dass es nach ihrem Tod eine Stiftung geben soll, die ihr Werk pflegt und schützt, hatte er mit ihr besprochen. Dennoch kam ihr Tod plötzlich und unerwartet und hat sein Leben radikal verändert: Er hat das Erbe angetreten, sein Studium unterbrochen und zusammen mit seinem Vater Ronald Kay die Pina Bausch Foundation gegründet, der er bis heute vorsteht. Zuvor wenig in die künstlerische Arbeit seiner Mutter mit dem Tanztheater Wuppertal eingebunden, ist er ihrem Wunsch gefolgt und hat bereits ein Jahr nach ihrem Tod mit einem kleinen Team um den wissenschaftlichen Leiter der Pina Bausch Foundation Marc Wagenbach, dem damaligen Geschäftsführer des Tanztheaters Wup-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

pertal Dirk Hesse und Nataly Walter das Archiv-Konzept »Pina lädt ein«[88] entwickelt, das die programmatische Grundlage für die weiteren Aktivitäten lieferte. Bernhard Thull, Professor für Informationsdesign, lieferte die Software für das Archiv in Wuppertal, das alle Materialien des Werkes von Pina Bausch speichert. Erstes und wichtigstes Ziel: das Werk lebendig zu halten, Wiederaufnahmen und Neueinstudierungen möglich und Stücke auch für andere Compagnien spielbar zu machen.

Mit dem Archivaufbau hatte Pina Bausch schon begonnen. Bénedicte Billiet und Jo Ann Endicott hatten angefangen, die Videomaterialien zu sichten, die seit Jahrzehnten in einem Videoarchiv von Grigori Chakov betreut wurden. Trotzdem war und ist der Archivaufbau nach ihrem Tod eine Herkulesaufgabe: 7.500 Videos von Aufführungen und Proben, technische Bühnenanweisungen, Lichtpläne, GEMA-Listen, Inspizientenaufzeichnungen, Dokumentationen zu Bühnenbildern, Kostümen, Requisiten, Programmhefte und Plakate von Aufführungen in Wuppertal und von Gastspielreisen in 47 Länder und in 28 Sprachen, Pressemappen, Kritiken, Interviews, Reden, Film- und Fernsehdokumentationen, 30.000 Fotos, das Privatarchiv von Pina Bausch und vieles mehr – all dies wurde und wird digitalisiert und nach dem Linked-Data-Verfahren geordnet. Hier ist allein bezüglich der vorhandenen Materialien noch jahrelange Arbeit zu leisten. Viel Material soll zudem noch generiert werden, denn Salomon Bausch weiß, dass neben den digitalisierbaren Schrift-, Ton- und Bilddokumenten vor allem die Tänzer*innen und langjährigen Mitarbeiter*innen des Tanztheaters einen Schatz von Erinnerungen in sich tragen. Sie sind die »lebendigen Archive«[89]. In Verfahren der Oral History ihre Erinnerungen zu sammeln und von einem kommunikativen in ein kulturelles Gedächtnis zu überführen und damit für die folgenden Generationen zugänglich zu machen, ist eine weitere Aufgabe, die von Anfang an als wichtiger Bestandteil der Archivarbeit angesehen wurde.

Salomon Bausch ist bewusst, dass das Erbe von Pina Bausch nur dann sichtbar wird, wenn die Choreografien getanzt werden. Er sieht seine Verantwortung darin, die Voraussetzungen dafür zu schaffen, dass dies möglich ist. »Ich bin weder Tänzer noch Choreograf«, so Salomon Bausch in einem Interview, »die Verantwortung für die Einstudierungen müssen also andere übernehmen. Ich kann einfach nur glücklich sein, dass es im Tanztheater Menschen gibt, die die Stücke lebendig machen können und das tun und tun wollen und weltweit ein Publikum dafür begeistern können. Ihre Erfahrungen wollen wir für das Archiv sammeln und aufbereiten. Was in fünfzig Jahren sein wird, können wir nicht voraussehen«[90].

Wie die Materialien speichern, wie und wann Materialien öffentlich machen, wie und welche Stücke auch an andere Compagnien

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

weitergeben? Bei all diesen Fragen kann die Stiftung nicht auf ausgetretenen Pfaden wandeln. Es gibt keine Hinweise der Choreografin und auch keine Vorläufer, die den Weg bereitet hätten.

Erben gibt es bei einer so großen, die Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts prägenden Erbschaft noch viele: die Tänzer*innen und Mitarbeiter*innen, das Publikum, die Stadt Wuppertal, das Land Nordrhein-Westfalen, die Kultur in Deutschland, die Tanzlandschaft weltweit. Lutz Förster, wie Pina Bausch in Solingen geboren, seit 1975 Tänzer und seit 1978 mit kurzen Unterbrechungen festes Mitglied des Tanztheaters Wuppertal und von 2013 bis 2016 dessen künstlerischer Leiter, mag das Wort Erbe nicht. »Ich rede nicht gern von Erbe, das hat für mich zu viel mit Tod zu tun. Pinas Stücke leben ja. Ich rede deshalb lieber von Verantwortung für die Stücke, sie am Leben zu erhalten. Mit dieser Verantwortung müssen wir behutsam umgehen. Man darf den Blick für das Ganze nicht verlieren.«[91]

Lutz Förster ist Widerstand gewohnt: Er spricht von den frühen Stücken des Tanztheaters in den 1970er und frühen 1980er Jahren, von der damaligen Sicherheit, das Richtige zu tun, obwohl die Kritik Verrisse schrieb und das Publikum türenknallend das Theater verließ. Er hatte seit 1991 bis zur Übernahme der künstlerischen Leitung des Tanztheaters Wuppertal 2013 in der Nachfolge Pina Bauschs die Leitung der Tanzabteilung der damaligen Folkwang Hochschule und heutigen Universität inne und kämpfte hier für mehr Spielräume trotz Bologna-Reform. Nach einem intensiven und monatelangen Diskussionsprozess über die Zukunft des Tanztheaters Wuppertal hatten sich die Tänzer*innen entschieden, ihn zum künstlerischen Leiter zu machen. Das hieß auch, am Ende seiner Amtszeit eine neue Leitung zu präsentieren, die diese große Aufgabe übernehmen kann. Für die Zukunft stellte er sich eine künstlerische Leitung vor, die einerseits Neues schafft und damit den Tänzer*innen eine kreative Verantwortung gibt, andererseits die Stücke von Pina Bausch pflegt. Und dafür braucht es für ihn vor allem das Know-how derjenigen, die die Stücke von innen kennen.

Hamburg, Januar 2019: Kampnagel, Europas größtes Zentrum für experimentelle szenische Künste, zeigt das Stück *1980*. Knapp 40 Jahre nach der Uraufführung hat dieses Stück mehrere Weitergaben erlebt. In Hamburg tritt in diesem, in der Werkgeschichte Pina Bauschs so wichtigen Stück (→ STÜCKE) nur noch ein Tänzer der Originalbesetzung auf, kaum erkennbar am Harmonium, Ed Kortlandt. Die Probenleitungen übernahmen Dominique Mercy, Ruth Amarante, die beide nicht zur Originalbesetzung gehörten und Matthias Burkert, der 1979 als Pianist am Tanztheater Wuppertal begonnen hatte und schnell zu einem wichtigen musikalischen Mitarbeiter bei allen weiteren Produktionen wurde.

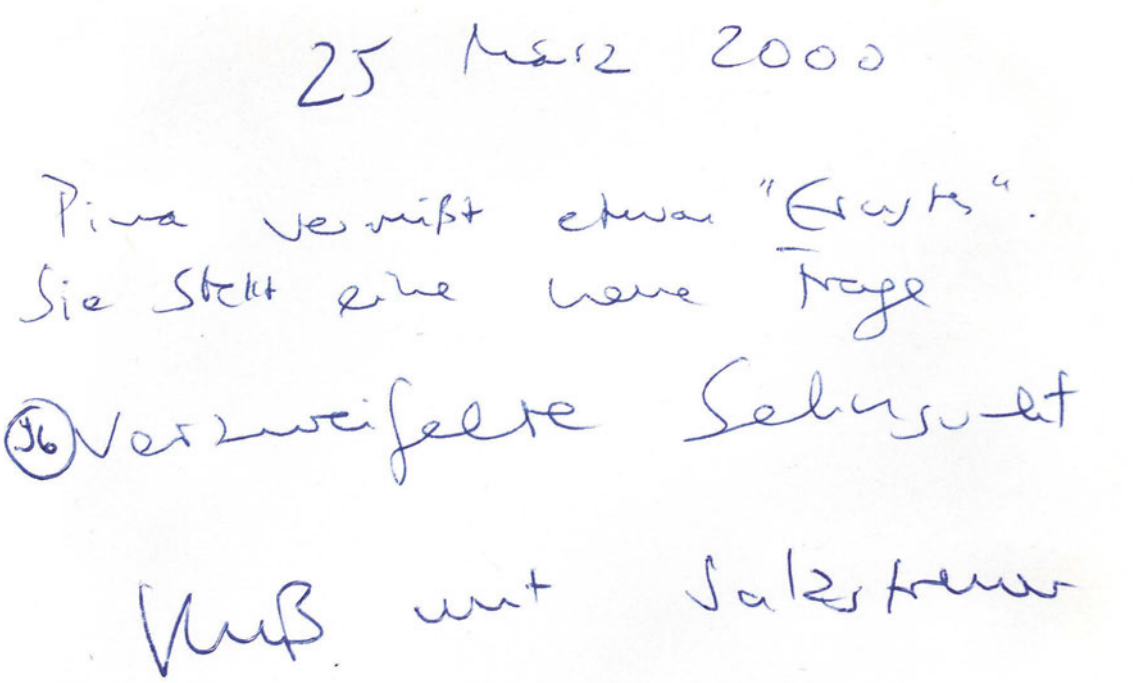
https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Das Stück war von 1980 bis 1994 regelmäßig im In- und Ausland gespielt worden. Auf Tournee ging es dann erst wieder 2001, dann hat es bis zum Tod von Pina Bausch keine Tournee mehr mit diesem Stück gegeben. Zur Wiederaufnahme von *1980* hatten sich die ersten künstlerischen Leiter Dominique Mercy und Robert Sturm nach dem Tod von Pina Bausch entschieden. Lutz Förster übernahm die Probenleitung. Kann man Pina Bausch ersetzen? »Man überschätzt das oft«, so Lutz Förster, »unsere Arbeit heute unterscheidet sich im Prinzip nicht wesentlich von der Zeit, als Pina noch lebte. Schon Pina hat ja versucht, anders als andere Choreografen, ihre Stücke immer wieder zu spielen und das immer größer werdende Repertoire am Leben zu erhalten. Dies war nie ein leichter Prozess und mit Diskussionen verbunden, aber auch heute muss am Ende eine Person dem Stück ein Gesicht geben.«[92]

Pina Bausch hat über Jahre und Jahrzehnte mit denselben Personen eng zusammengearbeitet (→ COMPAGNIE), auch dies ist eine Hinterlassenschaft, nämlich die einer Künstler*innengruppe, die Arbeit und Leben eng miteinander verwebte, einander vertraute und wertschätzte und zusammen die Welt bereiste. Es ist ein Modell, das eine gelebte Praxis dessen war, was im zeitgenössischen Kunstdiskurs als Kollaboration, Kollektivität und Komplizenschaft verhandelt wird, angesichts netzwerkartiger Strukturen und projektorientierter Arbeitsformen, neuer Mobilitäten und neuer Prekariate aber mittlerweile auch ein historisches Modell ist. Pina Bausch verteilte Verantwortlichkeiten. Aber es stand außer Frage, dass sie die alleinige und letztendliche Verantwortung innehatte. Wie sie dies alles gemeistert hat: jedes Jahr eine neue Choreografie, in den 1970er und 1980er Jahren sogar zwei oder drei neue Stücke jährlich, Gastspiele, Wiederaufnahmen, Filmaufnahmen, Dokumentationen, Reden, Interviews etc., darüber hat sie nicht gesprochen. Es bleibt ihr Geheimnis.

Das Geheimnis ist es, in welchem Derrida eine Verschränkung von Erbe und Verantwortung sieht. »Man erbt immer ein Geheimnis – ›Lies mich!‹, sagt es. Wirst du jemals dazu imstande sein?«[93] Ein Erbe bedeutet demnach immer zweierlei: einerseits eine Verantwortung, die sich zwischen Tradition und Neuerung bewegt, und andererseits einen Zweifel, diesen Auftrag, den das Erbe mitgibt, auch zufriedenstellend ausfüllen zu können. Der Zweifel liegt in dem unabschließbaren Charakter der Erbschaft: Man muss filtern, sortieren, aussuchen, kritisieren. Der einzige Weg, um dieser Verantwortung gerecht zu werden und dem Erbe treu zu sein, bedeutet daher unter Umständen, mit der Erbschaft gegen die Erbschaft zu denken. Es bedeutet, das Erbe immer wieder neu und anders aufzugreifen, damit es lebendig bleibt. Niemand kann letztinstanzlich darüber verfügen, was dieses große Tanzerbe tatsächlich ausmacht und zu sagen hat.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



16 Notizbuch von Stephan Brinkmann zu *Wiesenland*

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

1 Rainer Behr
in *Nefés*
Madrid 2006

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Es kann fast alles Tanz sein. Es hat mit einem bestimmten Bewusstsein, einer bestimmten inneren, körperlichen Haltung, einer ganz großen Genauigkeit zu tun: Wissen, Atmen, jedes kleine Detail. Es hat immer was mit dem Wie zu tun.[1]

Solo

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tänze

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Als Anne Martin gefragt wurde, ob Pina Bausch ihr bei der Übertragung ihrer eigenen, sehr persönlich gestalteten Rolle aus *Café Müller* (UA 1978) »psychologische Hinweise« gegeben habe, antwortete sie: »Keineswegs, es war eigentlich sehr technisch. Und erst als ich die Form total beherrschte, habe ich verstanden, alles was Pina in diese Rolle eingeführt hat.«[2]

Es ist ein ständig wiederholtes Credo, dass das Tanztheater Wuppertal Emotionen in Tanz umsetze, dass es Pina Bausch weniger darum gegangen sei, wie sich die Menschen bewegen, sondern vor allem darum, was sie bewegt. Ist die innere Bewegtheit durch die Arbeitsweise des Fragen-Stellens angesprochen (→ ARBEITSPROZESS), so geht es bei der Ausarbeitung und Einstudierung der einzelnen Tänze tatsächlich um das *Wie* des Sich-Bewegens: Die Entwicklung, das Erlernen und die Weitergabe von Tänzen beim Tanztheater Wuppertal war und ist vor allem eine Arbeit an der Form, an der Bewegungsqualität. Erst wenn die Form beherrscht und der Tanz perfekt getanzt wird, kann er das Publikum ergreifen, erst dann wird sein ›Sinn‹ fühlbar. Das, was fühlbar wird, umschreibt das Publikum oft mit metaphorischen, assoziativen Worten, über semantische Aufladungen und symbolische Bedeutungszuweisungen – und zeigt damit, dass bei der Übersetzung in die Sprache das Paradox von Identität und Differenz in besonderer Weise zum Tragen kommt (→ REZEPTION). Auch bei den Tanzkritiken ist auffällig, dass die Übersetzung des Tanzes in die Schrift vage bleibt, wenn vor allem einzelne ›theatrale‹ Szenen beschrieben werden, selten aber die Tänze selbst. Dies zeigt sich insbesondere bei den Kritiken zu den Stücken ab den 1990er Jahren, die stärker durch eine Aufeinanderfolge von einzelnen Solotänzen gekennzeichnet sind (→ STÜCKE und REZEPTION).

Das Übertragen von Tänzen in die Schrift ist keineswegs ein neuartiges Problem, sondern eine Praxis, mit der sich Ballettmeister schon seit Jahrhunderten beschäftigen. Um Tänze rekonstruierbar zu machen, entwickelten sie Tanznotationen, die eine detaillierte Dokumentation und deren Archivierung erlauben. Die Geschichte der Tanznotation, die in Europa bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht und in der *Orchésographie* von Thoinot Arbeau 1589 ihren Ausgangspunkt nimmt, veranschaulicht diese Übersetzung in die Schrift. Noch heute arbeiten einige Tanzensembles mit Choreolog*innen, die die tänzerischen Bewegungen und choreografischen Formationen kleinteilig aufschreiben. Das war aber beim Tanztheater Wuppertal unter Leitung von Pina Bausch nicht der Fall. Es gab keine festgelegte Notation, sondern einen Bild- und Schriftkorpus, der aus Videoaufnahmen, Ablaufplänen und Mitschriften der Assistent*innen und Tänzer*innen bestand (→ ARBEITSPROZESS). Mitunter haben Tänzer-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

*innen, bevor sie die Compagnie verlassen haben, auch ihre Positionen und Rollen in dem Stück aufgeschrieben. Dieses Schrift- und Bildmaterial bildete die Materialgrundlage für das gemeinsame Arbeiten, denn vor allem wurden die Tänze von Tänzer*innen zu Tänzer*innen weitergegeben. Wie lassen sich die Solotänze des Tanztheaters Wuppertal beispielsweise, die in ihrer Sprache so individuell sind, in eine Notationsschrift übertragen? Wie macht man sie in dieser Übersetzung dokumentierbar und archivierbar und der künstlerischen Rekonstruktion und auch der wissenschaftlichen Analyse zugänglich?

Der Übersetzung von Körper/ Tanz in Schrift/ Text geht dieses Kapitel nach. Es stellt zunächst exemplarisch entsprechende tanzwissenschaftliche Positionen vor und setzt sie zu dem hier zugrunde gelegten Ansatz in Beziehung. Im Anschluss wird das methodische Vorgehen vorgestellt, die Übersetzung in die digitale Notationsschrift *Feldpartitur*, die wir[3] zur Videoanalyse von Tänzen weiterentwickelt und ausdifferenziert haben. Schließlich werde ich die Übersetzung von Tanz in Notationen exemplarisch an drei ausgewählten Solotänzen veranschaulichen. Da die Solotänze in den letzten Werkphasen Pina Bauschs an Bedeutung gewonnen und immer mehr Raum eingenommen haben (→ STÜCKE), werden drei Solotänze aus den Koproduktionen vorgestellt, und zwar aus drei verschiedenen Jahrzehnten zwischen 1986 bis 2009, die jeweils elf bis zwölf Jahre auseinanderliegen. Es handelt sich dabei um ein Tanzsolo von Anne Martin in der ersten Koproduktion *Viktor* (UA 1986), von Beatrice Libonati in *Masurca Fogo* (UA 1998) und von Dominique Mercy in dem letzten Stück *»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein,* UA 2009).[4] Grundlage sind die Videoaufzeichnungen der jeweiligen Uraufführungen. Letztere wurden ausgewählt, weil hier die Tänzer*innen der Erstbesetzung, die an der Stückentwicklung beteiligt waren, die Soli entwickelt und getanzt haben. Diese Videoauswahl markiert bereits eine methodische Setzung (→ THEORIE UND METHODOLOGIE) und ist zugleich ein exemplarischer Beleg dafür, wie ein in dieser Weise einmalig aufgeführter Tanz, der zudem in einer spezifischen Weise aufgezeichnet wurde, in eine Notation übertragen werden kann. Denn oft wurden nach der Premiere auch die Solotänze nochmals verändert. Vor allem aber transformierten sie sich nach der Weitergabe an andere Tänzer*innen und wurden deshalb auch mitunter von Pina Bausch nochmals modifiziert. Deshalb haben wir die Videoaufzeichnungen der Uraufführungen mit der Videoaufzeichnung einer Wiederaufnahme verglichen, bei der das jeweilige Solo bereits an eine andere Tänzerin beziehungsweise an einen anderen Tänzer weitergegeben worden war. Abschließend wird das methodische Verfahren reflektiert.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Körper/ Tanz – Schrift/ Text: Tanzwissenschaftliche Positionen

Verschiedene *turns* in den Kultur- und Sozialwissenschaften wie der *linguistic turn,* der *performative turn* und der *practice turn* hatten starken Einfluss auf die tanztheoretischen Konzepte, die das Verhältnis Körper/ Tanz und Schrift / Text zum Thema machen. Mit dem *linguistic turn,* der bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzt und dann in der von Richard Rorty herausgegebenen Anthologie 1967 begrifflich gefasst ist[5], wird die Auffassung, dass Sprache ein ›transparentes Medium‹ zur Erfassung und Vermittlung von Wirklichkeit sei, ersetzt zugunsten der Annahme, dass jegliche menschliche Erkenntnis durch Sprache strukturiert und Realität jenseits von Sprache nicht fassbar sei. Sprache wird demnach als ein bestimmten Regeln gehorchender Diskurs angesehen, innerhalb dessen Aussagen überhaupt erst möglich werden. Demnach ist auch Tanz als Sprache anzusehen, die semiotisch erschlossen werden kann. An diesen Ansatz anknüpfend hat Susan Foster in den 1980er Jahren eine Perspektive vorgeschlagen, die den tanzenden Körper immer schon als diskursiv, als ›lesbar‹ ansieht und als einen fortwährenden Produzenten von Codes, die als kulturelle Signifikanten gelesen und interpretiert werden können.[6] In den 1990er Jahren analogisiert vor allem Gabriele Brandstetter Tanz und Schrift, wenn sie in einem kultursemiotischen Ansatz die Bewegung des tanzenden Körpers als ein Schreiben im Raum ansieht und entsprechend Körper/ Tanz und Schrift/ Text als »écriture corporelle« und »lecture corporelle« versteht, die verschiedene, aber nicht gegensätzliche, sondern zueinander im Wechselverhältnis stehende körperliche Produktionsweisen darstellen.[7]

Der *performative turn* und der *practice turn* provozieren in den 1990er Jahren einen Perspektivenwechsel im Verhältnis von Körper/ Tanz und Schrift/ Text. Der *performative turn,* dessen Ursprünge auf die 1950er Jahre und hier auf kulturanthropologische, soziologische und sprachphilosophische Stränge zurückgehen[8], wendet sich gegen einen Ansatz der Repräsentation und führt auch in der Tanzforschung zur Abkehr von semiotischen Herangehensweisen. Der Fokus liegt stattdessen auf der performativen Herstellung der Realität im Zusammenspiel von Aufführung und Durchführung sowie auf dem Verhältnis der Aufführung zu dem Kontext, in dem sie stattfindet und der Öffentlichkeit (Publikum), die dies beglaubigt. Einen radikalen, poststrukturalistischen Ansatz bringt Judith Butler[9] mit Bezug auf Theorien der Subjektivität Anfang der 1990er Jahre in die Debatte ein. Demnach gibt es keinen Performer/ keine Performerin hinter der Performance, sondern Subjektivität wird im Akt der Aufführung selbst erst erzeugt.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Mit dem *practice turn,* der die Praxistheorie gegenüber Struktur- und Systemtheorien stärkt und seinen theoretischen Ausgangspunkt vor allem bei Alfred Schütz, Harold Garfinkel und Erving Goffman und schließlich bei Pierre Bourdieu nimmt[10], vollzieht sich gleichzeitig zum *performative turn* in den Sozialwissenschaften eine Abkehr von dem mit dem *linguistic turn* verbundenen strukturalistischen Denken, demzufolge das Soziale und Kulturelle von – immateriellen – Ideen, Weltbildern, Normensystemen oder sprachlicher Kommunikation her zu denken sind. Mit dem *practice turn* rücken die Körperlichkeit und Materialität der Praktiken in den Vordergrund und mit ihnen der performative Akt der Durchführung in einer materiellen Umwelt.

In den 2000er Jahren verfolgt in der Tanzwissenschaft Isa Wortelkamp einen performativen Ansatz, wenn sie den performativen Vorgang des Schreibens analog zum Tanzen versteht. In Auseinandersetzung mit dem Ansatz Brandstetters bestimmt sie die Flüchtigkeit, die das Tanzen und das Schreiben gleichermaßen kennzeichnen, als »die im steten Entstehen und Vergehen begriffene Bewegung«[11]. Die Übertragung von Körper/ Tanz in Schrift/ Text versteht sie nicht als ein Still-Stellen, als ein Fixieren von Bewegung, sondern sieht das Schreiben über Tanz selbst als einen choreografischen, tänzerischen und körperlichen Vorgang an.[12]

Einen anderen Aspekt des Performativen, nämlich den Kontext und hier vor allem das Publikum, bringt Janet Adshead-Landsdale in die Diskussion ein, wenn sie bisherige Schreibpraktiken hinterfragt und Texte als instabile, mosaikartige Konglomerate ansieht. In Anlehnung an das Konzept der Intertextualität versteht sie das Lesen und Deuten von Tanz als einen Interaktionsprozess des Zuschauenden mit dem Tanz.[13] Ein hybrides, den mediensemiotischen, performativen und praxistheoretischen Ansatz verbindendes Konzept vertritt wiederum Katja Schneider, die das Verhältnis von Körper/ Tanz und Schrift/ Text als semiotisch und zugleich wechselseitig bedingend beschreibt. Zudem bringt ihr Ansatz performative und praxistheoretische Gesichtspunkte ein, wenn sie Tanz und Text als gleichberechtigte Medien einer Aufführung versteht und neben semantischen auch materielle Aspekte in den Vordergrund rücken will.[14]

Während diese Ansätze ihre Bezugspunkte vor allem in wissenschaftlichen Debatten finden und kein genuin methodisches Verfahren zur Übertragung von Körper/ Tanz in Schrift/ Text entwickelt haben, ist der wissenschaftliche Ansatz von Claudia Jeschke aus der künstlerischen Praxis hergeleitet. Sie legt ihr Augenmerk auf den Tanz als ›reine‹ Bewegung, die sie als motorische Aktion denkt und mithilfe von analogen Notationsverfahren in Zeichen übertragen will. Ziel ist es, Tänze rekonstruierbar und analysierbar zu machen.[15]

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Der hier vertretene Ansatz knüpft an performance- und praxistheoretische Überlegungen an und versucht diese mit methodischen Vorgehensweisen der qualitativen Sozial- und Kulturforschung zu verbinden (→THEORIE UND METHODOLOGIE). Entgegen der klassischen linguistischen Vorstellung, dass Wörter wie Etiketten funktionieren, es also demnach den wirklichen Tanz, dann das Vorstellungsbild Tanz (das Signifikat) und dann das Wort Tanz (den Signifikanten) gibt, liegen dem hier vertretenen Ansatz die Thesen zugrunde, dass es keinen ›wirklichen‹, ›echten‹ Tanz jenseits seines Vorstellungsbildes gibt und dass zudem dieses erst in, mit und durch Sprache hervorgebracht wird: Erst in der sprachlichen Übersetzung von Tanz, erst in seiner Be-Zeichnung und Be-Schreibung wird der wahrgenommenen Tanzbewegung Sinn zugeschrieben, wird sie mit Be-Deutung aufgeladen und dies durch eine Öffentlichkeit beglaubigt. Mit anderen Worten: Erst in der Übersetzung zwischen Körper/Tanz und Sprache/Schrift/Text wird ›Tanz‹, verstanden als Medium, als Sinn- und Bedeutungserzeuger, als Transmitter von Emotionen erzeugt, wozu mitunter, abhängig vom jeweiligen (Tanz-) Diskurs, auch die Vorstellung eines ›wirklichen‹, ›echten‹ Tanzes gehört. Diese Übersetzung vollzieht sich immer über Rahmungen, also sinnweltliche Bezüge, die sozial oder kulturell geprägt sind. Übersetzung wird in dem in diesem Buch präsentierten Ansatz nicht in der Tradition eines linguistischen Übersetzungsmodelles verstanden, das einen linearen Transfer von A nach B, vom Original (dem wirklichen Tanz) zur Übersetzung (Schrift/Text) beschreibt und den Text entsprechend als ein abbildendes oder repräsentatives Medium des Tanzes versteht. Die Übersetzung von Körper/Tanz in Schrift/Text wird hier vielmehr als eine wechselseitig aufeinander bezogene Bewegung definiert, die keinen eindeutigen Anfangs- und Endpunkt hat (→THEORIE UND METHODOLOGIE). Ein ›wirklicher‹, ›echter‹ Tanz, welcher der Sprache vorgängig wäre, und eine Art essenziellen Ausgangspunkt darstellen würde, wird hierbei nicht vorausgesetzt. Der in diesem Buch vertretene Ansatz geht vielmehr davon aus, dass ›Tanz‹ erst durch die wechselseitigen Transfers von Körper/Tanz in Schrift/Text als solcher identifizierbar ist. Diese performative und praxeologische Lesart von Übersetzung legt den Fokus auf den Modus des Übersetzens. Sie fragt nicht danach, was vom Tanz lesbar oder decodierbar ist, sondern danach, wie ›Tanz‹ im Wechselspiel von Tanz und Text hervorgebracht wird.

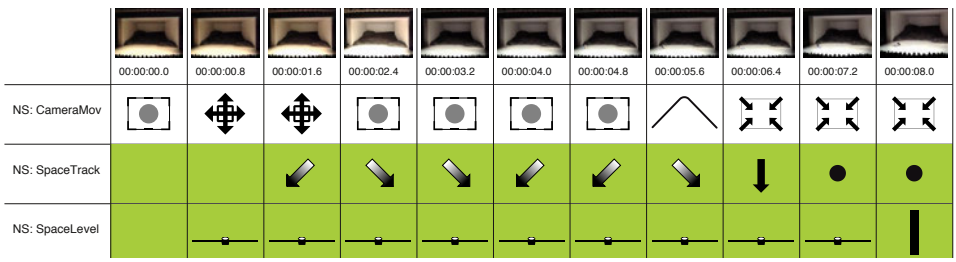
Übersetzungsmanual: Die *Feldpartitur*

Die Notation der drei ausgewählten Solotänze erfolgt über eine in der qualitativen Sozialforschung für die Analyse von Handlungen entwickelte Software, die *Feldpartitur*.[16] Diese digitale Notations-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

schrift erlaubt es, Zeichen (in der Partitur CS), Symbole (NS) und Text (TXT, bei kürzeren oder TS bei längeren Beschreibungen) zu verwenden, um Bewegungen aufzuzeichnen. Da die für die *Feldpartitur* bereits entwickelten Beschreibungsebenen sowie Zeichen- und Symbolsysteme zu undifferenziert waren, um einen detailreichen Tanz festzuhalten, haben wir diese für die Anforderungen einer tanzwissenschaftlichen Analyse aus- und umgearbeitet. Auch dies ist bereits eine Setzung die, unabhängig davon, ob ein Tanz für eine künstlerische Rekonstruktion oder für eine wissenschaftliche Analyse in Schrift/Text überführt wird, immer mit Ein- und Ausschluss zu tun hat.

Bevor ein Tanz in eine Notation überführt wird, ist bereits ein vorgelagerter Übersetzungsschritt erfolgt: Der Tanz wird per Video aufgenommen und damit eine Bühnensituation aus einer bestimmten Kameraposition und -perspektive und mit verschiedenen filmtechnischen Mitteln (Zoomen etc.) in ein zweidimensionales Bild übertragen. In diesem Fall handelt es sich bei den Videoaufnahmen um Mitschnitte der jeweiligen Uraufführungen zu Dokumentationszwecken, die von Mitarbeiter*innen des Tanztheaters erstellt wurden, mit dem Ziel, diese Aufnahmen für die Rekonstruktion, Wiederaufnahmen und Neueinstudierungen der Stücke zu nutzen. Die Uraufführungen wurden aus der Halbtotalen aus dem Zuschauerraum gefilmt, wobei die Kamera den Tänzer*innen in ihren Raumwegen und Bewegungen folgt und sich dabei durch Zoomen immer neu justiert (ABB. 2). Das Video greift nicht über filmtechnische Mittel (Schnitte etc.) in die Dynamik des Bühnengeschehens ein. Die Tänzer*innen stehen in ihren Soli jeweils im Mittelpunkt des Bildausschnitts, selbst dann, wenn andere Aktionen auf der Bühne stattfinden. Aufgrund der Bildqualität der Videoaufnahme sind kleinere Kopfbewegungen und Mimik nur schwer zu erkennen.



2 Kameraführung, Raumwege und -ebenen. Ausschnitt aus der Partitur, Solo von Beatrice Libonati in *Masurca Fogo*

Um die Videoaufnahme in die digitale Software *Feldpartitur* zu überführen, wird der Bewegungsablauf in kleinere Filmstills, in Frames, gegliedert. Entlang dieser Frames wird die Partitur gestaltet (ABB. 2). Diesem

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

	00:00:00.0	00:00:00.4	00:00:00.8	00:00:01.2	00:00:01.6	00:00:02.0	00:00:02.4	00:00:02.8	00:00:03.2	00:00:03.6	00:00:04.0	00
CS: Parts	Trans°	Trans°	Trans°	Trans°	Trans°	Trans°	Move_1	1	1	1	1	1
TXT: Situation	dancer in the background, wearing a black dress, giggles, throws stones in direction of the camera/			second dancer enters the cutout from the bottom right. She remains in the foreground	dancer in the background is still visible		dancer in the foreground arrives in the center of the cutout, only visible from the waist upwards	she begins to move, her body now visible in the cutout down to her thighs			her body nearly visible down to her knees, she is standing in the center of the cutout	
NS: CameraMov												
NS: MusicSound												
NS: Movement												
CS: Body_Actio		Forw.Mo.	Forw.Mo.	Forw.Mo.	Motion	Motion	Standing	Motion	Motion	Motion	Motion	M
TS: Mov_Design											rising	risi
CS: Body_Use								lift		forward		ex
TXT: Body_Use		steps to the front edge of the stage					parallel feet, arms close to the body, only the upper body is visible	both forearms lifted, first left, then right, upper arms close to the body	palms and forearms moving, upper arms only slightly away from the body	right hand palm at face level facing front, towards audience	palms and forearms moving, upper arms only slightly away from the body	rig str rig lef to
CS: HandMov									Slip Off	Stop		Sl
TXT: HandMov									direct, quick 'slip off', sustained effort, two directions	associations of stop signs, also in combination with spoken 'No', light effort, flighty		rot ha op as sa gu ste
TXT: Touch								palms rubbing each other from the center of the body, repeatedly	palms rubbing each other from the center of the body, repeatedly		palms rubbing each other, away from the center, sideways (left/right) and upwards	lig lef the the lef
TS: Head_Face										determined		sho
TXT: Head_Face		not yet visible				focussed	visible – without recognizable expression			mouth opens - 'o' shape		
CS: Torso										Twist		
TXT: Torso		upright posture								movement of the arm affects the position of the torso/ twist, left shoulder comes slightly forward		
CS: Axis_Scale												
TS: Symmetry								asymmetrical				
TXT: SpacialRef		spatial intention, direction, lateral axis, depth axis						place level middle, transverse kinesphere, transversal pathways			place level middle-high, central kinesphere,peripheral pathways	pla mi pe kir pe pa
CS: Accents										Terminal		
TXT: Dynamic								strong central quick guided movement				str pe qu gu mo

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

methodischen Vorgehen liegt ein ambivalenter Übersetzungsvorgang zu Grunde: Zum einen wird mit dieser Übertragung die Bewegung des Tanzens in Bewegungsbilder fragmentiert und damit festgesetzt, zum anderen aber eröffnet genau diese bildtechnische Möglichkeit, die detailreichen Bewegungen sichtbar und beschreibbar zu machen, da man die Frames loopen, verlangsamen oder beschleunigen kann.

3 Ausschnitt aus der Partitur, Solo von Anne Martin in *Viktor*

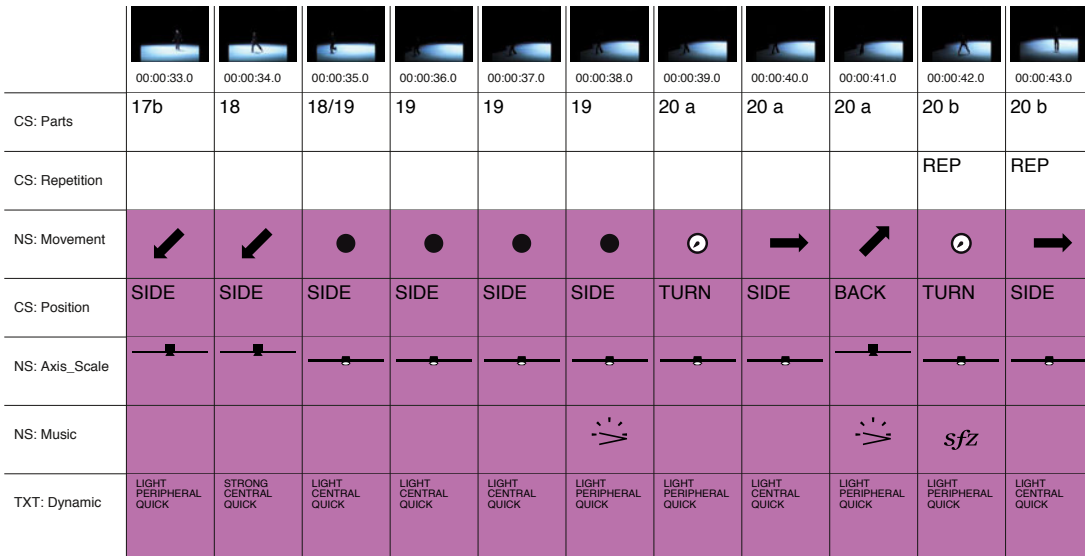
Die Frames werden auf der horizontalen x-Achse in ihrem Zeitablauf sequenziell angeordnet, in der Regel in einem zeitlichen Abstand von 0.3 bis 1 Sekunden. Je kleiner man die zeitlichen Intervalle definiert, desto differenzierter lassen sich die einzelnen Tanzbewegungen beschreiben. Allerdings wird die Partitur mit der Einteilung in kürzere Zeiteinheiten immer unübersichtlicher und dehnt die linear aufgebaute Abfolge von Frames, so dass die einzelnen Frames nicht mehr als eine Bewegungseinheit auf einen Blick auf dem Bildschirm erfassbar sind.

Die Software *Feldpartitur* bietet auf der y-Achse die Möglichkeit an, entsprechend der Fragestellung und mit Hilfe von Symbolzeilen, Codezeilen und Textzeilen Analyseebenen und, innerhalb dieser, unterschiedliche Kategorien zu erstellen. Die Symbolzeichen unterteilen sich beispielsweise in Kategorien wie Videodramaturgie (zum Beispiel Symbole für Totale, Halbtotale, Zoom), Musik (beispielsweise Symbole für Noten, Pausen), Körper (zum Beispiel Handgesten), Ausdruck (musikalische Ausdrücke für leiser/ lauter, schneller/ langsamer), Gruppe (zum Beispiel Anordnung von Personen zueinander). Die Codezeilen wiederum erlauben eine prägnantere Bezeichnung über Kurzwörter. Für die sprachliche Übersetzung in den Textzeilen schließlich benötigt der Forschende/ die Forschende ein eindeutiges Vokabular, das auf die Tanztechnik abgestimmt ist. Im Fall der Tänze des Tanztheaters Wuppertal liegt es nahe, auf das Vokabular der Jooss-Leeder-Methode[17] zurückzugreifen. Dies deshalb, weil diese Methode, die von Kurt Jooss und Sigurd Leeder aus der Bewegungslehre Rudolf von Labans weiterentwickelt wurde, einen Schwerpunkt in der Folkwang-Ausbildung vieler, vor allem früherer Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal und auch der Choreografin selbst darstellt. Der Einfluss des klassischen Balletts, das den Trainingsplan der Compagnie ebenfalls charakterisierte, wird bei den Bewegungen aufgeführt, wo er markant war, wie bei dem Solo von Dominique Mercy, der auch Ballett studiert hatte. Die Codezeilen, die eine Partitur des Tanzes von Anne Martin in *Viktor* exemplarisch zeigt, veranschaulicht die Anwendung des Jooss-Leeder-Vokabulars (ABB. 3). Ergänzt ist dieses durch Begriffe, die die Bewegung konkreter bezeichnen, beispielsweise Handbewegungen wie ›Herzeigen‹ oder ›Abstreifen‹. Die verschiedenen Ebenen der Symbolzeilen, Codezeilen und Textzeilen und ihre Verschränkung

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

erlauben zudem unterschiedliche »Editiermodi« sowie »Multikodaltranskriptionen«[18]. Auf der vertikalen Y-Achse können schriftliche Anmerkungen, verdichtete Codes sowie Symbole beispielsweise für Raumwege, Raumebenen, Musik, Kameraführung oder einzelne Körperteile vermerkt und unterschiedlich zusammengeführt werden, so dass diese verschiedene Deutungszugänge zulassen.

Der Aufbau einer Partitur lässt sich folgendermaßen am Beispiel des Solos von Dominique Mercy skizzieren: Die ersten beiden Zeilen der Partitur (ABB. 4) unterteilen den Ablauf des Tanzes in einzelne Teile. Dadurch können beispielsweise einzelne Bewegungsabläufe identifiziert werden, die sich im späteren Verlauf des Solos in verschiedenen Variationen wiederholen.



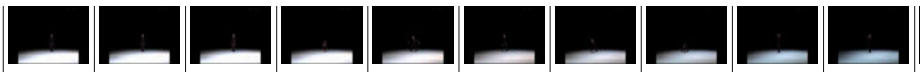
4 Teile, Wiederholung, Variation, Struktur. Ausschnitt aus der Partitur Solo von Dominique Mercy in *»...como el musguito en la piedra ay si, si, si...« (Wie das Moos auf dem Stein)*

In den Zeilen 3-7 (ABB. 4) sind die für die Analyse vorgenommenen Strukturierungen und Visualisierungen des Tanzsolos vermerkt. In der Symbolzeile 3 werden über Richtungspfeile die Raumwege markiert. Die Codezeile 4 notiert die Körperausrichtung des Tänzers: In der Aufteilung der Bewegungssequenz in Front, Back und Side ist festgehalten, wann und wie oft der Tänzerkörper nach vorn zum Publikum, seitlich im Profil oder mit dem Rücken zum Publikum ausgerichtet ist. Symbolzeile 5 beschreibt Veränderungen in der Körperachse, wenn beispielsweise die vertikale Ausrichtung des Körpers durch Bewegungen oder Bodenwege gebrochen wird. In Symbolzeile 6 ist das Verhältnis von Musik und Tanz notiert. Wirkt die Musik unterstützend, indem die Bewegungen durch die klangliche oder rhythmische Qualität der Musik verstärkt werden, oder kont-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

rastierend, indem sie einen Gegenakzent zur Bewegungsqualität darstellt, oder begleitend, indem sie synchron mit der Bewegung verläuft? Um dies zu notieren, bietet die *Feldpartitur* musikanalytische Symbole an (zum Beispiel für *piano, forte, crescendo, decrescendo, adagio* oder *allegro)*. Da das Verhältnis von Musik und Tanz dadurch nicht charakterisierbar ist, haben wir weitere Begriffe eingeführt, die dessen Spezifika beschreiben (wie oben genannt unterstützend, kontrastierend, begleitend). Zusätzlich sind das jeweilige Musikgenre und die verwendeten Instrumente aufgelistet, da sich die Stücke von Pina Bausch durch eine breite Musikauswahl verschiedener Kulturen auszeichnen. Eine weitere Textzeile 7 bildet die Bewegungsdynamik des Solos mit Hilfe der Begriffe der Jooss-Leeder-Methode ab: Die Kraft, mit der die Bewegungen ausgeführt werden, ist entweder als strong[19] oder light definiert, die Bewegungsrichtung als peripheral oder central gekennzeichnet, die Geschwindigkeit als fast oder slow. Trotz der Schwierigkeit, die einzelnen Bewegungen in diesen begrifflichen Antagonismen vollständig zu erfassen, kann hierüber eine grobe Bestimmung der Bewegungsdynamik erfolgen.

5 Körperteile. Ausschnitt aus der Partitur, Solo von Dominique Mercy in *»...como el musguito en la piedra ay si, si, si...« (Wie das Moos auf dem Stein)*



	00:00:12.0	00:00:13.0	00:00:14.0	00:00:15.0	00:00:16.0	00:00:17.0	00:00:18.0	00:00:19.0	00:00:20.0	00:00:21.0
TS: Torso		Flex Tilt Forw	UP / FTF	UP / FTF	Upright Post.	FTF	Upright Post.	Upright Post.	Upright Post.	Upright Post.
TXT: Torso		Flexible Tilt Forwards	Swing in Upright Posture, Flexible Tilt Forwards	Swing in Upright Posture, Flexible Tilt Forwards	Swing in Upright Posture, Flexible Tilt Forwards	Flexible Tilt Forwards	Swing in Upright Posture, Flexible Tilt Forwards	Upright Posture	Upright Posture	Upright Posture
TS: Legs	Upright Pos.	Down, Up	Down	Up	Down, Up	Down, Up	Upright Stance	Upright Stance	Upright Stance	Upright Stance
TXT: Legs	Parallel Double Medium Support	Parallel Double Medium Support	Single Support left, step sideways with hip guidance in slide tackle, Double Deep Support	Two little steps forward, slide tackle, Double Deep Support	Slide tackle, Double Deep Support	Single Support left, right, pulling towards center, soil contact	Parallel Double Medium Support	Parallel Double Medium Support	Parallel Double Medium Support	Parallel Double Medium Support
TS: Arms		Deep Swing	Deep Swing	Deep Swing	Deep Swing	Deep Swing	Narrow	Narrow	Narrow	Wide
TXT: Arms	Arms close to the body, hands grab the pants	Both arms Deep Pendulum Swing	Both arms Deep Pendulum Swing	Both arms Deep Pendulum Swing	Both arms Deep Pendulum Swing	Both arms Deep Pendulum Swing	Both arms bent/kinked sideways in a square angle, hands guided at mouth level	Both arms bent/kinked sideways in a square angle, hands at the shirt collar	Both arms bent/kinked sideways in a square angle, hands at the shirt collar	Both arms expanded wide sideways
TS: Hands	FLY	Scoop/Touch	Touch		Scoop/Touch	Touch	HAND MOUTH	FLY	FLY	Relaxed open
TXT: Hands	Hands grasp the pants on their sides, pulling the pants quickly form side to side, away from the body	Hands scoop from the floor, palms touch	Hands slip off the pants while coming upwards		Hands scoop from the floor, wandering/ sliding on the floor towards the front	Hands scoop from the floor, wandering/ sliding on the floor backwards	Both hands shaping a gesture, fingertips guided towards each other, towards the mouth	Hands grasp the shirt collar, pulling it quickly from side to side and away from the body	Hands grasp the shirt collar, pulling it quickly from side to side and away from the body	Hands relaxed and open, palms open upwards
NS: Hands										
TS: Head	Back	Flexible	Flexible	Flexible	Flexible	Flexible	Back	Back	Back	Back
TXT: Head	Head tilted back	Head follows Pendulum Swing	Head follows Pendulum Swing	Head follows Pendulum Swing	Head follows Pendulum Swing	Head follows Pendulum Swing	Head tilted back	Head tilted back	Head tilted back	Head tilted back

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Im Anschluss an die Symbol- und Codezeilen sind in den Textzeilen 8-18 (ABB.5) detaillierte Bewegungsbeschreibungen mit Hilfe des Jooss-Leeder-Vokabulars zum choreografischen Aufbau aufgeführt. Wann wiederholen sich bestimmte Motive in der Musik und/oder in dem Bewegungsablauf? Welche Bewegungen und Raumwege macht der Tänzer/die Tänzerin? Neben dieser räumlichen Perspektive sind die Bewegungen der unterschiedlichen Körperteile oder -regionen notiert. Dementsprechend ist dieser Partiturabschnitt in jeweils zwei Zeilen für Torso, Beinbewegungen, Armbewegungen und Kopfbewegungen gegliedert. Handbewegungen, die als markant aufgefallen sind, sind in einer zusätzlichen Symbolzeile (16) notiert.

Auch eine differenzierte Bewegungsbeschreibung (ABB. 5, Zeilen 9, 11, 13, 15, 18) einzelner Körperpositionen erfolgt mit Hilfe des Vokabulars der Jooss-Leeder-Methode. Eine Beschreibung wie »Das Gewicht des rechten Beines liegt auf dem flachen Fuß, während sich das linke Bein nach vorne und oben hebt« kann auf diese Weise in die kurze Phrase Single Medium Support (R), Forwards High Gesture (L) übersetzt werden.

Die jeweils darüber liegende Zeile (ABB 5, Zeilen 8, 10, 12, 14, 17) überführt diese kleinteiligen Beschreibungen wiederum auf eine abstrahierende Code-Ebene. Dafür werden die zuvor detailliert aufgeschlüsselten Bewegungsabläufe verdichtet mit dem Ziel, ein Charakteristikum dieses Bewegungsmoments zu bestimmen. Aus Single Medium Support (R), Forwards High Gesture (L) wird High Gesture. Über diese Codes kann der choreografische Aufbau des Solos verdichtet beschrieben werden: Wann, wo und wie oft kommt eine High Gesture in diesem Solo vor? Woher kommt der Bewegungsimpuls? Wo lassen sich ›Anfang‹ und ›Ende‹ einer Bewegung bestimmen? Die Partitur wird in einzelnen Aspekten variiert und ergänzt, wenn die Soli durch dynamischere Raumwege gekennzeichnet sind wie beispielsweise die Soli von Beatrice Libonati oder Dominique Mercy im Unterschied zu dem Solo von Anne Martin.

ANNE MARTIN IN *Viktor*

Das hier in die Partitur übertragene Tanzsolo von Anne Martin stammt aus dem Stück *Viktor,* der ersten Koproduktion des Tanztheaters Wuppertal. Diese ist 1986 in Zusammenarbeit mit dem Teatro Argentino in Rom, Italien entstanden (→ STÜCKE). Anne Martin, geboren 1953, absolvierte ein Musikstudium am Konservatorium in Lausanne und eine Ausbildung zur Tänzerin am Centre International de Danse – Rosella Hightower in Cannes. Von 1978 bis 1991 war sie Tänzerin beim Tanztheater Wuppertal und wirkte hier in zahlreichen Uraufführungen mit. Seit den 1980er Jahren ist sie außerdem freischaffend tätig. Nachdem Anne Martin das Tanztheater Wuppertal

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

verließ, wandte sie sich verstärkt der Musik zu und trat als Sängerin und nach längerer Pause auch wieder als Tänzerin auf. Sie ist seit 1998 als Tanzpädagogin international tätig, vor allem auf einer Dozentur am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon in Frankreich.[20]

Die Videoanalyse beruht auf einer Videoaufzeichnung der Uraufführung im Schauspielhaus Wuppertal am 9. Oktober 1986. Das Stück dauert insgesamt 3 Stunden 15 Minuten inklusive einer Pause, das Solo 2 Minuten 23 Sekunden. Es wird nach der Pause im zweiten Teil des Stückes getanzt. Es wurde in der Partitur in Zeitintervalle von 0,4 Sekunden, und damit in insgesamt 348 Zeitintervalle, gegliedert.

Bevor das Solo beginnt, agiert eine andere Tänzerin (Melanie Karen Lien[21]) hinten links[22], etwas im Dunkeln, auf der Bühne. Sie hat lockiges, wallendes Haar, trägt ein schwarzes, enganliegendes Kleid, darunter wird an ihrem Dekolleté ein weißes Dessous sichtbar. Sie kichert vor sich hin, wirft dabei Pflastersteine auf den Boden, und zwar so, dass sie zwar zum Wurf ausholt, die Steine aber in der Wurfbewegung aus der nach hinten gekippten offenen Hand auf den Boden fallen lässt. Währenddessen betritt Anne Martin von rechts die Bühne. Die Kamera rückt sie nun in das Bildzentrum. Sie trägt ›Alltagskleidung‹: einen schwarzen engen Röhrenrock, eine geblümte, kurzärmelige Bluse und schwarze Pumps, anders als Beatrice Libonati und Dominique Mercy in ihren Soli, die ›Tanzkleidung‹ tragen. Darunter werden keine Trikots gefasst: »Es war mir immer wichtig, dass die Tänzer keine Trikots oder stilisierten Kostüme tragen. Die Kleider sind einerseits normale Kleider und andererseits prächtige und wunderschöne Kleider. Es gibt eine gewisse Eleganz, aber die Eleganz wird auch wieder gebrochen«[23], so beschreibt Pina Bausch die Wahl der Kostüme.

Die Füße der Tänzerin sind im Stand leicht ausgedreht, die Fersen sind zusammen. Mit dem Einsetzen der Musik beginnt sie einen ›Gestentanz‹, den sie ausschließlich am Platz ausführt, an der Bühnenrampe frontal zum Publikum stehend. Ihre Bewegungen erfolgen hauptsächlich im Oberkörper, dem kommunikativen Teil des Körpers, hierbei dominieren Arm- und Handbewegungen, mitunter tauchen Alltagsgesten auf. Sie adressiert direkt das Publikum, wobei sie zu manchen Bewegungen im Tempo der Arm- und Handbewegungen auch spricht.

Während sie das Solo tanzt, kommt eine gebückte Person mit schwarzem Umhang (Dominique Mercy) auf die Bühne, die an einem Krückstock geht, und später einen weiteren Tänzer (Jakob Andersen) auf die Bühne führt. Während ihres Solos sind somit insgesamt, aber nicht gleichzeitig, vier Akteur*innen auf der Bühne, der Kamerafokus liegt allerdings während des gesamten Solos

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

bei Anne Martin, die im Zentrum des Videobildes platziert ist. Die anderen Akteur*innen rahmen das Solo zeitlich und kontrastieren es zugleich. Die parallel laufenden Aktionen erzeugen ein Spannungsverhältnis: durch die hysterisch, kichernde Frau im Hintergrund, durch die Person mit dem Krückstock, die den Stock hart und bedrohlich aufsetzt, sowie durch den von ihr auf die Bühne geführten Tänzer, der im Anschluss an das Solo von Anne Martin mit zusammengebundenen Beinen über die Bühne hüpft. Die Person mit dem Krückstock geht auf die beiden Frauen zu und führt sie, leicht drängend, nacheinander von der Bühne.

Zwischen den Frauen gibt es keinen Kontakt, sie agieren räumlich voneinander getrennt, beide ausschließlich auf das Publikum ausgerichtet. Sie sind unterschiedliche Frauentypen, was sich nicht nur in ihrem Aussehen und ihrer Kleidung zeigt, sondern auch in der Bewegungsqualität: Die Frau, die die Steine wirft, ist stark, hysterisch und impulsiv. Ihre Aktion wirkt ungeordnet, wenig zielgerichtet, ungeplant, spontan. Sie taumelt unruhig hin und her, um die gefallenen Steine wieder aufzuheben. Sie wirkt verzweifelt und unentschieden: Zum einen will sie einen Stein werfen, also eine zielgerichtete Handlung durchführen, was Assoziationen zu den mit Pflastersteinen geführten gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen der Polizei und Demonstranten bei Hausbesetzungen, Friedens- und Anti-AKW-Demonstrationen in den 1980ern hervorrufen könnte (→ STÜCKE). Diese Intention wird nicht nur durch das feminine Erscheinungsbild der Frau und ihr hysterisches Lachen konterkariert, sondern auch durch das Scheitern beziehungsweise durch das Aufgeben dieser Intention während der Wurfbewegung. Zwar setzt sie wiederholt an, die Steine nach vorne zu werfen, sie landen aber immer wirkungslos unmittelbar neben ihr auf dem Boden. Sie bricht diese sisyphosartige Aktion erst dann ab, als die Person mit dem Krückstock sie von der Bühne drängt. Die Tänzerin im Vordergrund hingegen ist schlank, klein, streng, trägt kurzes Haar und Alltagskleidung. Sie führt schnelle und leichte Bewegungen aus, der komplexe und sehr detailreiche Tanz erweckt den Eindruck von einstudiertem, beherrschtem Bewegungsmaterial, das vorgezeigt werden soll. Die Gegensätzlichkeit zwischen den beiden Frauen zeigt sich auch in den Lauten, die sie von sich geben: einerseits ein hysterisches Kichern der Frau, das ihre Wurfintention kontrastiert, die tatsächliche Aktion aber untermalt; andererseits die Tänzerin im Vordergrund, die ein französisch akzentuiertes »No, No, No« spricht, das sich rhythmisch zu ihren Bewegungen und teilweise auch zur Musik verhält und das sie im Laufe ihres Solos mehrfach beschleunigend wiederholt.

Die Person mit dem Krückstock erzeugt eine weitere dramaturgische Spannung. Dies ist vor allem durch ihren hörbaren Gang

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und das Aufschlagen des Krückstockes auf dem Bühnenboden bedingt. Die Körperhaltung ist gebückt, der Körper und das Gesicht sind vollständig unter einem schwarzen Umhang verborgen, die Person gibt ihre Identität nicht preis. Durch den gebückten Gang ist die Person deutlich kleiner als die Tänzerinnen. Sie geht zunächst im Hintergrund über die Bühne, unterbricht die Frau, die Steine wirft, geht ab und holt einen Tänzer auf die Bühne. Ihre zielgerichteten Aktionen, ihre Bewegungsart und ihr Bewegungsrhythmus kontrastieren die Bewegungen der beiden Tänzerinnen. Gegen Ende des Solos positioniert sie sich direkt vor Anne Martin. Diese mustert sie, unterbricht aber nicht ihren Tanz. Selbst als die Musik aussetzt, tanzt sie weiter und bleibt im Blickkontakt mit dem Publikum. Dann hält sie mit einem tiefen Seufzer inne, blickt auf die Person mit dem Krückstock, dreht sich zu dem Tänzer im Hintergrund um, der mit zusammengebundenen Beinen zu Sprüngen ansetzt. Die Person mit dem Krückstock versucht nun, die Tänzerin von der Bühne zu schieben und berührt sie dabei. Diese aber entzieht sich der unerwünschten Berührung. Weder sie noch die andere Tänzerin konnten ihren Part eigenständig zu Ende führen, beide wurden von der Person mit dem Krückstock daran gehindert. Diese Person mit dem Krückstock übernimmt hier eine ordnende und dirigierende Funktion, die sie auch im weiteren Verlauf des Stückes beibehält, so beispielsweise bei den Männer- und Frauentänzen, die sie ebenfalls anleitet, ordnet und schließlich beendet. Da sie als Person unter einem schwarzen Umhang als einzige Akteurin keine Identität hat, wirkt ihr Auftreten wie eine anonyme, aber konkrete Herrschaft des Alters, und ihre Bezugnahme auf die Tänzer*innen wie ein Generationenkonflikt. Da Kaufen und Verkaufen, sich und etwas als Ware anbieten ein zentrales Thema des Stückes ist, wäre die Figur auch beschreibbar, als jemand, der die Präsentation der Waren (in diesem Fall der Tänzer*innen und Tänze) regelt.

Mehrere Spannungsverhältnisse werden hier sichtbar, so zwischen den unterschiedlichen Charakteren, ihrem Auftreten und ihren Bewegungsarten und -qualitäten, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, zwischen An- und Abwesenheit und zwischen Gesprochenem und Gezeigtem (»No, No, No« und Kichern). Kontraste und Spannungsverhältnisse sind nicht nur ein zentrales dramaturgisches Element der Stücke von Pina Bausch insgesamt, sondern vor allem ein wesentliches Charakteristikum in dem Stück *Viktor,* das mit einer entsprechenden Eingangsszene beginnt, in der eine Tänzerin, ebenfalls Anne Martin, in einem roten, enganliegenden Kleid strahlend die Bühne betritt und gewinnend lächelnd direkt auf das Publikum bis zur Mitte der Bühnenrampe zugeht – und man erst spät erkennt, dass die Frau vermeintlich keine Arme hat.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

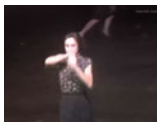
Das beschriebene Solo wird von derselben Tänzerin getanzt, die in das Stück im roten Kleid einführt. In ihrem Solo lässt sie sich von den anderen Aktionen nicht aus der Ruhe bringen. Wie in der Eingangsszene steht sie erneut an der Bühnenrampe direkt vor dem Publikum. Dadurch wird die Bühnenrampe als Zwischenraum und zugleich Übergang und Grenze zwischen Bühne und Publikum erneut thematisiert. Die Tänzerin teilt dem Publikum etwas direkt mit. Ihr ›Gestentanz‹ ist durch Wiederholungen, Variationen und Loops sowie durch die Beschleunigung von eher asymmetrisch ausgeführten Arm- und Handbewegungen gekennzeichnet. Sie führt die Bewegungen schnell, leicht, fließend und rhythmisch aus, es gibt keine abrupten Übergänge. Initiiert sind die Bewegungen aus dem Torso, der sich in Curves, mitunter in Twists, und Tilts,[24] mitbewegt. Durch die Beschleunigung werden die Bewegungen im Laufe des Solos immer leichter und auch ›flatterhafter‹. Die Tänzerin berührt beim Tanzen immer wieder ihren eigenen Körper beispielsweise durch ein Streichen und Abstreifen des Körpers oder durch ein spielerisches Fassen ins Haar. Es ist ein Tanz, von dem einzelne Bewegungen in den Gruppentänzen der Frauen und der Männer wieder auftauchen. Oder anders herum gesprochen: das Solo führt die Gruppenbewegungen zusammen, der individuelle Tanz ist somit ein Mikroskop der Gruppentänze und zugleich singulär.

Arme und Hände sind die dominierenden und mobilisierenden Körperteile ihres Tanzes (ABB. 6), der sich durch Heben, Senken, Ausweiten, Einengen, Vor- oder Zurückziehen der Arme und Hände auszeichnet:

6 Handbewegungen und Körperberührungen. Screenshot aus der Partitur, Solo von Anne Martin in *Viktor*

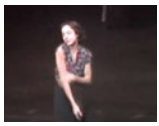
Die Tänzerin hebt oder senkt ihre Arme, die Oberarme und Unterarme sind dabei unterschiedlich weit vom Oberkörper entfernt, sie weitet sie aus oder engt sie ein und bringt sie zum Torso zurück, indem sie die Arme unterschiedlich stark überkreuzt und sich selbst berührt. Sie zieht sie aber nicht so weit nach vorne zur Seite oder nach unten zurück, dass der Oberkörper nachgeben und folgen müsste, beziehungsweise sie einen Schritt machen oder in die Hocke oder zum Sprung ansetzten müsste. Ihre fließenden Armbewegungen modellieren Kreise in der Luft. Unterschiedliche Körperteile und Gelenke übernehmen die Führung der Arme, sie werden entweder vom Handgelenk, dem Ellenbogengelenk oder der Schulter initiiert. Dominierende Bewegungsqualitäten sind: ausbreiten, schöpfen, modellieren, schwingen (Kreisschwünge / Achterschwünge), fallen, steigen (Fall und Recovery), abschließen.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



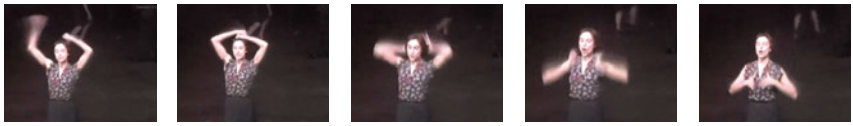
7 ›Herzeigen / Anbieten‹

Dominierende Handbewegungen sind: ›Herzeigen / Anbieten‹, ›Abstreifen/ Reiben‹, ›Drop‹ sowie ›Stop‹, ›Flattern‹, ›Psst‹, ›Gesichtskreis‹, ›Messen‹ und ›Welle‹ (ABB. 7-15). Dies wird an einer kurzen Bewegungsphrase exemplarisch sichtbar: Beim ›Herzeigen / Anbieten‹ (ABB. 7) öffnet die Tänzerin ihre Handfläche zum Publikum, dies wirkt wie ein Angebot oder wie das Lüften eines Geheimnisses. Es ist eine Bewegung, die in der ›Revuereihe‹ von allen Tänzer*innen durchgeführt wird.



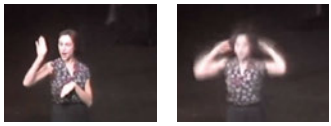
8 ›Abstreifen / Reiben‹

›Abstreifen/ Reiben‹ (ABB. 8) ist ein akzentuiertes, pointiert und kontrolliert ausgeführtes Händereiben, es erfolgt mit den Handflächen vom Körper weg und zum Körper hin oder auch über das Abstreifen der Arme mit den Händen, das kraftvoll wie ein Reiben erfolgt – eine Bewegung, die ähnlich auch im Männertanz vorkommt. Es wirkt, als würde etwas abgewischt, weggewischt, gesäubert, in Ordnung gebracht, wie ein nervöses Zurechtmachen.



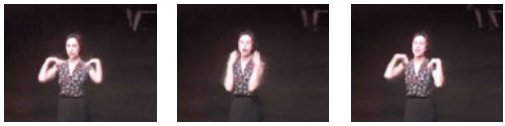
9 ›Drop‹

Beim ›Drop‹ (ABB. 9), das ebenfalls im Männertanz vorkommt, fallen die beiden Fäuste auf den Kopf oder auf die Schultern, wo sie in ein ›Flattern‹ übergehen, oder sie bewegen sich weiter nach unten, wo die Hände dann die Form der Brust nachzeichnen, eine Bewegung, die mehrfach geloopt wird.



10 ›Stop‹

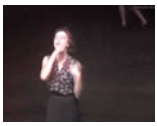
Beim ›Stop‹ (ABB. 10) öffnet die Tänzerin die Handflächen zum Publikum oder sie legt die Hände akzentuiert neben den Kopf. Beide Bewegungen werden mit den in einem französischen Akzent gesprochenen Worten »No, No, No« begleitet, Körperbewegung und Sprache sind hier also verstärkend und insgesamt eindeutig abwehrend.



11 ›Flattern‹

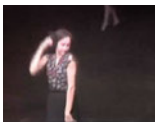
Bei der Bewegung des ›Flatterns‹ (ABB. 11) liegen die Finger leicht auf den Schultern, die Ellenbogen bewegen sich abwechselnd, seitlich vom Körper weg und wieder zum Körper hin. Diese Bewegung wird mehrfach geloopt, rhythmisch zur Musik ausgeführt und von einem gesprochenen »No, No, No« begleitet.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



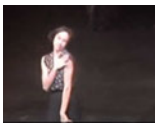
12 ›Psst‹

›Psst‹ (ABB. 12) meint eine Handbewegung, bei der die Finger zum Mund geführt werden, sich vor beziehungsweise an ihrem Mund öffnen und schließen, während die anderen Finger zur leichten Faust geballt sind. Zuvor sagt sie »No, No, No«.



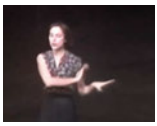
13 ›Gesichtskreis‹

Der ›Gesichtskreis‹ (ABB. 13) folgt direkt auf die Handbewegung ›Psst‹. Die Tänzerin führt ihren Zeigefinger um das Gesicht. Ihr Kopf ist dabei zur Seite gedreht, das Kinn zur Schulter gezogen. Diese Handbewegung wirkt schüchtern, aber auch verspielt oder kokett.



14 ›Messen‹

Bei der Bewegung ›Messen‹ (ABB. 14) vermisst die Tänzerin mit ihren Armen ihren Oberkörper. Dabei bewegt sich ihr Kopf, wie bei einem Kopfschütteln von rechts nach links. Sie spricht, französisch intoniert, »No«.



15 ›Welle‹

Die Bewegung ›Welle‹ (ABB. 15) ist eine leichte Wellenbewegung in Finger, Hand und Handgelenk. Beide Handflächen sind nach unten gerichtet und zu einer Seite geführt. Der Oberkörper verdreht sich leicht gegen die Bewegung der Hände. Diese Bewegung wird ebenfalls mehrfach geloopt. Sie taucht, wenn auch in einer anderen Stimmung, im Sitztanz einer anderen Tänzerin, Héléna Pikon, auf.

Die Arm- und Handbewegungen werden zusammen mit dem Sprechen ausgeführt. Bei vielen Handbewegungen zieht die Tänzerin die Schultern gleichzeitig oder einzeln hoch. Berührungen sind hauptsächlich ein Streichen der Handflächen, ein Abstreichen der Hände auf den Schultern oder den Unterarmen, Fäuste, die auf den Kopf fallen oder Finger, die in den Haaren zwirbeln oder den Mund nachzeichnen. Alle Bewegungen werden trotz der Schnelligkeit mit großer Präzision ausgeführt.

Die Mimik unterstützt die Arm- und Handbewegungen. Die Tänzerin hält Blickkontakt zum Publikum, sie lächelt zaghaft und schüchtern, gibt sich aber auch unbeirrt. Es ist ein charmant dargebotenes Wechselspiel zwischen einem selbstbewussten Zeigen und einem klaren Blick auf der einen Seite und einem spielerischen, schüchternen Zurückziehen der Bewegungen und gleichzeitigem Nach-Innen-Kehren des Blicks andererseits. Ihr Tanz führt etwas vor und zugleich auf. Er erzählt durch Zeigen und zeigt im Erzählen. Diese Vieldimensionalität wird dadurch erzeugt, dass die Arm- und Handbewegungen der Tänzerin ›tänzerisch/ rhythmisch‹ und zugleich

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

›meinend/ aussprechend‹ sind, wodurch plurale und auch widersprüchliche Lesarten möglich werden, beispielsweise wenn etwas rhythmisch stimmig und zugleich semantisch irritierend wirkt.

In der Weitergabe der Rollen an Julie Shanahan 1991, und später, 2010 an Clémentine Deluy verändert sich das Solo: Julie Shanahan tanzt es weniger schüchtern, sondern selbstbewusster als Anne Martin. Bei Clémentine Deluy wirkt es, zumindest in der Videoaufnahme der Wiederaufnahme 2010, eindimensionaler, möglicherweise dadurch, dass es tänzerischer gehalten ist und vor allem der rhythmische Aspekt der Bewegung auf Kosten des semantischen Gehaltes der Gesten hervortritt. Der ›Tanz‹ wird hier mehr durchgeführt als aufgeführt.

Da einzelne Elemente des Solotanzes auch in anderen Tänzen in dem Stück auftauchen, stammt das Bewegungsmaterial vermutlich von Pina Bausch selbst. Insofern handelt es sich hier, im Unterschied zu anderen Solotänzen und auch den im Folgenden dargestellten Tänzen von Beatrice Libonati und Dominique Mercy, nicht um einen Tanz, der von der Tänzerin Anne Martin selbst entwickelt wurde. Während in den Solotänzen der späteren Stücke die jeweilige Person durch ihren Tanz charakterisiert ist (→ COMPAGNIE und ARBEITSPROZESS), zeigt sich hier das Bewegungsmaterial immer wieder in neuen Variationen, Kombinationen und Figurationen aus einer anderen Perspektive. Die Tänzer*innen geben hier in den verschiedenen Solo- und Gruppenformationen dem Material eine andere Farbe und Stimmung, die sich in dem Solotanz von Anne Martin zu einer spezifischen Farbe und Stimmung bündeln.

BEATRICE LIBONATI IN *Masurca Fogo*

Das Tanzsolo von Beatrice Libonati entstammt dem Stück *Masurca Fogo,* einer Koproduktion mit der EXPO 98 Lissabon und dem Goethe-Institut Lissabon, Portugal. Beatrice Libonati ist Italienerin, geboren 1954 in Belgien. Sie studierte Tanz an der Accademia Nazionale di Danza in Rom. Ab 1977 arbeitete sie in Essen am Folkwang Tanzstudio mit Susanne Linke, die es zu diesem Zeitpunkt zusammen mit Reinhild Hoffmann leitete. Von 1978 bis 2006 gehörte sie als Tänzerin und künstlerische Assistentin dem Ensemble des Tanztheaters Wuppertal Pina Bausch an; bis zur Spielzeit 1998/99 tanzte sie in vielen Stücken. *Masurca Fogo* war das letzte Stück, an dem sie an der Stückentwicklung beteiligt war und zur Erstbesetzung gehörte. Sie entwickelte zudem eigene Tanzsoloabende, malt und schreibt Gedichte[25]. Beatrice Libonati ist mit Jan Minařík verheiratet, der zuvor als Balletttänzer an den Wuppertaler Bühnen unter Ivan Sertic engagiert war und von der ersten Spielzeit Pina Bauschs an dem Tanztheater Wuppertal bis 2000/2001 angehörte.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Analyse erfolgt anhand einer Videoaufzeichnung der Uraufführung am Schauspielhaus Wuppertal am 4. April 1998. Das Stück dauert 2,5 Stunden inklusive Pause, das Solo 2:39 Minuten, es wird im zweiten Teil des Stückes zwei Mal getanzt, beim zweiten Mal vor einer Videoprojektion. Begleitet wird das Solo beide Male von dem portugiesischen Fado *Naufragio,* gesungen von Amália Rodrigues (1920-1999), einer weltberühmten Fadista, die dem Fado weltweit zur Popularität verholfen hat und ihn bis heute prägt. Sie hatte ihren letzten öffentlichen Auftritt während der EXPO 1998 in Lissabon, in deren Rahmen auch das Stück *Masurca Fogo* gezeigt wurde. Zuvor besuchte sie die Compagnie während der Proben in Lissabon. Die Szene, in der Nazareth Panadero sich verabschiedet: »Good bye, where do you come from« bezieht sich auf diesen Besuch. Der Fado wird oft mit dem portugiesischem Wort *saudade* assoziiert, das ein melancholisches Gefühl aus Sehnsucht, Verlangen, Heim- und Fernweh beschreibt. In diesem Stück erfolgt der Gesang im Rubato; es gibt melismatische Melodieführungen. Durch die Musik wird das Tanzsolo klanglich untermalt und rhythmisch begleitet, teilweise klanglich verstärkend, teilweise den Tanz leicht kontrastierend.

Das Solo ist eingebettet zwischen zwei schnellen, dynamischen Tanzszenen. Es folgt auf eine Bewegungsszene, die auf dem Stichwort »Scharfe Wendung« beruht, das Pina Bausch bei den Proben im September 1997 in Lissabon den Tänzer*innen gab. Unter diesem Stichwort taucht es auch im Ablaufplan des Stückes auf. In der »Scharfen Wendung« fangen die Männer sich gegenseitig im Laufen auf und drehen den Aufgefangenen in hohem Tempo um die eigene Achse. Untermalt wird dies durch das Musikstück von Baden Powell *Batuque No »B«* (1971), das durch schnelle, rhythmische Perkussionsinstrumente geprägt ist. Diese Szenerie wechselt abrupt, wenn das Tanzsolo beginnt: Die Bühne wird hell und leer, die Tänzerin kommt von links auf die Bühne, zeitgleich erfolgt ein Wechsel in der Musik. Die vorherige Szene bildet auf mehreren Ebenen einen Gegenpol zu dem Frauensolo: einen musikalischen Kontrast, einen Kontrast von einem männlichen Gruppentanz zu einem Frauensolo, einen Gegenpol auf der Ebene der Geschwindigkeit, der Raumnutzung und des Bühnenlichts. Eine erneute Kontrastierung erfolgt im Anschluss an das Solo: ein abrupter Musikwechsel zu einem polyrhythmischen Streichquartett (Alexander Balanescu Quartet, *The Model* [1992]) folgt schnell und laut auf den langsamen Fado, gleichzeitig läuft eine weitere Tänzerin (in der UA Chrystel Guillebeaud) mit hohem Tempo von dem grauen Felshügel herunter, der sich im Hintergrund auf der ansonsten weiß gehaltenen Bühne erhebt, und beginnt ihr Solo. Beatrice Libonati rollt sich von der Bühne und geht durch den Zuschauerraum ab.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auch bei der Wiederholung am Ende des Stücks ist das Solo kontrastierend in dynamische Szenen eingebettet: zuvor gibt es erneut die Abfolge »Scharfe Wendung« sowie einen rasanten Auf- und Abbau einer Holzbaracke, in der sich alle Tänzer*innen zum Salsa-Tanzen versammeln, untermalt von einem Musikstück der Bantu Tupi Nago sowie eine Videoprojektion, die eine Herde Stiere auf der Flucht zeigt. Nachdem die Tanzhütte in Windeseile wieder abgebaut ist, wird eine Tänzerin (in der UA Ruth Amarante) von rechts nach links in der Sequenz »Lift/ Drehen« von mehreren Tänzern an den Beinen hochgezogen und gedreht. Diese Szene endet auf der linken Bühnenseite, von der dann auch der Solotanz beginnt, der zunächst von einer Wasserprojektion und von Meeresgeräuschen begleitet wird. Während des Tanzes kreuzt ein täuschend echt wirkendes Walross gemächlich und einsam die Bühne, dem ein Tänzer (Dominique Mercy) Fische zur Fütterung zuwirft. Die Projektion und die Meeresgeräusche überlagern die nächste Szene. Die Tänzerin verlässt auch bei der Wiederholung des Solos die Bühne durch den Zuschauerraum.

Ausgangspunkt für das Solo sind die ›Fragen‹ (→ ARBEITSPROZESS), die Pina Bausch während der Proben allen Tänzer*innen stellte. Dazu zählten: *saftige Bewegung · schwebende Bewegung · brutal · ein schöner weher Geigenton · verletzte Bewegung · ausrutschen · entfalten · Fado.* Beatrice Libonati entwickelte daraus einen Solotanz, der über eine Bewegung in der Hocke beginnt, in der sie sich abwechselnd auf die linke oder rechte Hand abstützt, ihre Beine nach vorne zieht und dabei immer mit dem Becken knapp über den Boden streift. Sie trägt ein hellblaues, bodenlanges Kleid und hat dunkles, offen getragenes, knapp über die Schultern reichendes Haar, das immer wieder ihr Gesicht verdeckt. Wie bei dem Solo von Anne Martin und in dem gesamten Bewegungsvokabular des Tanztheaters Wuppertal sind auch in ihrem Tanz die Arm- und Handbewegungen auffällig und stilbildend (ABB. 15). Alfredo Corvino (1916-2005) beispielsweise, uruguayischer Balletttänzer, der einst dem Folkwang Ballett unter Jooss angehörte und als Ballettmeister zahlreiche weltberühmte Compagnien trainierte, darunter immer wieder das Tanztheater Wuppertal, kennzeichnete diese Compagnie mit den Worten: »This company has the best arms in the world«. Dies wird auch in diesem Solo sichtbar: Kleine erkennbare Gesten, wie ein Kratzen am Arm, einen Finger in den Mund stecken oder einen Fuß abstreichen werden durch weite Armbewegungen und Kontraktionsbewegungen des Torsos flankiert. Auch in diesem Solo wechseln sich gestische und abstrakte Bewegungen unaufhörlich ab. Sie werden allesamt langsam leicht und fließend ausgeführt, zusammen mit der Fado-Musik entsteht darüber eine ruhige, eher melancholische Atmosphäre und eine Stille, die eine eigene Poesie entfaltet.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

	00:00:16.0	00:00:16.8	00:00:17.6	00:00:18.4	00:00:19.2	00:00:20.0	00:00:20.8
TS: Torso	Curve Back	Curve Back	Curve Back	Cambré	Tilt Side		Tilt Forward
TXT: Torso	Backwards Curve	Backwards Curve	Backwards Curve	Flexible Tilt Backwards/ Cambré back wards(Chest Guidance)	Flexible Tilt Sideways		Flexible Tilt Forwards

16 Armbewegungen und Torso. Ausschnitt aus der Partitur, Solo von Beatrice Libonati in *Masurca Fogo*

Die Arme bewegen sich in einem beständigen Wechsel zwischen engen und weiten Bewegungen. Werden sie nicht weit zur Seite oder nach oben gestreckt, bringt die Tänzerin die Arme angewinkelt eng an ihren Körper, dies führt auch oft zu Drehungen oder Kontraktionsbewegungen des Torsos. Die Bewegungsqualität ist während des gesamten Solos durchlässig und flexibel. Die akzentuierten Arm- und Handbewegungen kontrastieren die flüssigen großen Armkreise und Schwünge und den weichen Torso.

Der Torso (ABB. 16) ist in dem gesamten Solo zentraler Antrieb der Bewegungen. Zumeist befindet er sich in einer leicht seitlichen Neigung (Tilt), in einer Rückbeuge (Back Curve) oder nach vorn gebeugt. Der Tilt initiiert zusammen mit den Armbewegungen die Drehungen der Tänzerin. Auch bei den Gewichtsverlagerungen spielt das Kippen des Torsos eine wichtige Rolle. Die Armbewegungen werden vom Torso aus eingeleitet, er unterstützt deren fließende Qualität – selbst in Kontraktionsmomenten, die meist auf eine Rückbeuge folgen, bleiben die Bewegungen des Torsos fließend und leicht.

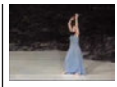
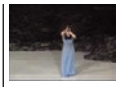
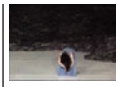
	00:00:36.0	00:00:36.8	00:00:37.6	00:00:38.4	00:00:39.2	00:00:40.0	00:00:40.8	00:00:41.6
TS: Legs	Deep Transfer	Deep Transfer	Deep Transfer	Turn	Leap	Step Forward	Step Forward	Upright Post.
TXT: Legs	Transfer, Single Deep Support left, lift right	Double Medium Support, slightly turned back diagonally, left leg wide sideways	Single Deep Support left Transfer Single Deep Support right	Left leg lifted, turn over, Single Medium Support right	Transfer to Single Deep Support left - Jump	Double Support fist right, then left follows Single Support left, Gesture with right	Single Support Right Gesture with left	Double Medium Support - Stand

17 Gewichtsverlagerungen

Der Tanz ist durch langsame Schritte und ständige Gewichtsverlagerungen (Transfers) (ABB. 17) gekennzeichnet. Zusammen mit den gekippten Haltungen des Torsos erweckt dies den Eindruck eines ständigen Wankens, eines aus der Balance-Fallens. Der Transfer des Gewichts vom rechten auf das linke Bein durch ein tiefes Plié wird ebenfalls häufig durch Armschwünge unterstützt. Dynamikwechsel erfolgen vor allem zwischen Armbewegungen, die zum Zentrum oder zur Peripherie des Körpers,

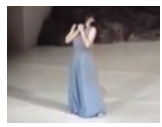
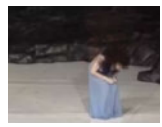
https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

also die zum Körper hin oder von ihm weg stattfinden, und die den Torso miteinschließen beziehungsweise mitunter von ihm ausgehen.

							
	00:01:32.8	00:01:33.6	00:01:34.4	00:01:35.2	00:01:36.0	00:01:36.8	00:01:37.6
TS: Hands	Palm Deep	Palm Deep	Palms Side	Palms Side	Circle	Palm Side/Fist	Fist/Down
TXT: Hands	Right finger touches left elbow, shaking the wrist - accenting	Right finger touches left elbow, shaking the wrist - accenting	Palms of the hands facing each other, traveling down, slightly offset	Palms of the hands facing each other, slightly offset - then on the same level	Wrist joints circling ones	Right hand moves like a wave, hands meet above the head	Hands come together, light fists, from above the head the hands drop down to chest level

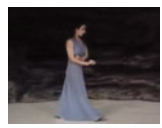
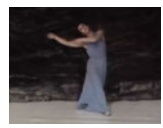
18 Handbewegungen

Die akzentuierten Handbewegungen (ABB. 18) sind in den langsamen Flow der Arme eingebunden. Sie sind vor allem durch eine variantenreiche Haltung der Handflächen gekennzeichnet, die sich nach oben, nach unten oder nach vorn richten, sowie durch eine Positionierung der Handflächen zum Körper. Beide Hände werden zur leichten Faust zusammengeführt und ans Brustbein gelegt, über den Kopf gehoben oder in den Schoß fallen gelassen (ABB. 19). Hiervon unterscheidet sich die Haltung des Torsos, der sich entweder in einer offenen Rückbeuge oder in einer gerundeten Kontraktion befindet und eine demütige und / oder bittende Haltung erzeugt.

19 Handbewegung und Faust. Screenshot aus der Partitur des Solos von Beatrice Libonati

Oder die Finger der Tänzerin streifen sanft über den eigenen Arm, was in den Bewegungen oft passiert, relativ unauffällig ausgeführt wird und wie eine leichte Zwischenbewegung wirkt (ABB. 20). Einmal wiederholt sich diese Berührung und wird stärker ausgeführt und kann als ein ›Kratzen‹ gelesen werden.

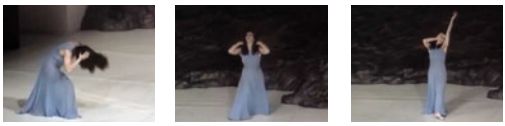



20 Finger-Berührung

An zwei Stellen des Solos, die kurz aufeinander folgen, streichen beide Handflächen über das Kleid am Bein entlang nach unten. Die Handflächen werden auch über das Gesicht oder an oder hinter den Kopf gelegt und streichen die Haare nach hinten (ABB. 21).

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

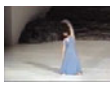
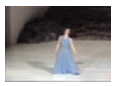
21 Berührung
Handflächen–Körper



Eine sehr prägnante Bewegung stellt eine Berührung der eigenen Fußsohle der Tänzerin mit der Hand dar, hier treffen funktionale und abstrakte Bewegung aufeinander: Die Tänzerin sitzt auf dem Boden und ›streicht‹ über ihren Fuß, den sie anschließend an der Ferse festhält während sie aufsteht. Sie ›tätschelt‹ ihn mit der Hand, bevor sie das angezogene Bein zu Boden fallen lässt, um dieses im nächsten Moment sofort wieder mit Hilfe der Hand hochschnellen zu lassen (ABB. 22).

22 Berührung
Hand–Fuß

Die Kopfbewegungen (ABB. 23) folgen der Bewegung des Torsos. Der Kopf ist dadurch oft nach hinten oben in der Rückbeuge gestreckt oder zur Seite geneigt. In den seitlichen Neigungen (Tilts) gibt es Gegenbewegungen zwischen Kopf und Torso: der Kopf dreht sich von einer frontalen zu einer seitlichen Position, dadurch verändert sich auch die Beziehung zwischen Kinn und Schultern.

								
	00:00:18.4	00:00:19.2	00:00:20.0	00:00:20.8	00:00:21.6	00:00:22.4	00:00:23.2	00:00:24.0
TS: HeadMov.	Back/Central	Central/Side		Forw.	Side/Deep	Side/High	Central/Side	Central/Side
TXT: HeadMov.	Head Backwards High Flexible Tilt Sideways frontal face	Head aligned with the spine Flexible Tilt Sideways frontal face		Chin extended forwards	Head aligned with the spine Flexible Tilt Sideways face to the side (Head sideways)	Head aligned with the spine Flexible Tilt Sideways Head Sideways and High	Head aligned with the spine frontal face, Head moves sideways	Head aligned with the spine, Head moves sideways deep

23 Kopfbewegungen

Der Tanz ist durch ein ständiges ›Wanken‹ gekennzeichnet, durch ein Winden, Drehen und Wenden, ein Aus- der-Balance-Fallen. Es ist ein auf sich selbst bezogener Tanz, melancholisch und einsam, der ruhig und selbstgewiss erfolgt, der hadert und sich aber auch darin zeigt und einen starken Kontrast zu den dynamischen Tänzen der jüngeren Tänzer*innen vorher und nachher bildet. Es war der letzte Solotanz, den Beatrice Libonati für ein Stück des Tanztheaters Wuppertal getanzt hat. Das zeigt sich auch in ihrem Abgang: Tatsächlich verlässt die Tänzerin am Ende die Bühne in den Zuschauerraum.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Dominique Mercy's solo is a lynch pin in the first half of the piece. His pale hands and bare feet are exposed against the black backdrop and his dark clothes. Mercy moves with a fine calligraphy. Skating across the space, his glass-cut shapes melt into the floor. A dancer with Tanztheater Wuppertal since 1973, Mercy wears Bausch's legacy like a second skin. He is mesmerising to watch, imbuing the space with a mature confidence and an easy, generous manner.«[26]

Dominique Mercy ist seit den Anfängen 1973 Mitglied und einer der wesentlichen Protagonisten des Tanztheaters Wuppertal. Er hatte zuvor am Grand Théâtre de Bordeaux und ab 1968 an der Pariser Oper unter der Leitung von Carolyn Carlson getanzt. Seine erste wichtige Rolle beim Tanztheater Wuppertal hatte er in dem Stück *Fritz* (UA 1974), wo er beim Tanzen hüstelt (→ STÜCKE), vor allem aber seine Solorollen in den beiden Gluck-Opern *Iphigenie auf Tauris* (UA 1974) und *Orpheus und Eurydike* (UA 1975) waren Meilensteine in seiner Tanzkarriere. Trotzdem verlässt er zusammen mit Malou Airaudo schon 1975 das Tanztheater Wuppertal, kehrte aber 1978 wieder zurück und war fortan an fast allen Stücken des Tanztheaters Wuppertal beteiligt. Er selbst beschreibt im Nachhinein seine Beziehung zu Pina Bausch als auch immer dadurch geprägt, dass er durch die vielen Jahre der Zusammenarbeit Abstand suchte.[27] Dennoch entwickelte er für die Stücke oft dramaturgisch wichtige Solotänze. Bis zur Spielzeit 2016/17 tanzte er in verschiedenen Stücken und übernahm zugleich Probenleitungen, die er auch seit seinem Ausscheiden als Tänzer weiterhin durchführt. Nach dem Tod von Pina Bausch übernahm Dominique Mercy im Oktober 2009 zusammen mit Robert Sturm die künstlerische Leitung des Tanztheaters und hatte diese bis 2013 inne.

Sein im Folgenden analysiertes Solo stammt aus dem Stück *»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein)*, der letzten Koproduktion und zugleich dem letzten Stück der Choreografin, die kurz nach der Uraufführung starb. Die Analyse stützt sich auf eine Videoaufzeichnung der Uraufführung im Opernhaus Wuppertal am 12. Juni 2009. Das Solo dauert insgesamt 5 Minuten 10 Sekunden und nimmt damit, schon allein aufgrund seiner Dauer, eine Sonderstellung ein.[28] In *»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…«* tanzen in dem verhältnismäßig kurzen Stück (2 Stunden 40 Minuten) alle beteiligten 16 Tänzer*innen ein Solo. Mit weiteren hinzukommenden Tanzszenen ist es also insgesamt ein stark tänzerisch geprägtes Stück. Anders als die anderen Soli, die mitunter in diesem Stück unmittelbar aufeinander folgen, ist dieses Solo gerahmt von nicht-tänzerischen, ›theatralen‹ Szenen: Unmittelbar zu-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

vor ruft ein Tänzer, Fernando Suels Mendoza, eine Frau, Anna Wehsarg, küsst sie, daraufhin ohrfeigt sie ihn, beim zweiten Mal küsst sie ihn, er ohrfeigt sich selbst. Nach dem Solo ziehen zwei Tänzer*innen, Clémentine Deluy und Azusa Seyama, gleichzeitig ihre BHs aus, eine von ihnen nimmt Maß an ihrem Körper. Ca. zehn Minuten vor seinem Solo tanzt Dominique Mercy zusammen mit Rainer Behr, Jahrgang 1964, der 14 Jahre jünger ist als Mercy und 22 Jahre später, 1995, Tänzer beim Tanztheater Wuppertal wurde, ein Duo: Rainer Behr rennt energiegeladen, kräftig, schnell, aber auch gehetzt und ringend am vorderen Rand der Bühne, von Seitenwand zu Seitenwand. Dominique Mercy rennt ihm hinterher, versucht ihn zu greifen, kann ihn aber lange nicht erreichen. Schließlich kriegt er ihn doch am Jackett zu fassen und reißt ihm dieses vom Körper. In ihrem gemeinsamen Duett sind sie in Körperkontakt, sie stützen sich gegenseitig aneinander ab. Dieses Duo zeigt das ambivalente Verhältnis zwischen den Tänzer*innen-Generationen (kraftvoll, zielstrebig, aber auch orientierungslos einerseits, körperlich schwächer, hilflos, aber auch umsichtiger andererseits), aber auch ihr ausgleichendes Miteinander-Sein. Es führt auch den im Kontext der 16 Tänzer*innen älteren Tänzer Dominique Mercy in die Szene ein. Dominique Mercy, geb. 1950, zu dem Zeitpunkt 59 Jahre alt, ist zudem der einzige, der aus der ersten Tänzer*innen-Generation des Tanztheaters Wuppertal in diesem Stück mitwirkt.

Sein Solo wird begleitet durch ›Andine Musik‹, einem Musikstil der Andenländer aus dem Nordwesten Südamerikas, insbesondere aus Bolivien, Peru und Ecuador. Das Musikstück stammt von Mauricio Vicencio (1958), einem in Chile geborenen und in Ecuador lebenden Komponisten und Musiker, der sich der Verbreitung der Andenmusik widmet und zudem Untersuchungen über den Schamanismus der Vorfahren, über alte Kulturen und präkolumbische Instrumente, insbesondere Blasinstrumente, durchführt. Das Instrumentalstück nutzt Panflöten, Saiteninstrumente wie Charango, Gitarre, Streichinstrumente wie Geigen und Cello sowie Schlaginstrumente wie *Bombo* (dt. Kickdrum). Hinzu kommen Samples mit Vogel- und Urwaldgeräuschen. Die Textur ist homophon, im Verhältnis zum Tanz kontrastiert die Musik rhythmisch, während sie klanglich begleitend bis unterstützend ist.

Das Solo ist durch ein spannungsvolles Wechselverhältnis zwischen einem Aufgerichtet-Sein (nach oben Strecken/ Streben) und einem starken Bodenbezug (Fallen, längerer Abschnitt am Boden) gekennzeichnet. Die dominierende Bewegungsqualität ist ›flattern‹ (an einer sich wiederholenden Stelle lässt der Tänzer tatsächlich seine Hose ›flattern‹). Wie der Tanz von Beatrice Libonati ist auch sein Solo ein Spiel mit freiem und gebundenem Fluss (Flow), wobei auch hier der freie Fluss auffällig dominant ist. Seine Bewegungs-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

energie ist eher nach außen geleitet[29]. Einmal spricht der Tänzer während des Tanzes, er ruft »Hey!« in Richtung Bühnenseite. Es gibt ›gestische‹ Bewegungen, insbesondere der Hände und Arme. Eine Handbewegung, die ›flatternd‹ ausgeführt wird, könnte als Verzweiflung gelesen werden, wenn der Handrücken an die Stirn gelegt wird wie bei einer nahenden Ohnmacht.

Wie das Solo von Anne Martin führt auch dieses Solo immer neue Bewegungsmotive ein, greift zugleich bereits Gezeigtes wieder auf und führt dieses in Variationen und anderen Kombinationen erneut vor. Bewegungsvariationen entstehen durch veränderte Raumpositionen, Änderungen der Bewegungsrichtung (beispielsweise zum Publikum oder vom Publikum abgewandt), durch Tempowechsel, durch Übertragungen der Bewegung auf andere Körperteile, durch Einbeziehung weiterer Körperteile, durch Veränderungen von Bewegungsimpulsen (beispielsweise Variationen mit den Armen), durch (leichte) Variationen einer längeren Bewegungssequenz, durch Neurahmungen von Bewegungen (beispielsweise indem einzelne Bewegungsfiguren aus unterschiedlichen Bewegungen hervor- und in verschiedene übergehen), durch Variationen in der Bewegungsqualität, -richtung und -haltung.

Die weiche und durchlässige Bewegungsqualität führt nicht zu einem Kollabieren oder völligen Nachgeben des Körpers. Auf ein impulsives ›Nachbeben‹ und ›Nachgehen‹ des Körpers folgt ein Fallen und Folgen der Schwerkraft, die wiederum eine nach oben strebende Gegenbewegung provoziert. So entsteht gleichzeitig ein Eindruck von großer Flexibilität und Durchlässigkeit (Bewegungen von Schultern, Torso, oder Ellenbogen geführt schwingen im restlichen Körper nach) bei gleichzeitigem Aufgerichtet-Sein. Auf ein Fallen folgt immer direkt ein Hochkommen, in Neigungen (Tilts) nach vorne, die wieder hochschwingen, sowie in dem Bodenteil, in dem der ganze Körper auf den Boden fällt, um sich gleich danach wieder aufzurichten/aufzustehen.

Das Solo ist raumfüllend und durch diagonale Raumwege gekennzeichnet. Der erste Teil wird in der linken hinteren Raumhälfte getanzt, wo der Tanz auch beginnt. Auffallend sind die sich wiederholenden Raumwege, die mit hohem Tempo dynamisch ausgeführt werden. Markant ist zudem die Raumausrichtung des Körpers: es gibt viele Wechsel und Drehungen, ein großer Teil des Solos wird zudem mit dem Rücken zum Publikum getanzt. Ein Kontrast zur Dynamik bildet das eher ruhige Ende des Solos, wenn der Tänzer langsam mit dem Rücken zum Publikum in Richtung Bühnenrückseite geht und dabei weite Armbewegungen macht, die er im Laufe seiner Schritte transformiert. Mit einem letzten Schlenker nach rechts und einigen Schritten diagonal nach vorne verlässt er schließlich die Bühne.

Dynamische Wechsel der Bewegungsqualitäten sind für das Solo charakteristisch. Legt man die Begriffspaare des Jooss-Leeder-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Vokabulars zugrunde – Kraft (strong / light), Form / Design (Droit/ Ouvert / Tortillé / Rond[30]), Bewegungsrichtung (peripheral / central), Geschwindigkeit (fast / slow) –, lässt sich die Grunddynamik des Tanzes folgendermaßen kennzeichnen: dominierend ist ›Schlottern‹ (›light/ central/quick‹), teilweise ›Stoßen‹ (›strong/central/quick‹) und ›Schlagen‹ (›strong/peripheral/quick‹). Seltener taucht eine Bewegungsqualität wie ›Gleiten‹ (›strong/central/slow‹) oder ›Schweben‹ (›light /peripheral/slow‹) auf. Dieser Einsatz der Bewegungsqualitäten lässt das Solo als eher schnell und ›schlotternd‹ im Sinne einer Gemütsbewegung, also als zitternd, erscheinen, was aber auch immer wieder durch Momente der ›Schwere‹ (beispielsweise das Zu-Boden-Fallen) kontrastiert wird. Der Eindruck des ›Schlotternden‹ wird auch dadurch hervorgerufen, dass Bewegungsphrasen nicht abgebrochen oder unterbrochen werden und der Tanz zudem viele labile Drehungen hat und die Übergänge von peripheren und zentralen Bewegungsmotiven selten ruckartig passieren.

Die Bewegungen im Torso sind durch flexible Neigungen nach vorn (Tilts Forward), leichte Twists, Rück- und Seitbeugen gekennzeichnet. Abfolgen von Vorbeugen und Hochschnellen dominieren das Solo. Der Oberkörper ist meist flexibel, schwingt nach und bleibt durchlässig, aber es gibt auch Momente, in denen der Oberkörper geführt wird. In einigen Momenten kippt der Torso, in der vertikalen Achse des Körpers zur Seite, der Körper fällt und fängt sich dann im nächsten Schritt selbst auf. Auch hier folgt der Torso durchlässig den Fallbewegungen des gesamten Körpers oder ist auch oft selbst die ausschlaggebende Führung in der Fallbewegung. Ein wichtiges Merkmal des Solos ist die Rückbeuge (Backwards Curve). In Drehungen wie auch in Schritten oder Sprüngen ist der Brustkorb nach oben geöffnet und der Kopf nach hinten und oben ausgerichtet.

Einige Ballettbewegungen kennzeichnen das Solo des ehemaligen Balletttänzers. Die Beine sind gebeugt, sie gelangen selten in eine komplette Streckung oder werden dort gehalten. Gewichtstransfers werden im Plié ausgeführt, Glissade-Sprünge enden in einem weichen Plié. Die Akzentuierung von Sprüngen erfolgt nie in der Luft. Dadurch entsteht eine Verbindung zum Boden und zur Gravität, die durch den nach oben strebenden Brustkorb und die vielen Rückbeugen einen Eindruck eines erleichterten ›Nach-oben-gerichtet-Sein‹ verleihen. In den Beinpositionen wechseln weite Grätschen (auch gesprungen zur Seite oder zurück) mit Croisé-Positionen (tief im Plié gekreuzte Beine) ab. Ein weiteres Motiv sind die Drehungen auf einem Bein, mit Ronde de Jambes (Beinkreisen am Boden oder in der Luft). Die Bewegungsqualität der Beine zeichnet sich durch ›Schweben‹ und weiche Bewegungen der Füße über den Boden aus, wobei wenig Kraft eingesetzt wird. Da starke Beinbewegungen mit viel Kraft selten sind, fallen diese besonders ins Auge (zum Beispiel auf den Boden stampfen oder auf den Boden fallen lassen).

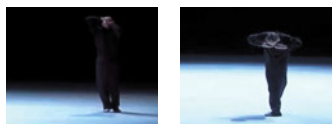
https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Das Tanzsolo zeichnet sich durch einen Wechsel zwischen den zum Zentrum und zur Peripherie gehenden Armbewegungen aus, die flüssig und leicht ineinander übergehen. Charakteristisch sind weite und hohe Arme, überkreuzte, enge Armhaltungen (Hände vorm Körper gekreuzt/sich selbst umarmend) sowie viele Armschwünge, in denen die Arme dem Schwung folgen oder in kreisförmigen Armhaltungen gehalten werden (ABB. 24).

24 Armbewegungen aus der Partitur, Solo von Dominique Mercy in *»...como el musguito en la piedra ay si, si, si...«*

Über die Armbewegungen wird etwas lesbar, was als ›sich anlehnen/ausruhen/annähern‹ oder ›erschöpft sein‹ interpretiert werden könnte, als eine Geste des Ausruhens und Innehaltens. Der Kopf ›kippt‹ langsam aus der Achse und wird zurückgeführt, senkt sich oder dreht sich langsam dadurch, dass der Blick manchmal der Bewegungsrichtung entgegengesetzt ist oder sich nach oben richtet, was beides eine Instabilität des Tänzerkörpers suggeriert. Der in den Nacken gelegte Kopf, die häufigen Rückbeugen und oftmals die ›streuenden‹ hohen und weiten Arme rufen, vor allem in Drehungen, die in Rückbeugen und mit nach hinten gelegtem Kopf ausgeführt werden, ein Gefühl von Instabilität und Verunsicherung hervor. Es entsteht etwas ›Suchendes/Verlorenes‹, das sich durch das Solo zieht. Dieser Eindruck wird unterstützt durch die Stelle, wo der Tänzer auf dem Boden sitzt, sich langsam umblickt und kurze Zeit später mit einem leisen »Hey!« zur Bühnenseite blickt.

Prägnant in dem Solo ist die weiche, durchlässige Bewegungsqualität. Diese wird dadurch verstärkt, dass die Hände immer leicht geöffnet sind und locker in den Gelenken ›hängen‹, wobei die Handbewegungen als kulturell codierte Gesten des ›Ausschau Haltens‹ lesbar werden. Die prägnanteste Handbewegung ist diejenige, in welcher der Tänzer seine beiden Hände in einer ›schöpfenden Bewegung‹ in verschiedenen Bewegungsvariationen zum Mund führt (ABB. 25).



25 Schöpfende Bewegung

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hierbei variieren Handhaltung, Bewegungsqualität, Tempo, Bewegungsrichtung sowie die Beziehung der Handbewegung zu den anderen Körperbewegungen. Die Hand wird entweder von unten ›geschöpft‹ (Oberkörper in Vorbeuge »Forwards Curve«) und dann zum Mund geführt, die Hände liegen dabei aufeinander, als würde man Wasser schöpfen. Oder die Bewegung wird ›ziehend‹ ausgeführt, wobei die Arme und Hände von der Seite zum Mund ziehen (Oberkörper in einer seitlichen Neigung »Tilt«). Auch gibt es die Bewegung, wo sich ausschließlich die Fingerspitzen berühren, von unten geschöpft wird und sich der Oberkörper und Kopf dann langsam in eine Rückbeuge begibt mit den Händen vor dem Mund, die sich dann leicht zur Seite lösen. In diesen Variationen wird ›etwas‹ mit den Händen zum Mund geführt. Dies lässt Lesarten wie Erstaunen aber auch Erschreckt-Sein zu. Die Bewegungsdynamik verfremdet diese Lesart jedoch. Wird die Schöpfbewegung direkt vor dem Mund wiederholt, assoziiert man auch eine Trinkbewegung. Im Kontext des gesamten Bewegungsmaterials steht diese enge, zentrale und auch intime Berührung des eigenen Mundes – des Sprachinstruments, der Öffnung als Verbindung von außen und innen – im Kontrast zu den weiten Armbewegungen, die nach außen gehen und den Körper nachschwingen lassen sowie zu den weiten und streuenden Sprüngen und Beinbewegungen. Diese Kontraste zeigen sich auch in den Übergängen von offenen zu geschlossenen und gekreuzten Armen.

Durch die Wechsel zwischen Aufgerichtet-Sein und Fall, oben und unten, und dem Wandel zwischen streuenden oder schwingenden Armbewegungen und zentralen schöpfenden oder geführten Arm- und Handbewegungen wird eine Durchlässigkeit in der Bewegung erzeugt. In Verbindung mit bestimmten Handbewegungen (Hand – Mund, ›Flattern‹) und durch die Ausrichtung des Kopfes wird eine Spannung zwischen einer Offenheit und Leichtigkeit einerseits, und einem Umherirren und Suchen andererseits erzeugt. Die wechselseitigen Ambivalenzen in den verschiedenen Bewegungsqualitäten und Dynamiken lassen insofern keine einseitige oder eindeutige Interpretation zu: Der Tanz ist ein Tanz der Verzweiflung, des Verloren-Seins, der Verunsicherung, der Instabilität, aber auch des Zurücklassens, des Abtretens, des Suchens und des (Weiter-) Kämpfens.

Wie alle anderen Tänze findet auch dieses Solo seinen Ausgangspunkt in den Fragen von Pina Bausch im Probenprozess. Es waren die Proben zu ihrem letzten Stück nach einer, wenn auch unterbrochenen Zusammenarbeit, die sich insgesamt über 45 Jahre erstreckte. Dominique Mercy selbst beschreibt die Research-Reise nach Chile (→ STÜCKE) als einen der schönsten Recherche-Aufenthalte, die er mit der Compagnie in den vielen Jahren erlebt hat – und bis auf *Nefés* (UA 2003), *Rough Cut* (UA 2005) und *Bamboo Blues* (UA 2007) – gehörte er bei den Koproduktionen zu den Erstbesetzungen

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und war an den Stückentwicklungen beteiligt. »Ich weiß nicht, ob das mit dem Land zu tun hatte oder mit einer Art von Reife von mir oder damit, dass Pina schon so schwach war, dass da kein Platz war für irgendwelche unnötigen Auseinandersetzungen. Es war eigentlich eine sehr schöne Zeit.«[31]

Resümierend zeigt sich exemplarisch an den drei Solotänzen, wie Tänze über die detaillierte Übersetzung in eine Partitur auf mehreren Ebenen differenziert dargestellt und beschrieben werden können. Die hier vorgestellten Tänze aus drei verschiedenen Jahrzehnten sind individuell unterschiedlich und verschieden kontextualisiert – in der Zeit, in das Stück. Und sie haben sehr unterschiedliche Bezugnahmen zum Publikum: Anne Martin adressiert direkt das Publikum, Beatrice Libonati tanzt eher in sich gekehrt, Dominique Mercy zum Teil mit dem Rücken zum Publikum im hinteren Bühnenteil.

Der Tanz von Anne Martin ist nicht allein von ihr, sondern vor allem von Pina Bausch selbst entwickelt worden, seine Bewegungselemente sind dramaturgisch mit anderen (Gruppen-)Tänzen in dem Stück *Viktor* verknüpft. Die Tänze von Beatrice Libonati und Dominique Mercy stammen hingegen von ihnen selbst. Sie sind schon allein aufgrund der individuellen Bewegungssprachen der Tänzer*innen sehr unterschiedlich, vor allem aber deshalb, weil sie immer auch etwas über die jeweilige Person erzählen. Man ist immer man selbst, so kennzeichnet Dominique Mercy das Tanzen eines Solos.[32] Und so wünscht es auch Pina Bausch: »Ich finde es sehr schön, wenn man sich am Ende einer Vorstellung jedem ein wenig näher fühlt, weil er etwas von sich gezeigt hat.«[33] Dem Menschen im Tänzer/ in der Tänzerin näherkommen, darin sah sie auch ein Ziel ihrer Arbeit (→ COMPAGNIE). Das, was die Tänzer*innen in ihren Soli entwickelten, hatte aber einen eindeutigen Ausgangspunkt und eine klare Rahmung: es bezog sich auf die »Bewegungsfragen« (→ ARBEITSPROZESS), die Pina Bausch während der Proben zu einem Stück an alle Tänzer*innen gestellt hatte und auf die die Einzelnen auch in ihren Bewegungssprachen unterschiedliche Antworten fanden. Wie die Fragen Pina Bauschs der Situation, der jeweiligen Zeit oder auch ihren Research-Reisen entsprangen und einen kreisenden Suchprozess darstellten, sind ihre Fragen in den Soli auf die situativen Stimmungen der Tänzer*innen übersetzt. Das, was sie in ihren Tänzen zeigen, hat zudem mitunter auch Bezug zu den Rollen, Positionen und Tänzen, die sie in vergangenen Stücken gespielt hatten. Vor allem aber erzählt es etwas über sie selbst. Ihr Tanz erscheint hier als eine Geste der Berührung[34], die einen mittelbaren Raum der Interaktion mit dem Publikum eröffnet, in dem er als Tun, Zeigen und Ergreifen in Erscheinung tritt.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wie ein wechselseitiger Übersetzungsprozess von Individuum und Gruppe, Choreografin und Tänzer*innen den Solotänzen zugrunde liegt, werden auch Gemeinsamkeiten in den individuellen, situativen, kontextuell gebundenen Solotänzen offensichtlich, die kennzeichnend sind für die spezifische Tanzsprache des Tanztheaters Wuppertal: in allen drei Tänzen dominieren Hand- und Armbewegungen, in die kleine, eindeutig lesbare Gesten und Mundberührungen eingefügt sind. Das wiederholte Auftauchen von Selbstberührungen des Körpers und des Sprechens einzelner Worte ist ebenfalls auffallend. Markant sind Spannungsverhältnisse und dynamische Wechsel von Bewegungsqualitäten sowie das Verhältnis von zur Peripherie und zum Zentrum gehenden Armbewegungen. Die Körper sind durchlässig, die Bewegungen werden leicht, ausgelöst aus dem Torso ausgeführt. Alle drei Soli sind durch Wiederholungen oder durch Variationen von Bewegungsmaterial gekennzeichnet, die ein Bewegungsmotiv in etwas Anderes übersetzen oder es allein durch die Wiederholung als anders erscheinen lassen. Der Tanzkörper erscheint dabei als das Medium, das diese tänzerischen Übersetzungsschleifen iterativ fortschreibt.

Tanz in Schrift übersetzen: Methodische Reflexionen

Die Übersetzung des Tanzes in die Schrift kann nicht nur für die Rekonstruktion von Tänzen hilfreich sein, sie ist vor allem ein entscheidender, unerlässlicher Vorgang der tanzwissenschaftlichen Analyse. Dies kann auf verschiedenen methodischen Wegen erfolgen, einige von ihnen sind in dem Buch *Methoden der Tanzwissenschaft* dargelegt und am Beispiel von *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* von Pina Bausch exemplarisch vorgeführt worden.[35] In diesem Kapitel erfolgte dies, indem der Übersetzungsschritt in eine Partitur gezeigt und exemplarisch angewendet wurde. Dieses methodische Vorgehen ist als Teil der praxeologischen Produktionsanalyse (→THEORIE UND METHODOLOGIE) beschreibbar, bei der Teile eines Stückes, so beispielsweise Solotänze, detailliert über Frame-by-Frame-Analysen dargestellt und untersucht werden.

Methodenanwendung ist immer auch Methodenentwicklung, das jeweilige methodische Vorgehen sollte deshalb nachvollziehbar und intersubjektiv überprüfbar sein. Da eine Tanzanalyse mehrere Übersetzungsschritte hat und bei jedem dieser Schritte Entscheidungen getroffen und damit Setzungen vollzogen werden, ist es sinnvoll, den Analyseprozess zu dokumentieren und transparent darzulegen. Dies reicht von der Forschungsfrage über die Begründung für das ausgewählte Verfahren und dessen Adaption für die jeweilige Analyse bis hin zu der konkreten Analyse selbst. Hier ist es vor allem wichtig darzulegen, wie das Material ausgewertet und inter-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

pretiert wurde, wie es hier exemplarisch, wenn auch skizzenhaft, an den Solotänzen erfolgt ist. Eine solche Darstellung ist Bestandteil einer jeden Analyse und notwendig, um ein zweites Kriterium erfüllen zu können: die intersubjektive Überprüfbarkeit, die dadurch gewährleistet wird, dass die Auswertung des Videomaterials und die interpretatorischen Schlüsse plausibel aufgezeigt werden. Dieses Vorgehen ist nicht nur bei der Ergebnisdarstellung relevant, sondern bereits während des tanzanalytischen Vorgehens selbst, da darüber die eigenen ersten Lesarten und Interpretationen in einem Forschungskontext zur Diskussion gestellt werden können und deren Plausibilität geprüft werden kann und auch im Sinne einer »reflektierten Subjektivität« die eigene Position als Forschende reflektiert wird (→ THEORIE UND METHODOLOGIE). Die *Feldpartitur* ist ein methodisches Instrument, um die Übersetzungsschritte von Körper/Tanz zu Schrift/Text abbildbar und nachvollziehbar zu machen. Im Kontext einer hermeneutischen Videoanalyse[36] und der Grounded Theory[37] finden hierbei Übersetzungsschritte auf drei Abstraktionsebenen statt: erstens die eigene Codierung/Beschreibung, zweitens der Kategorisierung des Codes und drittens deren Interpretation. Zwischen ihnen finden jeweils Verdichtungen statt, die ausdifferenziert beschrieben werden können. Wie in der ethnografischen Forschung ist auch hier das permanente Schreiben von Memos, also schriftlichen Protokollen, die den jeweiligen Stand der Analyse in Bezug auf bestimmte Phänomene, Kategorien beziehungsweise Ereignisse darstellen, zudem ein unerlässlicher Bestandteil des Analyseprozesses. Diese Memos dienen der Ideenentwicklung, Strukturierung, Reflexion sowie Konzeptbildung und begleiten den gesamten Analyseprozess. Sie werden gleichzeitig mit der Partitur immer schon parallel angefertigt und kontinuierlich weiterbearbeitet.

Mit der Partitur wird ein Tanz in eine Notation übersetzt und differenziert erfasst. Dabei wird auch anschaulich, wie etwas ›Neues‹ und ›Anderes‹ in diesem methodischen Übersetzungsschritt generiert wird. Zugleich wird mit der jeweiligen Partitur und deren medialen, ästhetischen und technischen Besonderheiten eine spezifische Art des Wissens über Tanz hervorgebracht, in Schrift und Bild materialisiert und über die spezifische Medialität der Partitur dargestellt. Eine Partitur wie die *Feldpartitur* macht über ihre spezifische Visualisierung den Tanz zu etwas anderem als beispielsweise die *Benesh-Movement-Notation,* in der Tanzbewegungen in einem System von Notenlinien aufgezeichnet werden, oder als die digitalen Notationen wie *Synchronous Objects*[38], ein künstlerisches Projekt, das die Organisationsstrukturen von William Forsythes Tanz *One Flat Thing* in eine Software übersetzt und dabei transformiert, oder das Projekt *Motion Bank*[39], das Tänze verschiedener Choreograf*innen, wie Deborah Hay oder Jonathan Burrows visualisiert hat.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Insofern ist dieser methodische Übersetzungsprozess von Körper/Tanz in Schrift/Text nicht (nur) als ein Verlust im Sinne eines Still-Stellens oder als eine Fragmentierung der Bewegung zu verstehen, wie dies mitunter befürchtet wird. Vielmehr liegt in ihm auch eine Potenzialität, nämlich die Form und Gestalt des Tanzes detailliert zu erfassen, sie rekonstruieren zu können und darüber auch Sinnzuschreibungen und ein anderes Wissen über den Tanz zu generieren, das nicht nur assoziativ, metaphernreich, symbolträchtig ist, sondern die Form mit dem, was sie ›sagt‹, und damit Bewegung und Bewegt-Sein, das ›doing‹ und das ›saying‹ ins Verhältnis setzt. Im Fall einer partiturbasierten Tanzanalyse erfolgt dies, indem der Tanz mithilfe eines spezifischen Vokabulars, das sich für den zu analysierenden Fall anbietet – in diesem Fall wurde das Jooss-Leeder-Vokabular gewählt, das um Ballettbegriffe sowie um Begriffe, die das Verhältnis von Tanz und Musik fassen können, erweitert wurde – in Sprache übersetzt wird und die Bewegungen der jeweiligen Körperteile differenziert und detailliert aufgeschlüsselt werden. Die Partitur fungiert hierbei als ein Medium mit einer eigenen Logik, welches sich in seinen Eigenschaften und Lesarten nicht nur von der Bühnenaufführung, sondern auch von der Videoaufnahme unterscheidet. Die spezifische Medialität der Partitur-Software evoziert einen Tanz, der ein Simulacrum des Bühnentanzes ist, wirklich und vorgestellt zugleich, das mit dem Bühnentanz verwandt oder ihm ähnlich ist. Dies ist aber nicht negativ als ein Trugbild zu verstehen, sondern wird im Rahmen der in diesem Buch vorgestellten Übersetzungstheorie positiv gesehen und mit Roland Barthes als ein Vorgang interpretiert, bei dem der Tanz durch Selektion und Neukombination neu erzeugt wird. Es entsteht eine »Welt, die der ersten ähnelt, sie aber nicht kopieren, sondern einsehbar machen will« und »[…] etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt […] unverständlich blieb«[40]. Demnach bringt die softwarebasierte Darstellung der Partitur ans Licht, was in der Wahrnehmung der flüchtigen Tanzbewegung nicht greifbar, aber sichtbar ist.

Dem Übersetzungsschritt in die Partitur ist bereits ein anderer medialer Übersetzungsschritt vorgelagert: Die Video-Aufzeichnung der Bühnenaufführung. Um überhaupt einschätzen zu können, in welchem Verhältnis die Videoaufzeichnung zu dem Bühnenstück steht, ob sie etwas ›weglässt‹ oder hervorhebt, ob durch die Qualität des Bildmaterials etwas nicht sichtbar ist oder in einem anderen Licht erscheint, ist der eigene Besuch einer Vorstellung notwendig. Oft ist dies aber nicht mehr möglich, weil das Stück nicht mehr gespielt wird, oder, wie in den hier ausgewählten Beispielen, mittlerweile in anderen Besetzungen getanzt wird. Aber selbst wenn das Stück noch aufgeführt wird, ist eine detaillierte Tanzanalyse kaum vorstellbar ohne die Übersetzung in Schrift und Bild. Insofern ist

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

eine partiturbasierte Tanzanalyse, wie die hier vorgestellte, grundsätzlich eine Videoanalyse. Wie hier liegt jeder videobasierten Tanzanalyse schon ein medialer Übersetzungsschritt zugrunde, sie ist deshalb aufgefordert, die spezifische Medialität des Aufzeichnungsmediums mit zu reflektieren.

Bei der Übertragung des Videobildes auf die Partitur wiederum werden Frames gebildet, ein Schritt, der erneut Entscheidungen voraussetzt. Die Kategorien, nach denen ein Frame festgelegt wird, hängen von dem Bewegungsablauf selbst, seiner Dramaturgie, aber auch von der Fragestellung der Untersuchung ab. Eine weitere Setzung besteht darin, dass um überhaupt beschreiben zu können, wie eine Bewegung ausgeführt wird, diese verstanden und identifiziert werden muss. Wo fängt sie an, wo hört sie auf? Woher kommt der Bewegungsimpuls? Welcher Körperteil führt die Bewegung? Um beispielsweise diesen Fragen nachzugehen, ist der mimetische Nachvollzug des Tanzes mit dem eigenen Körper und/ oder das Nachzeichnen oder das Anfertigen von gezeichneten Figurinen oder von Raumwegen hilfreich. Insofern ist eine Möglichkeit der Überprüfbarkeit der eigenen Setzungen ein ›Begreifen‹ der Bewegung mit und durch den eigenen Körper. Wenn es sich um Tänze handelt, deren Autor*innen erreichbar sind, kann zudem deren Wissensbestand, ihre ›Innenansicht‹ zur Bestimmung und Korrektur der Partitur mit herangezogen werden. So kann beispielsweise der Anfang oder das Ende einer Bewegung von der Tänzerin oder dem Tänzer ganz anders wahrgenommen werden als von einer Wissenschaftlerin oder einem Wissenschaftler, die/der dies dem Videobild entnimmt: Während Tänzer*innen beispielsweise den Beginn im (nicht-sichtbaren) Impuls oder im Bewegungsmotiv ansetzen, setzt die Bewegung in der Aufzeichnung erst mit dem sichtbaren körperlichen Akt ein.

Die Partitur zwingt die Forschenden dazu, den Übersetzungsprozess reflektiert zu gestalten, dadurch dass sie eine Bewegung selbst fest-setzen und still-stellen. Diese Setzungen fordern einerseits die Forschenden auf, sich auf die Suche nach einer Wiederholung von bereits erfasstem Bewegungsmaterial zu begeben. Andererseits sind diese Setzungen auch Voraus-Setzungen für weitere Über-Setzungen, beginnt doch jede Übersetzung mit einer Setzung, die eine Grenze, einen Stillstand markiert (→THEORIE UND METHODOLOGIE). Mit diesen Setzungen in den medialen Über-Setzungen wird letztendlich eine epistemische Frage berührt, da sich die tänzerische Bewegung – als wenig zweckrationale Bewegung – nicht einfach als ein räumliches oder zeitliches ›von A nach B‹ beschreiben und untersuchen lässt, sondern gerade die ästhetische Form der Fortbewegung in Raum und Zeit den Tanz charakterisiert.

Der Analyse der hier vorgestellten Tänze sind also mehrere mediale Übersetzungsschritte vorausgegangen: zunächst die Über-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tragung des Tanzes von der Bühne – über das ›Kameraauge‹ – auf das Video, dann des im Video Gesehenen auf den eigenen Körper und auf gezeichnete Figurinen, der wiederum eine Übersetzung in die *Feldpartitur* folgt. Dabei bringt jeder mediale Übersetzungsschritt etwas zum Verschwinden und macht zugleich bisher Unerkanntes sichtbar. Auch die Entscheidung für ein (fach-)spezifisches Vokabular, hier die Jooss-Leeder-Methode, ist eine Setzung, sind doch damit Rahmungen, also Sinndeutungen verbunden, die die Gestaltung der Partitur prägen. Hierbei ist ebenfalls eine (selbst-)reflexive und intersubjektive Überprüfung sinnvoll, um zu verhindern, dass im Tanz das gesehen wird, was das Begriffsinstrumentarium vorgibt, oder Letzteres nicht auf die Bewegungssprache abgestimmt ist. Zugleich aber erlauben die begrifflichen Zuordnungen auch neue Deutungen, denn erst durch einen Begriff, wie ›schöpfen‹ in dem Solo von Dominique Mercy, können spezifische Bewegungsqualitäten herausgearbeitet werden. Das Paradox von Identität und Differenz, Original und Kopie, das jeder Übersetzung eigen ist, zeigt sich also auch in der methodischen Herangehensweise: Der Tanz wird erst über die Differenz, den Tanz als Schrift in seiner Gestalt beziehungsweise Grundform erkennbar und ›lesbar‹.

Nicht nur das von den ›Übersetzer*innen‹ benutzte Vokabular rahmt maßgeblich den Übersetzungsschritt in die Partitur, auch die technischen Vorgaben der Software spielen für die Identifizierung der Bewegung eine entscheidende Rolle, so beispielsweise die Linearität des Partituraufbaus und die technischen Vorgaben für die Verschriftlichung sowie die Einteilung der Tanzsequenz in Bewegungs-Stills und Zeitintervalle, die in den Bildsegmenten (Frame-by-Frame) abgebildet sind. Der zeitlich-lineare Aufbau der Partitur veranschaulicht die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen der Nutzung einer videoanalytischen Software für Tanz- und Bewegungsanalysen: einerseits ermöglicht der lineare Aufbau es, den zeitlichen Ablauf einer Bewegungsabfolge zu visualisieren, andererseits kann die Software den Tanz nur im zeitlichen Nacheinander der Bewegungsmotive abbilden. Die Analyse der tänzerischen Gestalt ist dann die Aufgabe der forschenden ›Übersetzer*innen‹.

An den Übersetzungsschritten wird deutlich, dass vor allem durch das Festsetzen der Bewegung im Prozess der Übersetzung eine Identifizierung von Bewegung erfolgt, die eine andere Wahrnehmung des Tanzes hervorbringt. Das zeigt sich an der Eigenlogik der *Feldpartitur* genauso wie in allen Einzelschritten, die die Übertragung des Tanzes in die Partitur benötigt. Die dort evozierte Produktivität lässt etwas Anderes aufkommen und Tanz für eine forschende Perspektive in Erscheinung treten. Sie entwickelt ihren ›Gegenstand‹, um das Flüchtige und Dynamische, das immer schon Vergangene, überhaupt verhandelbar zu machen und auf diese Weise

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

im Nachhinein den Tanz, das ›Original‹, zu identifizieren. Die verschiedenen Lesarten im Verlauf der diversen medialen Übersetzungsschritte und die damit verbundene Generierung von Schriftmaterial erzeugen ein Deutungskonstrukt, das erst durch diesen Herstellungsprozess, den Tanz identifizierbar, das ›Original‹ erkennbar und über die detaillierte Analyse der Form und Bewegungsqualität verstehbar macht, wie das ›Ergreifende‹ oder ›Berührende‹ des Tanzes, das Betroffen-Machen (Publikum) des Tanzes im Zusammenspiel von ›Doing‹ und ›Saying‹, von Tun und Zeigen erzeugt wird. Der methodische Stellenwert einer partiturbasierten Tanzanalyse liegt darin, dass sie ein detailgetreues methodisches Übersetzungsverfahren ist, um Tänze – für ihre Dokumentation, künstlerische Rekonstruktion und wissenschaftliche Analyse – zu fassen. Als solche wird sie in diesem Buch als Bestandteil eines Methodenkanons der praxeologischen Produktionsanalyse eingeführt, zu dem andere, diesen Übersetzungsschritt flankierende Verfahren, gehören wie beispielsweise die Beschreibungen der Tänzer*innen und die Analyse ihrer Aufzeichnungen (→ COMPAGNIE), die Untersuchung der Arbeitsprozesse, der Fragen sowie über Probenbeobachtungen (→ ARBEITSPROZESS) und schließlich die Wahrnehmungen des Publikums (→ REZEPTION). In diesem Methodenpool richtet eine partiturbasierte Tanzanalyse ihr Augenmerk auf die Praktiken der Erzeugung von Tänzen, auf das ›Handwerk‹. Die Poesie des Tanzes selbst kann sie nicht erfassen, sie bleibt der ästhetische ›Überschuss‹, der letztlich die Kunst des Tanzes ausmacht.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

1 Öffentliche Übertragung
der Trauerfeier für Pina Bausch
Wuppertal 2009

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ption

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 getanzt 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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

3 Raimund Hoghe
Cantatas
Brüssel

2 Pina Bausch
Pressekonferenz
Düsseldorf 2008

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Bühnenereignisses in eine mediale Öffentlichkeit. Sie sind Paratexte[6], 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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Jahren[10] 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 Gemeinschaft[12], der Freundschaft[13], der Komplizenschaft[14] 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-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Stücks 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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Kunsttanz 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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 urteilt«[40]. 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 konstituiert[41] 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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Boldt[45] 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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Bausch[49], 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-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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 »[…] schüttere monomane Tanzpassagen mit ihren starren Kriech-, Reiß- und Kreiselbewegungen, die die sattsam 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 musguito 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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Koegler 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 Diskurstraditionen, 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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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]

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 mehren 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 nondescriped 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 Stückelementen 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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Kämpen 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 ›Alltags-bewegungen‹ oder ›Mann/Frau-Beziehungen‹ herstellen sowie schließlich über die Einordnung in die Werkgeschichte von Pina Bausch.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 geführt[83]

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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‹.

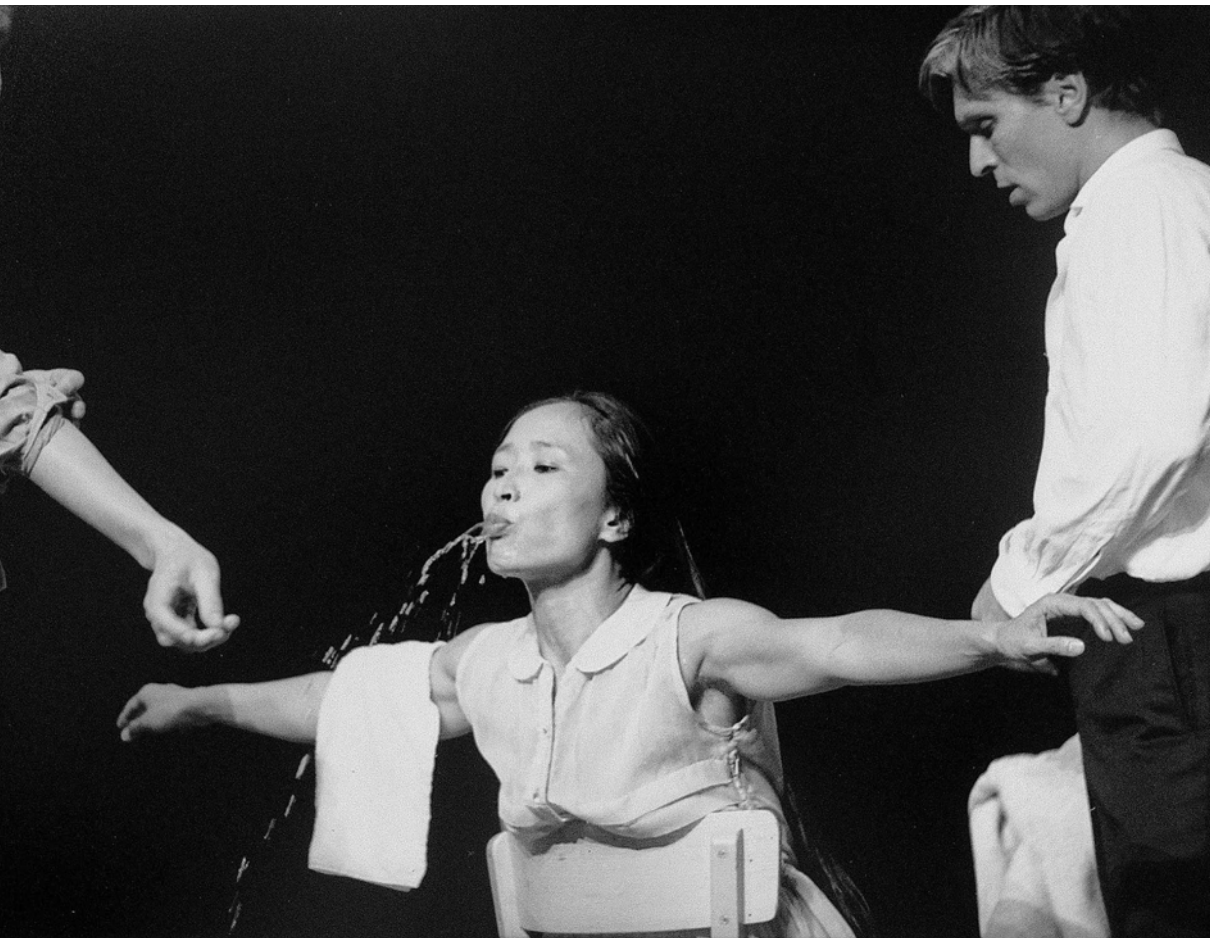
Mit dieser Ambivalenz spielen die Kritiken im Laufe der Jahre, insofern die Urteile sich verändern: In den Jahren zwischen den Stücken *Masurca Fogo* und *Nefés* (UA 2003) bewertet Schmidt die Stücke als »totgelaufen« und als ein Aufwärmen von »Abfällen«[88]. Das Stück *Ein Trauerspiel* (UA 1994) kommentiert 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 musguito en la piedra, ay si, si, si… «*

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

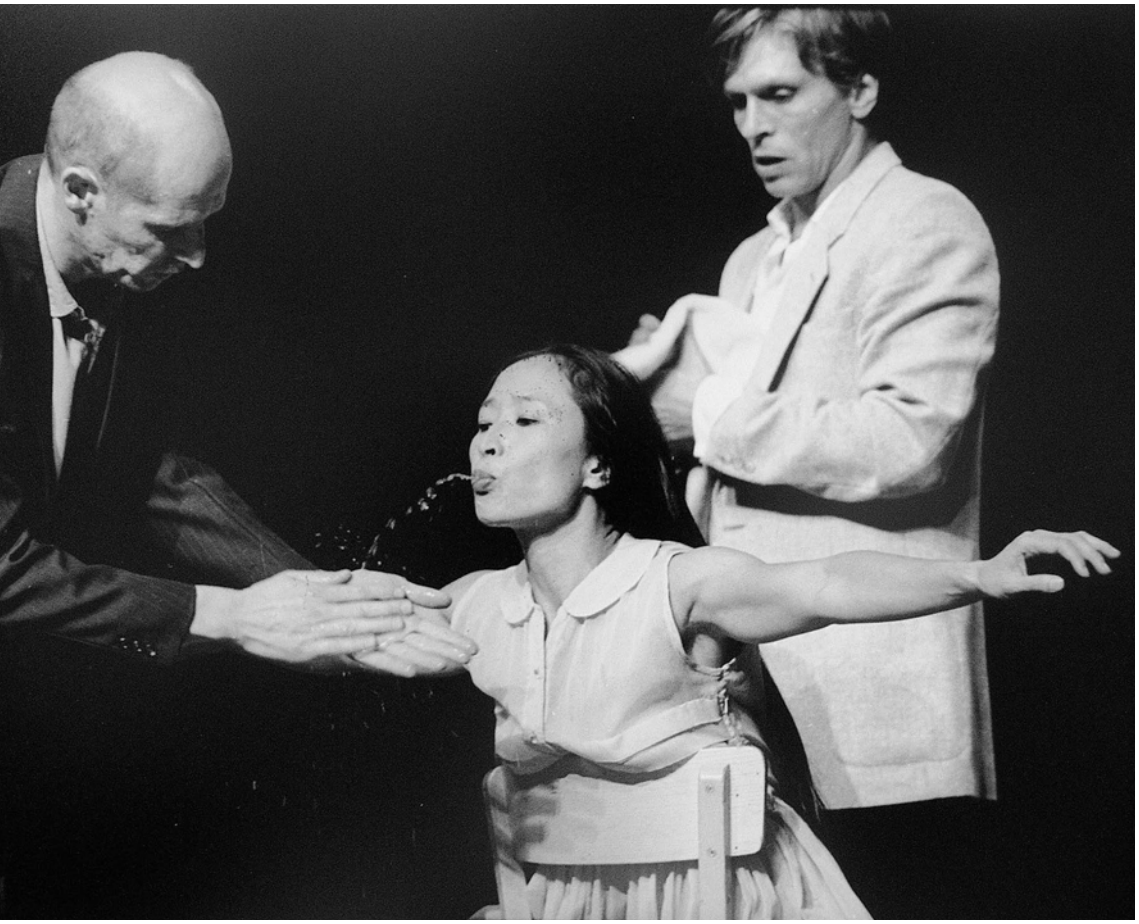
(Wie das Moos auf dem Stein, UA 2009) konstatiert er eine positive Tendenz, die er als Gewinn einer neuen Identität mit einer neuen Tänzer*innen-Generation charakterisiert und die vor allem durch die »Wiederentdeckung« des Tanzes geprägt sei. Die neue Tänzer*innen-Generation des Tanztheaters Wuppertal, 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 /

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



4 *Viktor*
Lyon 1994

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Lesepublikum 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,

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Rancière[102] 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. […] 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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Agua Ein Stück von Pina Bausch Tanztheater Wuppertal, Gestaltung: Uli Weiss

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

5 Programmheft Wiederaufnahme *Água* 2005

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Aufführung[106] 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 Tanz[107] 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 sollte[109], sondern die Aufführung, ihre Ereignishaftigkeit, Einzigartigkeit, Einmaligkeit, Unwiederholbarkeit[110] 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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 etabliert[115] 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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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]

Das Situative der Aufführung, in der Theaterforschung verstanden als das Augenblickliche, Momenthafte, Unwiederholbare[122] 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 Böhme[123] 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 Schmitz[124], 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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Anwesenheit artikulieren. Noch sind die Atmosphären etwas Subjektives, etwa Bestimmungen eines Seelenzustandes. Und doch sind sie subjekthaft, 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 Ansätzen[128] 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.

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,

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 beispielweise 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 lässt[135] – 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 ist[136], was bislang in der theaterwissenschaftlichen Forschung lediglich mit der Arbeit von Husel methodisch reflektiert wurde.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 musguito en la piedra, ay si, si, si…« (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.

PUBLIKUMSROUTINEN

»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 ›Situiertheit‹ 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 Abwesenheit[141] 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,

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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-präsentes 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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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]

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Mobilphonen, 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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 eingefleischte 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 Ovations 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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 erbost 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 Indien-Tournee 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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Publikumsschicht 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 Video-Clips 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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 überragendes 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‹

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Ensembletänze, 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 »Waschszene« bezeichnete Stelle erinnert, in der die Frauen die Männer waschen und schrubben, oder in *Masurca Fogo* die »Wasserszene/ 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 »Rolltreppenszene«, 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).

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 E-Motionen 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-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

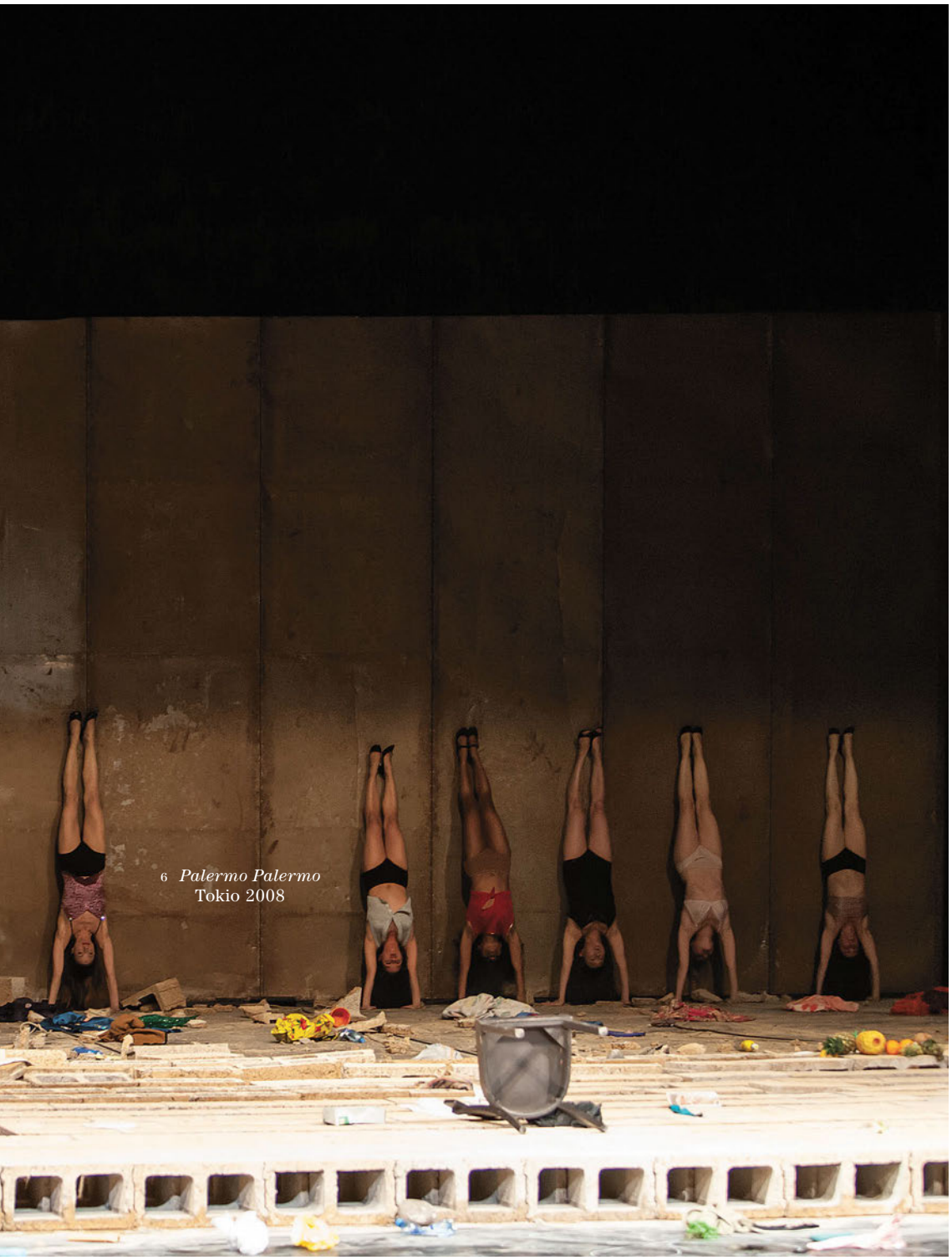
viewsituation prägen. Viele ›Ähms‹, Pausen, Stolpern, ›Aufstöhnen‹, im Satz abgebrochene Antworten, Verweigerungen oder das Zurückgreifen auf Adjektive, die die »überwältigende« Wirkung des gerade Gesehenen einzufangen versuchen, verweisen darauf. Insofern sind Worte wie »unglaublich«, »unbelievable«, »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 Durch-Setzung 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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



6 *Palermo Palermo*
Tokio 2008

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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]

> 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-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

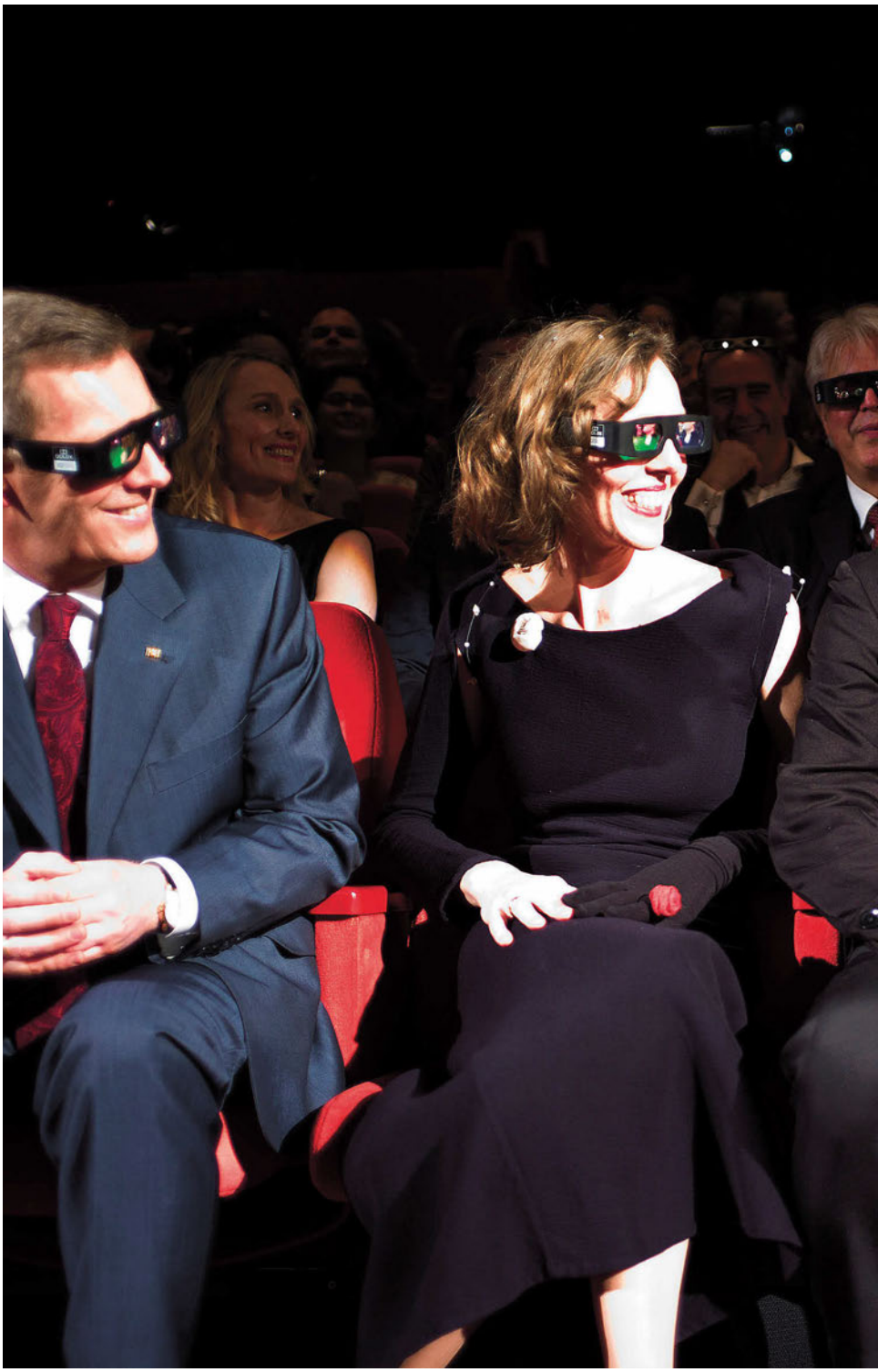
die Zuschauer*innen empfinden, wodurch und wie sie wann affiziert werden, nur kommunikativ, das heißt im Wesentlichen über eine sprachliche Annäherung erfasst und durch Verschriftlichungen untersucht werden kann. Wer, wann, wo, wie beobachtet und wer, wo, wann, mit welchen Zuschauenden Interviews durchführt, 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.

7 Ankündigung für *Nefés*
Istanbul 2003

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

1 Premiere des Films
pina. tanzt, tanzt sonst sind wir verloren
Berlinale, Berlin 2011

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wir sind uns mit unserem Körper am nächsten, und jeder Mensch drückt sich dauernd aus, einfach, indem er ist. Es ist ja auch alles sehr sichtbar. Wenn man es liest, kann man alles sehen.[1]

Theo Metho

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rie &
dologie

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

In wirtschaftlich globalisierten, multikulturellen und medial vernetzten Welten ist das Übersetzen eine notwendige alltägliche Praxis. Ob das Zusammenspiel von Gewohnheiten von Menschen aus unterschiedlichen Kulturräumen, differente mediale Ästhetiken und Zugänge oder verschiedene Möglichkeiten des Wareneinkaufs – permanent sind Menschen in ihrem Alltag dazu aufgefordert, kulturelle, soziale und mediale Übersetzungsleistungen zu vollbringen. Eine Bewältigung des alltäglichen Tuns ist ohne diese Übersetzungs-Kompetenzen kaum noch vorstellbar. Insofern wundert es nicht, dass mit Globalisierung und Digitalisierung seit den 1990er Jahren im Zuge eines *translation turns*[2] das in den Sprachwissenschaften etablierte Konzept der Übersetzung auch in den Kultur-, Medien- und Sozialwissenschaften diskutiert wird. An diese Debatten knüpft der in diesem Buch vertretene theoretische Ansatz an. Das Konzept der Übersetzung wird hier als tanz- und kunsttheoretisches Konzept eingeführt, weil es – im Unterschied zu dem informationstechnologisch oder psychoanalytisch geprägten Begriff der Übertragung – die Vielschichtigkeit kultureller, ästhetischer und medialer Transformationen zu fassen vermag.

Dem Buch liegt die These zugrunde, dass kultureller Transfer auch in globalisierten und medial vernetzten und damit immer unüberschaubarer und abstrakter erscheinenden Gesellschaften wesentlich über körperlich-sinnliche, situative, (inter-)korporale und (inter-)subjektive Aneignung erfolgt. Das Tanztheater von Pina Bausch, das sich den Alltagsbewegungen zugewandt und zugleich Anregung aus vielen unterschiedlichen Kulturen, deren Musik, Tänzen und Sprachen, gesucht hat, ist in besonderer Weise geeignet, dies zu veranschaulichen.

Der mittlerweile globalisierte HipHop entstammt einer schwarzen Jugendkultur, Tango basiert auf einer anderen Geschlechterfiguration als beispielsweise Walzer oder Salsa – Tänze; ihre Bewegungsmuster, Grundschritte, Figuren und Formen, ihr Rhythmus und ihre Dynamik sind körperlicher Ausdruck von gesellschaftlichen Verhältnissen. In ihren ästhetischen Bewegungsmustern verkörpern Tänze den gesellschaftlichen Status von Geschlecht, Alter, Ethnizität und Klasse. Aber Tänze bilden kulturelle Muster und soziale Hierarchien nicht nur ab, sie sind performativ: Mit ihnen ›ertanzen‹ sich Menschen kulturelles Wissen, sie erfahren das kulturell ›Eigene‹ und ›Fremde‹ über und in körperlicher Bewegung. Sie tanzen sich förmlich in Kulturen ein, beglaubigen körperlich-performativ kulturelle Formen und Praktiken, inkorporieren, habitualisieren, konventionalisieren oder transformieren sie.

Während gesellschaftliche Verhältnisse, kulturelle Muster und Geschlechterordnungen in die Formen und Figurationen von populären Tänzen ›eingeschrieben‹ sind[3] und im Tanzen inkorporiert

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

werden, reflektieren Tanzkünstler*innen diese Einschreibungen und Inkorporierungen kultureller, politischer und sozialer Erfahrungen mit den ästhetischen Mitteln des Tanzes – nicht ohne Rückwirkungen sowohl auf den Alltag wie auf die populäre Tanzkultur. So hat sich seit den 1970er Jahren der künstlerische Tanz, initiiert vor allem durch das Tanztheater von Pina Bausch, alltäglichen Bewegungsmustern zugewandt und dabei zugleich die strikten Grenzen zwischen künstlerischem und populärem Tanz, ästhetischen und sozialen Praktiken überschritten (→ STÜCKE).

Übersetzen als tanz- und kunsttheoretisches Konzept: Zu einer Praxeologie des Übersetzens

Um diese Transfers zwischen Alltag und Kunst, Tanz und Medien, Kunst und Wissenschaft theoretisch zu fassen, zieht das Buch das in den Kultur-, Sozial- und Medienwissenschaften diskutierte Übersetzungskonzept heran und bringt erstmals die bislang wenig miteinander verbundenen medien-, kultur- und sozialtheoretischen Diskurse zur Übersetzung zueinander in ein Verhältnis. Zugleich werden die bislang vernachlässigten körperlichen Dimensionen der Übersetzungen – mit dem Fokus auf Tanz – ergänzt. Dies wird zu einer Praxeologie des Übersetzens weitergeführt und so als ein zentrales Konzept für tanz- und kunstwissenschaftliche Forschung vorgestellt.

In einer Praxeologie des Übersetzens geht es nicht so sehr darum, was oder warum übersetzt wird, sondern wie es geschieht. Übersetzen meint also nicht ver- oder übermitteln – von Gefühlen, Empfindungen, Wahrnehmungen, Gedanken, Ideen, Geschichten – durch, mit und als Tanz. Im Gegensatz zu diesem repräsentativen Verständnis von Tanz zielt das Konzept der Übersetzung auf die Frage ab, wie sich Aneignungen, Weitergaben, Übertragungen vollziehen. Tatsächlich sind diese Übersetzungsprozesse im Tanz, auch beim Tanztheater Wuppertal, überall zu finden: als Aneignungen von tänzerischem Wissen und Können, als körperliche Weitergaben zwischen Tänzer*innen (→ ARBEITSPROZESS), als Annäherungen zwischen verschiedenen Tanz-Kulturen (→ STÜCKE und ARBEITSPROZESS), als Übertragungen zwischen Tanz und Sprache und zwischen verschiedenen Medien (→ REZEPTION), als Translation zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis, und hier zwischen Theorie und Methodologie. Diese Übersetzung in Theorie und Methodologie wird in diesem Kapitel abschließend behandelt und reflektiert, indem zunächst die wesentlichen Charakteristika des theoretischen Ansatzes einer Praxeologie des Übersetzens und dann die methodologischen Grundlagen einer praxeologischen Produktionsanalyse, die dem Buch zugrunde liegen und im Zuge des Forschungsprozesses erarbeitet wurden, vorgestellt werden.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Das Konzept der Übersetzung wurde vor allem in den Medien-, Sozial- und Kulturwissenschaften entwickelt. Diese Positionen bilden den Ausgangspunkt für den hier zugrunde gelegten praxistheoretischen Ansatz des Übersetzens.

ÜBERSETZUNG: MEDIEN-, SOZIAL- UND KULTURWISSENSCHAFTLICHE AUSGANGSPUNKTE

Das Konzept der Übersetzung speist sich aus mehreren sozial-, kultur- und medienwissenschaftlichen Theoriesträngen. Deren zentrale Charakteristika lassen sich auf verschiedene Begriffspaare engführen, die im Folgenden dargestellt werden:

ORIGINAL UND ÜBERSETZUNG

Übersetzen ist ein Begriff, der selbst eine Übersetzung ist, nämlich aus dem Altgriechischen *(hermeneuein, metaphrasis)* und dem Lateinischen *(transferre, translatio)*[4]. Ihm ist eine Metaphorik beigegeben, die mit ›Über-Fahrt‹, ›Hinüberfahrt an ein anderes Ufer‹ darauf aufmerksam macht, dass Übersetzung niemals ›eins-zu-eins‹ sein kann, niemals identisch sein kann mit ihrem Ausgangspunkt, also beispielsweise nicht den Transport eines vermeintlich authentischen Sinns bedeutet. So kann der Tango Argentino beispielsweise niemals authentisch in andere Kulturen übertragen oder auf die Bühne transferiert werden. »Wenn man das wollte, hätte man vom Tango nichts verstanden«[5], zitiert Raimund Hoghe Pina Bausch bei den Proben zu dem Stück *Bandoneon* (UA 1980). Das Übersetzen ist von daher immer ein Aushandeln und ein Vermitteln zwischen Verschiedenem und damit per se als eine kulturelle, mediale und soziale Praxis zu verstehen.

Nicht erst kulturelle und mediale Übersetzungen, sondern bereits sprachliche Übersetzungen sind »im weitesten Sinn Umdichtung und im engsten Sinn Transpositionen«[6]. Dies hat bereits Walter Benjamin 1923 in seinem auch für die kultur- und medienwissenschaftliche Übersetzungsforschung wegweisenden sprachphilosophischen Aufsatz »Die Aufgabe des Übersetzers«[7] betont. Benjamin interpretiert das Verhältnis von Original und Übersetzung nicht als Primär- und Sekundärbeziehung, sondern als ein beständiges Wechselverhältnis, als eine Reziprozität, der zufolge sich in und durch die Übersetzung auch das, was als Original bestimmt wird, erst im Nachhinein, im Akt der Übersetzung, zeigt.[8] Benjamin unterscheidet Sprachen nach ihrer »Art des Meinens«[9]. Dementsprechend ist die Übersetzung »durchscheinend«[10]: Sie verdeckt das Original nicht, sondern setzt sich zum Ziel, »die Bedeutung des Gemeinten im Sinn der eigenen als übersetzenden Sprache wiederzufinden«[11]. Der Gedanke der semantischen Transparenz wird in Theorien medialer und kultureller Übersetzung aufgegriffen und differenztheo-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

retisch gedeutet. Auch dieser Lesart zufolge verweist Übersetzung weder auf einen Anfangs- und Endpunkt noch auf ein Original. Sie fokussiert nicht (vermeintliche) Ausgangs- und Zielkulturen, sondern zielt darauf ab, ›Zwischenräume‹ jenseits binärer Ordnungen zu erschließen.

TRANSKRIPTIVITÄT UND REMEDIATION »Transkriptivität«[12] nennt der Literaturwissenschaftler Ludwig Jäger sein medienwissenschaftliches Konzept, dem die Annahme zugrunde liegt, dass sich Medien aufeinander beziehen und zugleich durch beständige »Resemantisierungen« sowie »Um- und Überschreibungen«[13] gekennzeichnet sind. Jäger versteht mediales Übersetzen als ein mehrdimensionales Verfahren der Relationierung und des In-Beziehung-Setzens von Medien. Sinn entsteht ihm zufolge über Bezugnahmen, die sich »prioritär einmal zwischen verschiedenen (medialen) Zeichensystemen – also intermedial – und zum zweiten auch innerhalb desselben Zeichensystems – also intramedial – vollziehen«[14]. Übersetzungen sind demnach keine bloße Übertragung eines ›Inhaltes‹ von einem Medium in ein anderes, sondern performativ, indem sie »das Transkribierte in einer gewissen Weise […] erst hervorbringen«[15]. Unter Übersetzung versteht Jäger den Übergang » […] von Störung zu Transparenz, von De- zu Rekontextualisierung der fokussierten Zeichen/Medien«[16]. Störung meint hier nicht einen kommunikativen Defekt, sondern es ist »jener kommunikative Aggregatzustand, in dem das Zeichen/Medium als solches sichtbar und damit semantisierbar wird«[17], der Zustand, wo das Medium selbst in den Vordergrund rückt und wahrnehmbar wird. Transparenz wiederum beschreibt Jäger als einen »Zustand ungestörter medialer Performanz […], in dem das jeweilige Zeichen/Medium mit Bezug auf den Gehalt den es mediatisiert, verschwindet, transparent wird«[18]. Das Medium bleibt unsichtbar und Inhalt oder Bedeutung treten in den Vordergrund. Das von Jäger konstatierte Wechselspiel von Störung und Transparenz wird in diesem Buch auf das (tanz-)kulturelle Übersetzen übertragen, da es erlaubt, die Medialität des Tanzes selbst, das heißt seine spezifischen Eigenschaften, Techniken und Darstellungsweisen bei Übersetzungsprozessen in den Blick zu nehmen. Für Übersetzungspraktiken im Tanz ist das Wechselspiel von Störung und Transparenz dann konstitutiv, wenn der Tanz entweder selbst im Vordergrund steht und mithin wahrnehmbar ist oder wenn er unsichtbar wird und Sinn, Inhalt, Bedeutung in den Vordergrund treten, wie es in den Analysen zu Tanzkritik und Publikum herausgearbeitet werden konnte (→ REZEPTION).

Anders als Jäger betrachten die Medienwissenschaftler Jay David Bolter und Richard Grusin mediale Übersetzungen unter der Perspektive der »Remediatisierung«[19] und verstehen diese als Repräsentation eines Mediums in einem anderen. Sie betonen zyklische

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abhängigkeiten der Medien voneinander, in denen diese einander gegenseitig imitieren, überbieten oder anderweitig wiederholend aufgreifen und derart die Grenzen einzelner Medien ebenso etablieren wie unterlaufen: »Im würdigenden wie rivalisierenden Bezug wird das repräsentierte Medium dabei sowohl bewahrt als auch transformiert. Remediation meint in diesem Sinn mediale Transformationen in technischen, narrativen und ästhetischen Prozessen der Inkorporation.«[20] Dieser Ansatz der Remediatisierung ist für ein tanzwissenschaftliches Konzept der Übersetzung insofern von Bedeutung, als demnach die spezifische Körperlichkeit und Präsenz der Tänze in den jeweiligen medialen Übersetzungen, ob in Sprache, Schrift oder Bild nochmals in anderer Weise sichtbar werden. Remediation wird aber auch dann virulent, wenn es um ein Scheitern des Übersetzens geht, nämlich dann, wenn die Unmöglichkeit des medialen Übersetzens des Tanzes sichtbar und begreifbar wird. Diese Ambivalenz des medialen Übersetzens zeigt sich in künstlerischen Arbeitsprozessen, aber auch in der Rezeption (→ ARBEITSPROZESS und REZEPTION).

Ähnlich wie Jäger betonen Bolter und Grusin, dass Medien als transparent angesehen werden, als Simulakren einer nicht-medialen Präsentation.[21] Der Unmittelbarkeit *(immediacy)* setzen sie das Konzept der ›Hypermedialität‹ *(hypermediacy)* gegenüber, die dann relevant wird, wenn das Medium selbst thematisiert und entsprechend wahrgenommen wird: »In every manifestation, hypermediacy makes us aware of the medium or media and (in sometimes subtle and sometimes obvious ways) reminds us of our desire for immediacy.«[22] Das Theater als »Präsenzmedium«[23] und auch der Tanz als körperliches Medium befinden sich in diesem Spannungsfeld: zum einen wird das Theater als Ort verstanden, in dem, anders als in anderen Medien, Unmittelbarkeit zwischen Bühne und Publikum vorherrscht. Ebenso wird der Tanz als ein Medium angesehen, das unmittelbar körperlich ist. Zugleich verweist der Wunsch danach zu begreifen, was der Tanz ausdrücken will, auf die Hypermedialität des Tanzes selbst. Mit Jäger und im Anschluss an Benjamin stimmen Bolter und Grusin darin überein, dass die Dynamik des Übersetzungsprozesses etwas Neues erzeugt, das entweder durchscheinend oder opak im Hinblick auf das vermeintliche Original ist.

TRANSLATION ALS TRANSFORMATION Konzepte kultureller Übersetzung werden in den 1990er Jahren parallel zu dem medienwissenschaftlichen Konzept diskutiert.[24] Sie entstammen vor allem drei Theoriefeldern: einem *cultural turn* in der Übersetzungswissenschaft, den Postcolonial Studies[25] sowie einem *translational turn*[26] im Feld der Kultur- und Sozialwissenschaften. Systematisch lassen sie sich im Wesentlichen auf vier Modelle zurückführen[27]: (1) hermeneutische Übersetzungstheorien, die, ausgehend vom Begriff des Verstehens, das

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Übersetzen eines Fremden ins Eigene als Aneignung begreifen; (2) der Übersetzungsbegriff der Translationsforschung, die das Fremdbleiben übersetzter Texte durch Anverwandlung der zu übersetzenden Texte an die eigene Sprache und Kenntlichmachung des Fremden beziehungsweise Unübersetzbaren im Übersetzten betonen; (3) die Denkrichtung, die Übersetzung als Metapher im wörtlichen Sinne von ›*meta phora*‹ begreift[28] und Synonyme des Übersetzens wie Übertragen, Übermitteln, Translation, Traduktion oder Transkription versammelt, die allesamt das ›*trans-ferre*‹ beziehungsweise auch das ›*trans-mettre*‹[29] in den Blick nehmen; (4) das Konzept, das Übersetzung in Beziehung zu Alterität setzt[30] und sie als Unbestimmtheit, als wechselseitige Transformation, als Verwandlung des Fremden ins Eigene und des Eigenen durch das Fremde, als Fremdbleiben sieht und ›Einsprachigkeit‹ als Signatur von Alterität oder als Bruch im Unübersetzbaren beziehungsweise Intransitiven versteht.

Anders als die medienwissenschaftliche Übersetzungsforschung betonen kulturwissenschaftliche Ansätze den »epistemologische[n] Sprung«, der darin besteht, dass »die altbekannte Kulturtechnik und Praxis des sprachlichen Übersetzens auf umfassende kulturelle Übertragungs- und Vermittlungsprozesse hin erweitert wird«[31]. Im Anschluss an Benjamin wird in allen diesen Konzepten Übersetzung nicht als Bewegung kultureller Zeichen von einer Ausgangs- in eine Zielkultur gedacht. Die Prozesse des Übersetzens selbst werden vielmehr zum eigentlichen Motor alltäglicher kultureller Praxis.[32] Ihre Dynamiken des prozessualen Aushandelns von Bedeutung zwischen Kulturen oder kulturellen Entitäten beruhen auf Praktiken, das heißt auf translationalen Produktions-, Distributions-, Interpretations- und Aneignungsakten. Die Übersetzungswissenschaftlerin Susan Bassnett schreibt: »Today the movement of people around the globe can be seen to mirror the very process of translation itself, for translation is not just the transfer of texts from one language to another, it is now rightly seen as a process of negotiations between texts and between cultures, a process during which all kinds of transaction take place […].«[33]

Das Konzept der kulturellen Übersetzung versteht Kulturprozesse als fortlaufende Übersetzungsprozesse und zugleich Übersetzung als Transformation des Kulturellen: (Tanz-)Kultur wird mit dem Literaturwissenschaftler Homi Bhabha lesbar als ein Immer-schon-Übersetztsein.[34] Sein postkoloniales Verständnis von Kultur ist auch für ein tanztheoretisches Konzept der Übersetzung grundlegend: »Culture […] is both transnational and translational. It is transnational because contemporary postcolonial discourses are rooted in specific histories of cultural displacement, whether they are in the ›middle passage‹ of slavery and indenture, the ›voyage out‹ of the civilizing mission, the fraught accommodation of Third World migrations to the West after the Second World War,

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

or the traffic of economic and political refugees within and outside the Third World. Culture is translational because such special histories of displacement – now accompanied by the territorial ambitions of ›global‹ media technologies – make the question on how culture signifies, or what is signified by culture, a rather complex issue.«[35]

Es ist nach Bhabha nicht zuletzt diese transnationale Dimension kultureller und medialer Transformationen, die kulturelle Übersetzung zu einer ebenso komplexen wie notwendigen Praxis macht. Bhabha betont einerseits den für Migrationsgesellschaften kennzeichnenden Zustand des ›In-Between‹, der beständigen Verhandlung zwischen den Notwendigkeiten kulturellen Übersetzens und den ihm inhärenten Dimensionen der Unübersetzbarkeit.[36] Andererseits charakterisiert Bhabha Übersetzen grundlegend als »the performative nature of cultural communication« und bezeichnet dessen Dynamik als »movement of meaning«[37]. Performativitätstheoretisch gesprochen handelt es sich bei Übersetzungen um einen doppelten Vorgang, um eine »translation as performance and in performance«[38], also zugleich um eine Durchführungspraxis und eine Aufführungspraxis, die in ihrer Doppelgesichtigkeit konstitutiv ist für eine »practice of everyday life«[39]. Dieser Gedanke ist für die Tanzforschung konstitutiv, ist doch das Tanzen eine körperliche Praxis, die sich immer im Zusammenspiel von Durchführung und Aufführung vollzieht.

IDENTITÄT UND DIFFERENZ Übersetzen ist einem paradoxalen Verhältnis von Identität und Differenz ausgesetzt. Das Paradox besteht darin, dass in der Übersetzung die Differenz aufgehoben wird, das Übersetzte also mit dem ›Original‹ identisch sein soll. Zugleich ist Identität aber nur über Differenz herstellbar, das heißt Identität braucht immer ein Gegenüber, das Andere, um sich als Selbst zu finden. Dieses Paradox von Identität und Differenz ist ein genuiner Bestandteil der Übersetzung, wird aber mitunter – auch im Tanz – in die ein- oder andere Richtung aufzulösen versucht. So gibt es unzählige Beispiele für den Versuch der Aufhebung von Differenz im Sinne einer vermeintlich originalgetreuen Rekonstruktion von Tänzen, beispielsweise von historischem Material wie Nijinskys *Le Sacre du Printemps* (UA 1913) oder Kurt Jooss' *Grüner Tisch* (UA 1932). Und es gibt Versuche, Differenz herzustellen, das Nicht-Identische zu erzeugen: So sind Re-Enactments von Tänzen mitunter durch Formate wie Lecture Performances gerahmt, wie das Stück von Martin Nachbar *Urheben/Aufheben* (UA 2008), in dem er sich auf Dore Hoyers *Affectos Humanos* (UA 1962) bezieht. Andere Choreografien wiederum setzen sich assoziativ oder aus der Sicht subjektiver Erfahrung mit dem ›Tanzerbe‹ auseinander, beispielsweise die Stücke, die im Rahmen des Tanzfonds Erbe, einem Projekt der Kulturstiftung des Bundes (2011-2018) entstanden sind.[40]

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Walter Benjamin hat dieses paradoxale Problem von Identität und Differenz dadurch gelöst, dass er der Übersetzung zwei Aufgaben zuschreibt, nämlich zugleich Differenz zu erzeugen und »überhistorische Verwandtschaft«[41] zu bezeugen. Ziel der Übersetzung ist es demnach nicht, den Sinn des Gemeinten zu entschlüsseln, sondern es geht ihr darum, »flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte des Sinns das Original (zu berühren), um […] ihre eigenste Bahn zu verfolgen«[42].

Man könnte meinen, dass Pina Bausch dieses Paradox von Identität und Differenz aufgegriffen und mit ihm bewusst gespielt, ja es praktisch zu einem zentralen Thema der künstlerischen Arbeit des Tanztheaters Wuppertal gemacht hat: Zum Beispiel im Hinblick auf das Thema Alter, wenn manche Tänzer*innen über Jahrzehnte dieselben Rollen tanzen (→ STÜCKE). Oder auch, wenn bei Wiederaufnahmen Tänzer*innen aus früheren Generationen den derzeitigen Ensemblemitgliedern ihren Tanz vermitteln, wie dies schon zu Lebzeiten von Pina Bausch erfolgte und weiter nach ihrem Tod geschieht, wo Wiederaufnahmen ohne die Entscheidungskraft und -macht der Choreografin, sondern mit dem kollektiven Wissen der Tänzer*innen – und unter Zuhilfenahme medialer Übersetzungen (Videos, Notationen) – realisiert werden (→ ARBEITSPROZESS). Oder wenn Pina Bausch das Stück *Kontakthof* (UA 1978) nicht nur von den Tänzer*innen der Compagnie, sondern auch von Jugendlichen und Senior*innen tanzen ließ, also dieselbe Choreografie durch die Verschiedenheit der Akteur*innen different wurde (→ STÜCKE).

UN/ÜBERSETZBARKEITEN UND IHRE PRODUKTIVITÄT Im Anschluss an Walter Benjamin lässt sich festhalten: (Tanz-)Kulturelle Übersetzung ist doppelgesichtig: Sie wäre sinnlos und willkürlich ohne die Annahme einer – wenn auch fiktiven – Verwandtschaft zwischen den (Tanz-)Kulturen, (Tanz-)Sprachen sowie (Tanz-)Stücken und ihren Aufführungen. Pina Bausch hat es so formuliert: »Das Kennenlernen mir vollkommen fremder Gebräuche, Musiken, Gewohnheiten hat dazu geführt, in den Tanz das zu übersetzen, was uns unbekannt ist und dennoch allen gehören sollte.«[43] Zugleich erzeugt die (tanz-)kulturelle Übersetzung eine Differenzsetzung beispielsweise zwischen den verschiedenen (Tanz-)Kulturen, (Tanz-)Sprachen oder zwischen dem ›Original‹ und der Weitergabe bei einer Wiederaufnahme beziehungsweise Neueinstudierung eines Stückes. Die Differenz ist der Effekt der Unbestimmtheit, sie ist ein Zeugnis des Misslingens und Scheiterns der Übersetzung von Bewegung und Tanz im Sinne einer originalgetreuen Abbildung. Sie wird sichtbar in dem Vollzug, wenn das Übersetzte, mit Walter Benjamin gesprochen, die »eigenste Bahn« verfolgt. Oder in den Worten von Pina Bausch: »Es handelt sich in unseren Stücken sicher nicht darum, etwas zu kopieren. Das wäre ja auch ganz falsch. Es geht um Verarbeitung, um Abstraktion.«[44]

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

(Tanz-)Kulturelle Übersetzung ist von daher, im Anschluss an den Philosophen Alexander Garcia Düttmann[45], beschreibbar als eine Übersetzung des Un/Übersetzbaren. Allerdings wird der Fakt, dass es Unübersetzbares gibt, in dem in diesem Buch vorgestellten Übersetzungskonzept nicht negativ als Reduktion, Vereinfachung oder Verlust gedeutet. Dies nicht nur, weil sich in jedem Scheitern der Übersetzung, neben dem Unübersetzbaren auch immer etwas Übersetzbares zeigt. Es ist vielmehr die zentrale These dieses Buches, dass gerade in der Un/Möglichkeit der Übersetzung ihre Produktivität liegt. Dies gilt vor allem für die Kunst und besonders für den Tanz als ästhetisches Körpermedium. Das Übersetzen kann hier nicht linear, nicht zeichentheoretisch, nicht eindeutig gedacht werden, sondern als Bewegung, kreisend, zyklisch, mehrdeutig, in der Schwebe befindlich, dies sowohl im körperlich-tänzerischen wie im symbolisch-metaphorischen Sinn.

Die Produktivität des Un/Übersetzbaren zeigt sich vor allem in den internationalen Koproduktionen des Tanztheaters Wuppertal (→ STÜCKE). Pina Bausch ging es niemals darum, die ›andere Kultur‹ auf die Bühne zu bringen. Sie hat damit die Erwartung vieler Kritiker*innen und Zuschauer*innen durchkreuzt, die nach ›Authentischem‹ suchten und bemängelten, von dem koproduzierenden Land nichts, zu wenig oder nur Klischeehaftes in den Stücken wiedergefunden zu haben (→ REZEPTION). »[…] Ich habe großen Wert darauf gelegt, dass wir nicht nur das sehen, was äußerlich ist oder touristisch«[46], erwiderte Pina Bausch in einem ihrer wenigen Interviews. Sie bestand bei der Suche nach dem ›Begreifen‹ des Anderen, das sie im wörtlichen, ästhetisch-körperlichen Sinne verstand, einerseits auf der Differenz der Kulturen, einer Differenz, die sie in den Grenzen des Verstehens begründet sah. Andererseits verwies Pina Bausch immer wieder, so auch in ihrer Rede anlässlich der Verleihung des Kyoto-Preises 2007, auf das Gemeinsame, das kulturell Übergreifende und zugleich das Situative der Aufführung: »Natürlich gibt es viele kulturelle Unterschiede, aber doch immer etwas Gemeinsames […]. Es geht darum, eine Sprache zu finden, […] die etwas von dem ahnbar macht, was immer schon da ist […]. Wenn etwas zusammentrifft, ist es wunderbar, mit all diesen unterschiedlichen Menschen, an diesem einen Abend, dann erleben wir zusammen etwas Einzigartiges, Unwiederbringliches.«[47]

Wie das Übersetzen eine Grundlage von (Tanz-)Kultur ist, ist zugleich die Unübersetzbarkeit zwischen Kulturen, Medien und Sprachen eine Grundbedingung der Kulturalität der Menschen. Übersetzung ist damit selbst Kultur wie Kultur eine permanente Übersetzung ist.[48] Dieser Lesart zufolge ist Übersetzung, auch im Tanz, nicht ein besonderer Prozess. So verweist sie weder auf einen Anfangs- und Endpunkt noch vollzieht sie sich in dem Verhältnis von Original und Kopie. Die Vorstellung von (Tanz-)Kultur als authentisch,

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

als originär oder als essenzielle Einheit entsteht aus dieser Sicht vielmehr erst im Akt der Übersetzung, retrospektiv, wie Barbara Johnson in ihrem Buch *Mother Tongues*[49] ausführt, in dem sie sich mit Benjamins Text befasst und dessen Thesen pointiert. Gerade in dieser Retrospektivität zeigt sich die Produktivität des Un/Übersetzbaren.

HYBRIDITÄT UND GRENZE (Tanz-)Kulturelle Übersetzung meint demnach nicht Kulturverstehen, nicht Brückenbau zwischen den Kulturen oder ihre Vermischung. Der ›Raum der Übersetzung‹ gilt deshalb, vor allem im Anschluss an die Postcolonial Studies, als hybrid, als jener »Third Space«[50] einer »Transkultur«[51], in dem Übersetzungen eher die Regel als der Störfall sind. Den Begriff der Hybridität hat Homi Bhabha[52], wie den mittlerweile ähnlich inflationär gebrauchten Begriff des »Dritten Raumes/Third Space« in die von ihm initiierte Diskussion um kulturelle Übersetzung eingebracht. In der Folge ist dieser Begriff vielfach überlastet und ideologisch aufgeladen worden. In seinen Wiener Vorlesungen 2007[53] hat Bhabha darauf aufmerksam gemacht, dass das hybride Subjekt nicht nur euphorisch als ein kulturell Weltreisender, als intellektueller Nomade begrüßt werden kann, also als ein Subjekt, das Hybridität durch (permanente) Grenzüberschreitung erzeugt. Die Perspektive des bedingungslosen ›trans‹, der Grenzüberschreitung, verortet Bhabha in den Erfahrungen des Kolonialismus, sie lassen sich mit Peter Sloterdijk[54] oder Zygmunt Bauman[55] auch in dem kinetischen Konzept der Moderne verankern, die Bewegung, Überschreitung und Fortschritt zu ihren Leitmetaphern erklärt hat. Der Traum von Grenzenlosigkeit, der sich an diese Konzepte des Kolonialismus und der Moderne anschließt, ist, konsequent zu Ende gedacht, totalitär.[56]

In diesem Sinne weist bereits Bhabha darauf hin, dass kulturelle Übersetzung immer eine Bewegung an der Grenze ist, im unmittelbaren und im metaphorischen Sinn. Grenze ist immer doppelgesichtig, sie ist zugleich trennend und verbindend. Sie ist der Grenzraum, die Mauer, der Wall, aber auch die Kontaktzone, der Zwischenraum, der Begegnungsort. Die Grenze ist also nicht nur abgrenzend, sondern auch notwendig, um Kontakt und Berührung möglich zu machen. Ein global agierendes Tanzensemble wie das Tanztheater Wuppertal besteht aus Nomaden. Es ist ein ›fahrendes Volk‹, eine Gruppe von kulturellen Übersetzer*innen (→COMPAGNIE). Migration, der global agierende Kunstmarkt und die medialen Distributionsmaschinen prägen wesentlich ihr Leben und Arbeiten. Ihre beruflich bedingte Beweglichkeit ist selten freiwillig oder unbedacht gewählt, sondern zumeist das Ergebnis ökonomischer Notwendigkeiten. Nicht nur in künstlerischen Praktiken selbst, wie das Beispiel der internationalen Koproduktionen zeigt, sondern auch im Verhältnis zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis, Ästheti-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

schem und Diskursivem ist es entscheidend, wie mit Grenzerfahrung umgegangen wird.[57] Nicht zuletzt deshalb argumentiert Bernhard Waldenfels, im Anschluss an Jacques Derrida und Emmanuel Levinas, für ein »Ethos der Grenzachtung und Grenzverletzung […]. Das bedeutet, dass man die Schwelle zum Anderen überschreitet, ohne die Grenze aufzuheben und hinter sich zu lassen«[58]. »Man richtet sich niemals in einer Überschreitung ein, man wohnt niemals anderswo. Die Überschreitung impliziert, dass die Grenze immerzu am Werk ist«[59], heißt es bei Jacques Derrida.

ÜBER-SETZUNG, SETZUNG, DURCH-SETZUNG Grenzverletzungen und Grenzüberschreitungen stehen in einem engen Zusammenhang mit hegemonialen Aspekten. Über-Setzung bezieht sich nicht nur auf das Über, das Trans, sondern besteht aus zwei Wortteilen: auch die Setzung ist ein elementarer Bestandteil des Begriffs. Übersetzung beginnt immer mit einer Setzung. Sie ist, so formuliert es der Medienphilosoph Dieter Mersch, »stets ein ›anderer Anfang‹, ein immer wieder neu zu beginnender Akt«[60]. Auch Pina Bausch hat betont, dass sie bei jeder Stückerarbeitung wieder von vorn beginnt, dass sie vergessen muss, was sie weiß. »Mit jedem Stück beginnt diese Suche von vorn.«[61] Das Stück, so beschreibt sie es an anderer Stelle, ist immer situativ in die Zeit eingebettet. »Es gibt kein Stück, wir fangen eigentlich an und da ist nichts außer uns selbst und die Situation, die es gibt – einfach unsere Situation: Wie wir alle da sind, hier auf dieser Welt sozusagen.«[62]

Der ›Anfang‹ muss immer wieder neu gesetzt werden. Was wird der Ausgangspunkt eines Stücks? Wie verstehen die Tänzer*innen die Fragen von Pina Bausch während der Proben? Was übersetzen sie in Szenen, Bewegungen, Tänze? Was notieren sie während der Research-Reisen in andere Länder? Was wird wie in die Choreografie übernommen? Woran orientiert sich die Compagnie bei Wiederaufnahmen (→ARBEITSPROZESS)? Diese Fragen zeigen, dass die Stückentwicklung, aber auch die Weitergabe und Wiederaufnahme durch das Zusammenspiel von Übersetzung, Setzung und Durchsetzung gekennzeichnet ist. Ebenso ist es mit der Rezeption. Was vom Publikum wahrgenommen und in Kritiken erwähnt wird, was als Ausgangspunkt einer Beschreibung oder Kritik eines Tanzstücks gewählt wird, sei es der Tanz, das Zeichenhafte des Tanzes, das Erinnerungsbild, eine Assoziation, das eigene Betroffen-Sein, all dies, was in Sprache, Schrift und Bild übertragen wird, ist bereits Übersetztes (→SOLOTÄNZE und REZEPTION). Entgegen der herrschenden Auffassung, die in der Übersetzung des Tanzes in Sprache, Schrift und Bild lediglich eine Reduktion des vermeintlich Vielfältigen ins Eindeutige, des Mehrdeutigen in die binäre Struktur der Sprache sieht, wird in dem hier präsentierten Ansatz auf die Bruchstellen des

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

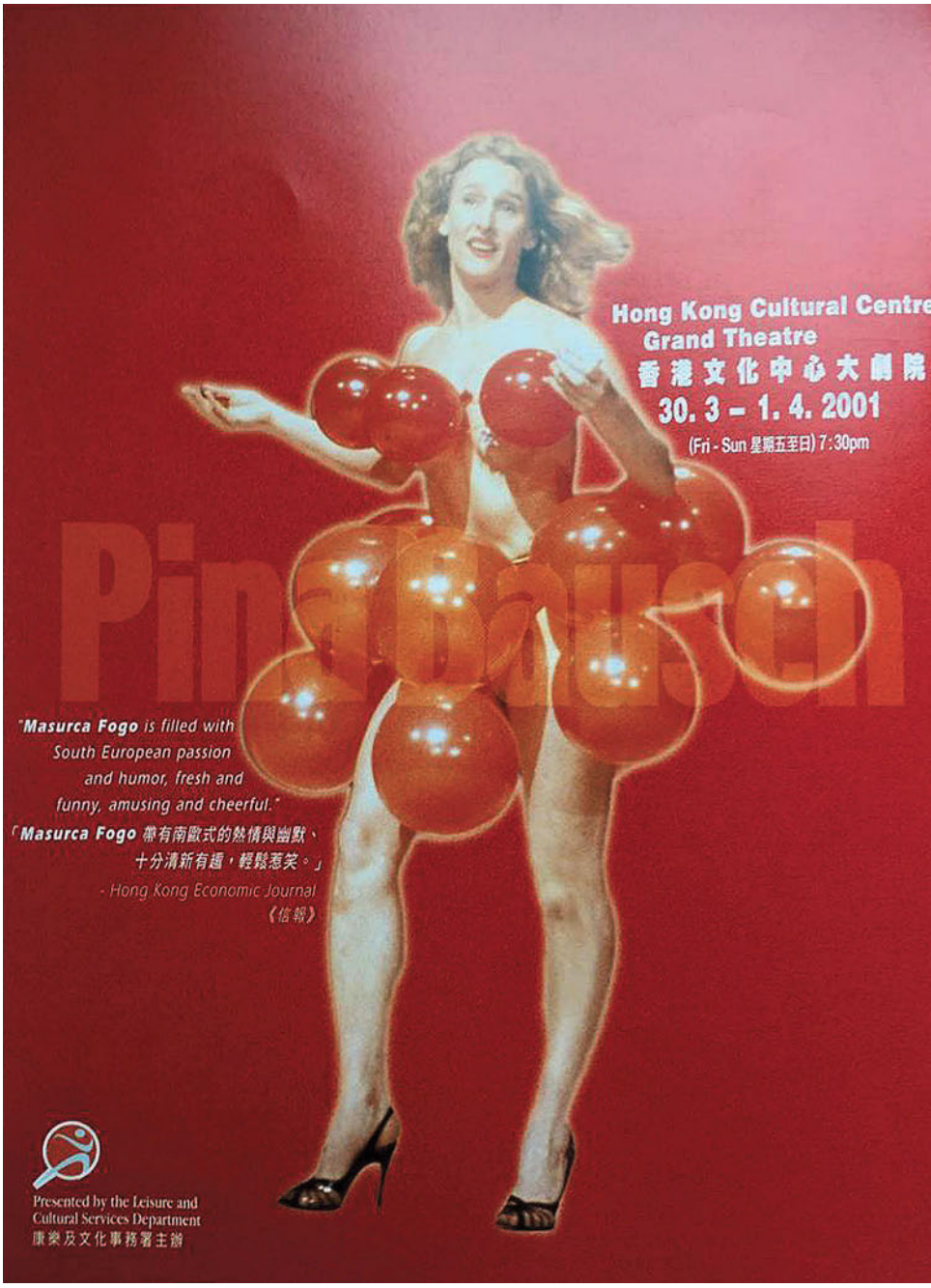
Übersetzens und ihre Produktivität fokussiert und die Frage verfolgt: Sind diese Übersetzungsschritte nicht auch notwendig, um Tanz in das kommunikative und kulturelle Gedächtnis[63] zu überführen?

Aus dieser Sicht erscheint auch der vereinheitlichende Genrebegriff »Deutsches Tanztheater«, unter dem unterschiedliche Künstler*innen wie Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, Susanne Linke, Gerhard Bohner oder Johann Kresnik[64] vereinigt werden, als eine Setzung, die ein nationales Imaginäres in Bezug auf die Tanzkunst durchsetzen soll. Es ist eine Setzung, die erst retrospektiv, in der Differenzsetzung zum Beispiel zur Historie, dem Ausdruckstanz als historischem Vorläufer auf der einen Seite, und dem zeitgenössischen Tanz als historischem Nachfolger auf der anderen Seite erfolgt, oder sich in der normativen Differenzsetzung zu anderen Tanz-Ästhetiken wie Modern Dance, Postmodern Dance, modernes Ballett oder Konzepttanz zeigt. Die Übersetzung selbst ist es demnach, die eine (nationale) Identitätszuschreibung einer (Tanz-)Kultur als politisches Imaginäres entlarvt.

Übersetzen im Tanz ist somit vor allem im Hinblick auf drei Präpositionen beschreibbar: Übersetzen durch, Übersetzen in und Übersetzen als Bewegung. Allen diesen drei Bezugnahmen ist eine metaphorische Offenheit eigen, beschreiben sie doch körperlich-sinnenhafte Dimensionen von Praktiken, die immer auch, folgt man dem Philosophen Jacques Rancière[65], etwas genuin Politisches in sich bergen. Das Politische des Über-Setzens zeigt sich darin, dass jede Über-Setzung eine Setzung sowohl voraussetzt als auch nach sich zieht und dass sie in einem Aushandlungsprozess erfolgt, bei dem sich wiederum etwas durch-setzt. Mersch resümiert: »Durchsetzung […] meint die Praxis des Übersetzens als eine ›Durch‹-Arbeitung. Kurz: Über-setzen, über-tragen gründet weniger im trans-ferre oder transfero als vielmehr im perferre/perferro: das Überbringen von etwas, das gleichzeitig ein Durchbringen oder Durchsetzen ist, was nicht nur die spezifischen Kontexte, ›Wege‹ und Verfahren der ›Übersetzung‹ betont, sondern auch die darin immer schon mitgeteilte Gewalt.«[66]

Aber auch das Durch-Setzen ist ambivalent: Auf der einen Seite birgt es ein emanzipatorisches Potenzial, da Übersetzungen Wege des Aushandelns von Differenzen darstellen und Potenziale zur Überwindung hegemonialer Verhältnisse in sich bergen. Auf der anderen Seite gibt es den gegenläufigen Aspekt: Autorität zu etablieren, sich etwas zu eigen zu machen, hegemoniale Verhältnisse zu stabilisieren und zu re-aktualisieren. Dies ist der hegemoniale Aspekt des Übersetzens, der in der Debatte um Übersetzung in den Künsten mitunter vernachlässigt wird. Die Kunsthistoriker*innen Hans Belting und Andrea Buddensieg haben darauf hingewiesen, dass erst im Rahmen des Kampfes um Aufmerksamkeit und Aner-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

3 Sondermarke zum
75. Geburtstag
von Pina Bausch, 2015

2 Ankündigung
zu *Masurca Fogo*
Hongkong 2001

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4 Ankündigung zu *Bamboo Blues* Italien 2009

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

kennung auf dem globalen Kunstmarkt der Begriff der Übersetzung relevant geworden sei.[67]

Ob ein Gemälde von Jan Vermeer, ein Musikstück von Johann Sebastian Bach, ein Theaterstück von William Shakespeare, *Der Nussknacker* von Pjotr Iljitsch Tschaikowski oder *Le Sacre du Printemps* von Pina Bausch – bei allen Kunstwerken, die zu dem globalen, aber westlich dominierten Kanon der Kunst gehören, geht es immer auch um die Etablierung kultureller Autorität und die Durchsetzung von Hegemonieansprüchen. Ebenso, wenn populäre Tänze aus anderen Kulturen, wie Tango Argentino, Salsa, Rock'n'Roll von den deutschen Tanzlehrerverbänden in das Korsett der europäischen Tanzkultur gepresst und dabei standardisiert wurden. Ein weiteres Beispiel ist HipHop, der in den Kontext zeitgenössischen Tanzes zwar aufgenommen und auf renommierten Tanz- und Theaterfestivals gezeigt wird, dabei aber als ›Street Art‹ oder ›Urban Style‹ deklariert wird. Auch hier zeigt sich das paradoxale Verhältnis von Identität und Differenz und die politische Doppelgesichtigkeit der Grenze, nämlich zugleich Trennung und Überwindung, Ein- und Ausschluss zu sein. Hier manifestiert sich auch die hegemoniale Seite des Übersetzens – doch selbst hierin liegt eine Produktivität.[68] Denn selbst innerhalb dieser politischen Praktiken der In- und Exklusion sind durch Übersetzungen neue choreografische Formen und tänzerische Stile entstanden.

ÜBERSETZEN ALS PRAXIS: PRAXEOLOGISCHE GRUNDANNAHMEN

Politiken des Übersetzens zeigen sich in den Praktiken des Aushandelns. Umgekehrt verweisen Praktiken des Übersetzens auf die politische Dimension der künstlerischen Praxis und den politischen Ort der Kunst. Übersetzen meint auch hier, so Bhabha, »nicht einfach vermischen, sondern strategische und selektive Aneignung von Bedeutungen, Raum schaffen für Handelnde«[69]. Genau hierin zeigt sich die Relevanz, Übersetzung durch, in oder als Tanz als empirisches Projekt aufzufassen, provoziert doch eine Praxeologie des Übersetzens ein Verständnis des Übersetzens als Aushandeln, als eine Praxis des Politischen an den Grenzen von ästhetischer und wissenschaftlicher Praxis. Auch zwischen Kunst und Wissenschaft sind Übersetzungen eine Praxis des Aushandelns und Vermittelns zwischen Verschiedenem. Die Diskurse, in die die tanzkünstlerischen Praktiken übersetzt werden müssen, stehen dabei immer unter dem Vorbehalt des Unübersetzbaren. Sie verfehlen, sie setzen ein Anderes, sie können nicht mit ästhetischen Prozessen identisch sein. Diese unaufhebbare Alterität zwischen den ästhetischen und den diskursiven Praktiken anzuerkennen, bedeutet, eine Grenze zu wahren. Das heißt einerseits, den Eigensinn des Ästhetischen zu verteidigen, andererseits, an den wissenschaftlichen, theoretisch-empirischen Praktiken diskursiver Setzungen zu arbeiten.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wie vollziehen sich die komplexen Übersetzungsprozesse im Tanz? In einer Praxeologie des Übersetzens werden Übersetzungen nicht als stabile, fixierte Formate oder Entitäten, sondern als transitorische Praktiken verstanden. Nicht die Frage: Was ist Übersetzung? rückt damit in den Fokus, sondern: Wie vollziehen sich Übersetzungen? Und: Wie lassen sich die Praktiken des Übersetzens und ihre performativen Effekte untersuchen? Mit diesen Fragen rückt das Tun, das »Dazwischen«[70] in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses. Und mit ihm die »Medialität des Dazwischen-Seins der ›Translation‹«[71], die kein »in sich ruhendes Artefakt« ist, sondern »ein bewegliches Verhältnis«[72] des Übertragens und Übermittelns, der Translation, Traduktion oder Transkription, also gemeinhin mit Begriffen gefasst wird, die allesamt Verfahren des ›Transfers‹ in den Blick nehmen.

Bei der Umsetzung von Fragen in Probenprozessen, bei der medialen Aufzeichnung durch Video oder Notation, bei der Weitergabe von Tänzen, beim Schreiben von Kritiken über Tanz – Praktiken des Übersetzens sind, wie dieses Buch zeigt, auch in der Tanzkunst alltäglich, sie erscheinen in divergierenden Aus-Prägungen und Ver-Wendungen. Übersetzungen erzeugen plurale Effekte und Missverständnisse, sie sind geprägt durch Muster der In- und Exklusion, der Unterbrechung, des Widerstands, des Verlustes oder der Umdeutung und bringen zudem ihre je eigenen Grenzen und Un/Übersetzbarkeiten erst hervor. In den Praktiken des Übersetzens von Tanz gerät die Körperlichkeit und Materialität[73] als eine spezifische Medialität des Tanzes selbst in den Blick.

Eine Praxeologie des Übersetzens bedeutet somit eine Neuakzentuierung des bisherigen Übersetzungskonzeptes im Sinne einer Rückführung des generellen Problems der Alterität jeder Übersetzungstheorie zu einer Untersuchung des jeweiligen ›Übersetzungshandelns‹, der Praktiken und ihrer performativen Effekte. Damit wird es auch möglich, den Übersetzungsbegriff über seine latente Sprachauszeichnung hinaus auf die für den Tanz und die Tanzforschung grundlegenden körperlich-sinnlichen Dimensionen auszuweiten.[74] Zugleich fordert die Frage nach dem Modus des Übersetzens dazu auf, einen praxeologischen Forschungsansatz heranzuziehen, der hier auf eine Praxeologie des Übersetzens enggeführt wird.

Praxeologische Forschungsansätze entstammen dem *practice turn* in den Sozial- und Kulturwissenschaften, und hier vor allem in den 1970er Jahren in der Soziologie.[75] In der Geschichte der Gesellschaftstheorie der Moderne geht der Begriff zurück auf Karl Marx, der Praxis als »sinnliche menschliche Tätigkeit«[76] fasste. Als Vorläufer*innen der soziologischen Praxistheorien gelten gleichermaßen verschiedene philosophische Positionen, beispielsweise Hannah Arendt, die den marxistischen Praxisbegriff überhöht, indem sie Praxis als kreative, im Unterschied zu einer reproduktiven Tätig-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

keit versteht[77], oder die dem Pragmatismus zuzuordnende Position von John Dewey, der die sinnlich-materielle Erfahrung als grundlegendes Moment praktisch gewonnener Erkenntnisse in den Vordergrund rückt.[78]

HANDLUNG UND PRAKTIK Der soziologische Praxisbegriff[79] ist konstitutiv für tanzwissenschaftliche Forschung, insofern er körperliche Aktivitäten, Interkorporalitäten sowie Interaktivitäten zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen in den Blick nimmt. Grundlegend für die sozialwissenschaftliche Karriere des Praxisbegriffs ist die Abkehr vom mentalistischen Handlungsbegriff in der Nachfolge von Max Weber, der Handeln als einen subjektiv »gemeinten Sinn«[80], als motivbewusst und intentional versteht und ihn vom Begriff des Verhaltens abgrenzt, das er als ein bloßes Tun beschreibt und das – anders als das Handeln – nicht mit einem subjektiv gemeinten Sinn ausgestattet ist.[81] »Handeln« ist in seinem Ansatz begrifflich der ordnungsgebenden »Struktur« gegenübergestellt und – in Anlehnung an eine bewusstseinsphilosophische Tradition – an intentional agierende Akteur*innen gebunden. Die praxistheoretische Lesart folgt diesem Handlungsbegriff nicht. Handeln ist hier nicht, wie bei Weber, als zweckrationales, wertrationales oder moralisch beziehungsweise affektiv begründetes Handeln konzipiert, sondern wird in einem anti-rationalististischen, nicht-intentionalen und nicht-motivgesteuerten Sinne und als körperlich-materielle Ko-Aktivität und Erzeugungspraxis eingeführt. Die Interaktion ist deshalb kein Sonderfall des Handelns, sondern dessen Prototyp.[82]

Handeln ist in praxistheoretischen Ansätzen als eine Praktik definiert, die vom Körper getragen oder wahrgenommen wird.[83] Praktiken vollziehen sich immer in Ko-Aktivität mit anderen Subjekten, Dingen, Artefakten, den räumlich-materiellen sowie situationalen Rahmungen. Diese Konzeptionalisierung ist besonders anschlussfähig an die Tanzforschung: Tanzen ist nicht Handeln, es ist mit einem intentionalen, mentalistischen, zu Teilen zweckrational verstandenen Handlungsbegriff nicht beschreibbar. Zudem ist mit dem Praxisbegriff auch eine Perspektive auf die (Bühnen-)Interaktionen zwischen Akteur*innen und nicht-menschlichen Artefakten, wie sie auch für die Stücke von Pina Bausch charakteristisch sind, gelegt. Denn Artefakte wie Dinge, Objekte, Requisiten, Bühnenbilder, Kostüme werden in Praxistheorien selbst als Akteur*innen verstanden. Über einen praxistheoretischen Ansatz lässt sich das Zusammenspiel von Aktionsebenen fassen, das für die Proben-, Bühnen- und Publikumssituation relevant ist und bislang in der Theater- und Tanzforschung, der Performancetheorie und dem dort vorherrschenden Handlungsbegriff nicht oder nur peripher thematisiert worden ist.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Materialität und Körperlichkeit von Interaktionen sowie ihr performativer Aspekt werden in den Praxistheorien programmatisch in ein Forschungsprogramm integriert, das die Begriffspaare von Handlung/Situation/Bewegung einerseits Struktur/Ordnung/Choreografie andererseits und damit einhergehend die Mikro-/Makro-Unterscheidung innovativ wendet. Der Vollzugsmodus von Praxis lässt sich entsprechend weder rein induktiv aus dem subjektiven Sinn verstehen oder aus einem einzelnen Wirkungszusammenhang, noch rein deduktiv aus einer übergeordneten Struktur, einem Narrativ, Diskurs oder einer Ordnung der Repräsentation herleiten, sondern Praxis bildet selbst soziale Ordnungen aus. Praxistheorien verstehen »Praxis« beziehungsweise »Bündel« oder »Komplexe«[84], »Ensembles«[85] oder ein »Plenum«[86] von zusammenhängenden Praktiken als theoretische Basiseinheiten. Praktiken ordnen demnach die soziale Welt und verhandeln das, was in anderen soziologischen Ansätzen als Struktur oder Ordnung bezeichnet wird, in der körperlich-materiellen Durchführung und in der Aktualisierung von inkorporierten, kollektiv geteilten (Wissens-)Ordnungen.[87]

Praktiken sind für eine erfahrungsorientierte, empirisch fundierte Tanzforschung, die, wie in diesem Buch, zudem die Produktion und damit das Zusammenspiel von Stückerarbeitung, Aufführung und deren Rezeption in den Mittelpunkt rückt, ein zentrales Konzept. Denn über einen praxistheoretischen Zugang lässt sich herausarbeiten, wie sich spezifische Konventionen einer Compagnie, beispielsweise bei Proben, Training, Wiederaufnahmen, Neueinstudierungen oder Gastspielreisen etablieren, wie diese Routinen sich über Jahrzehnte fortsetzen, selbst wenn einzelne Akteur*innen wechseln.

ROUTINE UND TRANSFORMATION Die Arbeit als Tanzkünstler*in besteht aus einer Abfolge von Praktiken wie Proben, Trainieren, Aufführen etc. Diese wiederkehrenden Abläufe werden deshalb als Routinen wahrgenommen, weil sich mit ihnen ein stabiler, spezifischer Tänzer*innenhabitus herausgebildet und verfestigt hat, der selbst- und körperbildende sowie selbstdarstellende Aspekte hat. In den Schwerpunktsetzungen dieser Aspekte unterscheiden sich die unterschiedlichen Stränge der Praxistheorien[88] – mit unterschiedlichen Konsequenzen für die tanzwissenschaftliche Forschung: (Post-)strukturalistische Praxistheorien, im deutschsprachigen Raum zunächst von Andreas Reckwitz[89] formuliert, stehen vor allem in der französischen Tradition von Pierre Bourdieus *Entwurf einer Theorie der Praxis*[90] sowie von Michel Foucaults *Arbeiten zu Wissensordnungen und gouvernementalen Strategien der Technologien des Selbst*[91]. Praxis ist hier analog zum Modell der Sprache konzipiert, insofern als kulturelle Gewohnheiten nach einer eigenen »Grammatik«, den Wissensordnungen, in Praktiken reguliert werden.[92] (Post-)strukturalistische

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Praxistheorien betonen den Aspekt der Wiederholung in Praktiken auf Kosten von performativen Verschiebungen. Die Aus- und Aufführung von Praktiken beruhen auf »Routinen«[93]. Sie richten ihren Blick damit eher auf die Beständigkeit als auf Transformationen: Die in den Praktiken eingelagerten Ordnungen bilden den Rahmen dafür, dass der verkörperte, praktische Sinn *(sens pratique)* evoziert wird, der wiederum im Bourdieu'schen Sinne aufgrund seiner habituellen Festigkeit Beständigkeit schafft.[94] Praktiken werden hier gedacht als ein »fortlaufender Strom« sich »wiederholender Formationen«, als ein »kulturell verfügbares und zirkulierendes Repertoire, an das Subjekte zitierend anschließen können«[95] und somit als eine »raumzeitlich verteilte Menge des Tuns und Sprechens«, die durch »geteilte Verständnisse und Regelhaftigkeit«[96] organisiert ist, wie dies in Proben-, Trainings- und Aufführungsroutinen der Fall ist. Anders aber als der Poststrukturalismus selbst, verortet die (post-)strukturalistische Praxistheorie die Logik der Praxis nicht nur auf der Ebene des Diskurses, sondern auch in körperlichen Skills, materiellen Aufforderungsangeboten und kollektiv geteilten Schemata – und hier wird sie für die Tanzforschung interessant. Die subjektivierenden Aspekte kommen zudem ins Spiel, insofern Routinen – wie das tägliche klassische Balletttraining oder bestimmte künstlerische Arbeitsweisen – immer auch ihre Subjektformen schaffen[97], an denen sich (Tänzer*innen-)Subjekte ausrichten und in die sie sich über fortlaufende Wiederholungen immer wieder einüben. Somit tragen Routinen nicht nur zur Verfestigung und normativen Bindung der Praxis bei, sondern auch zur Bildung des Habitus, in diesem Fall eines spezifischen Tänzer*innenhabitus.

Anders als die (post-)strukturalistischen Praxistheorien verfolgen mikrosoziologische Positionen, die im deutschsprachigen Raum vor allem durch Stefan Hirschauers[98] Arbeiten motiviert wurden, einen radikalen Praxisbegriff, der sich nicht an beständigen (Wissens-)Ordnungen ausrichtet, sondern an einem in Praktiken, im Tun performativ erzeugten Wissen. Damit ist der Anspruch formuliert, den Dualismus von Situation und Struktur, Mikro- und Makroperspektive zu befragen, neu zu definieren oder gar aufzulösen. Die mikrosoziologischen Ansätze entwickeln weniger eine kulturtheoretische, sondern eher eine körper- oder dingsoziologische Lesart – und sind mit dieser Fokussierung auf die Körperlichkeit der Praktiken wichtig für tanzwissenschaftliche Forschung. Mikrosoziologische Ansätze fassen als Praxis den körperlichen Vollzug sozialer Phänomene[99], etwa im Kontext künstlerischer Arbeit[100], und bestimme Praktiken als beobachtbare Formen des Vollzugs, die sich in Typen von Aktivitäten, Weisen des Handelns und Verhaltensmuster oder Interaktionsformen unterscheiden lassen[101], wie es sich beispielsweise in den Proben (→ARBEITSPROZESS), den

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Stücken (→STÜCKE), den Tänzen einzelner Tänzer*innen (→SOLOTÄNZE), den Publikumsreaktionen oder den Kritikergewohnheiten (→REZEPTION) zeigt.

Mikrosoziologische Praxistheorien betonen nicht die selbstbildende, sondern die selbst-darstellende Seite der Praxis. Dies ist in der Anbindung an die US-amerikanische Tradition von Harold Garfinkel[102] und der Ethnomethodologie begründet. Garfinkel und der Konversationsanalytiker Harvey Sacks widmen sich in den 1970er Jahren den »formalen Strukturen praktischer Handlungen«[103]. Sie verstehen darunter Alltagsmethoden, die Akteur*innen entwickeln und derer sie sich bedienen, wenn sie Handlungen durchführen. Ihnen geht es nicht um die Aufdeckung der Handlungsmotive, sondern um die Sichtbarmachung von darstellbaren *(accountable)* Phänomenen (der Konversation), die das Handeln ausmachen. Mit dieser Ansicht sind sie nahe an der ästhetischen Praxis des Tanztheaters Wuppertal (→STÜCKE). Als darstellbare Phänomene identifizieren sie diejenigen, die im Sprechen *(Saying)* über indexikalische Ausdrücke anzeigen, was sie in der Durchführung *(Doing)* sind. Um dies zu untersuchen, entwickelt Garfinkel »Krisenexperimente«, in denen er die normativen Ordnungen von Handlungen mittels praktischer Durchbrechungen, Enttäuschungen von Erwartungen oder Nicht-Erfüllungen von Regeln des Alltags sichtbar macht. Es sind Experimente, die an die Bühnengestaltungen des Tanztheaters Wuppertal erinnern, die als situative Aktionsräume gestaltet sind, um Konventionen zu durchbrechen, und die Tänzer*innen immer wieder auffordern, ihren Routinen zu entkommen (→STÜCKE und COMPAGNIE).

Mikrosoziologisch orientierte Praxistheorien nehmen diese Erkenntnisse als Ausgangspunkt, indem sie soziale Phänomene von einer sprachlich-textuellen und bildlichen Ebene der Konversation lösen. Sie finden Annäherungen an sprach- und kulturphilosophische Performativitätskonzepte, indem sie wie diese die Differenz von Sagen und Tun, die beispielsweise bei Theodore Schatzki in der Formulierung des »Nexus of Doings and Sayings« zum Ausdruck kommt, als überwunden ansehen.[104] In diesem Sinne lassen sich Zeichen in Gesten, Körper- und Tanzbewegungen suchen. In das *Doing* ist von daher das *Saying* eingelagert, insofern das Tun, das Tanzen, das Performen, das Aufführen, immer auch anzeigt, was es ist. Deshalb ist auch (Tanz-)Praxis beobachtbar, weil der Sinn des Tuns nicht in einem Motiv oder einer Intention vermutet und gesucht wird, sondern in der Sichtbarkeit von Formen körperlicher Selbst-(Re-)Präsentation angezeigt wird. Handeln meint hier – in der doppelten Bedeutung des Wortes *to act* – dass man etwas macht, herstellt, aber auch, dass das Hergestellte dargestellt wird. Damit wird eine Verbindung zum Konzept der Performativität erzeugt, das ebenfalls betont, dass in der Durchführung immer auch die Aufführung steckt – und umgekehrt.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

PERFORMATIVITÄT IN PRAKTIKEN DES AUFFÜHRENS Den Weg für die praxistheoretischen Ansätze haben vor allem die Theatralitäts- und Interaktionstheorie von Erving Goffman sowie die Performativitätstheorie von Judith Butler geebnet. Goffmans Position[105] kann als ein Wendepunkt des bis dahin eher durch Weber geprägten soziologischen Handlungsbegriffs angesehen werden. Mit seinem Theatralitätskonzept liefert er auch einen Ansatz zum Verstehen des Zusammenhangs von Gesten des Alltags und ihrer künstlerischen Übersetzung, wie sie für das Tanztheater Wuppertal charakteristisch ist. Dies wird bereits im Wort *to act* deutlich, das sowohl das Vollziehen wie das Darstellen meint. Von daher liegt es schon begrifflich nahe, alltägliche Handlungen als Aufführen und damit als theatral und als Bewegung zu denken. Goffmans Arbeiten zur Theatralität des Alltags definieren entsprechend den Alltag als Aufführung, während die Akteur*innen nicht mehr Autor*innen des Handelns, sondern darstellende Teilnehmer*innen einer Interaktionssituation sind.[106] Mit Goffman erscheint Theatralität nicht mehr nur als eine Metapher des Sozialen, sondern wird als Beobachtungskategorie des Alltags in die Soziologie eingeführt. Damit rückt die bereits von Georg Simmel[107] für das soziologische Denken stark gemachte Kategorie des Ästhetischen in den Vordergrund.

In den Praxistheorien wird Theatralität vor allem über deren Performativität thematisiert. Sie ist damit – anders als in der Theater-, Tanz- und Performanceforschung – nicht an einen Aufführungsbegriff gebunden, sondern an den Vollzug geknüpft. Performativität wiederum wird hier als Erzeugungsmodus von Praxis angesprochen. Die (post-)strukturalistischen Praxistheorien arbeiten das Performative nicht explizit aus, es ließe sich aber in das Spannungsfeld von Praktiken und Ordnungen einbetten, insofern Praktiken des Performativen Ordnungen beglaubigen[108] und das Performative praxeologisch lesbar wird.[109] Die mikrosoziologischen Praxistheorien wiederum stellen Performativität ins Verhältnis zu Repräsentativität und Expressivität der Handlung. Performativität wird hier zum Motor sozialer Transformation. Für tänzerische Praktiken ist das Verhältnis von Repräsentativität, Expressivität und Performativität zentral. Die tänzerische Bewegung kann, muss aber nicht zwangsläufig expressiv sein. Tanz ist immer Abstraktion. Die tänzerische Bewegung kann etwas repräsentieren, für etwas anderes stehen. Was sie aber ausmacht, ist, wie sie durchgeführt und beglaubigt wird. Das Performative ist somit die treibende Kraft, die den Tanz ›wirklich‹ werden lässt.

Die (post-)strukturalistischen Praxistheorien betonen, dass die wirklichkeitsgenerierende Kraft von Praktiken durch deren Bezugnahme auf überindividuelle (Wissens-)Ordnungen gewährleistet wird. Folgt man dieser Sichtweise, lassen sich (Tanz-)Praktiken als verkörperte Kulturtechniken verstehen, während (Tanz-)Diskurse,

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

die sich in Paratexten – wie Programmheften, Plakaten, Kritiken – zeigen, Materialformen von Praktiken sind, die die künstlerische Produktion rahmen. In mikrosoziologischen Positionen hingegen wird ›Wirklichkeit‹ alleinig in der performativen Durchführung erzeugt. Diskurse gelten nicht als Praktiken, sondern als eigenständige Sinnquellen, die einerseits den Praktiken eine semantische Infrastruktur bieten und das Sagbare und Denkbare legitimieren, andererseits aber von Praktiken abhängig sind.[110] Entsprechend stehen hier nicht Zeichensysteme, sondern die materiellen Träger der Kommunikation, die Körper und die Dinge, im Vordergrund.

VOLLZUG VON PRAKTIKEN Die Routiniertheit und die Regelhaftigkeit von Praxis stehen im Fokus der (post-)strukturalistischen Praxistheorien. Praxis wird eher als ahistorisch, statisch und beständig gedacht. In den Vordergrund rücken hier somit die Dauerhaftigkeit und Stabilität von Praktiken und die mit ihnen verbundenen normativen (Wissens-)Ordnungen, wobei die Modi des Vollzugs durch die Bezugnahme auf die in den Routinen eingelagerten Wissensordnungen erkennbar werden. Damit ist hier das Performative in das Spannungsfeld von Praktiken und Ordnungen eingebettet und eine Perspektive eröffnet, die die mikrosoziologischen Positionen der Praxistheorien eher vernachlässigt oder sogar ablehnt. Denn die mikrosoziologischen Positionen verorten den Modus des Vollzugs allein in der Praxis. Sie fragen nach dem performativ erzeugten Wissen sowie nach dem Verhältnis von Gelingen und Scheitern des Vollzugsgeschehens. In den Blick rückt dabei das Verhältnis von Stabilität und Instabilität und damit eine Sichtweise, die das Soziale dynamischer denkt und sich auf das Verhältnis von Konventionalisierung und Transformation von Praktiken konzentriert. Dieser Ansatz kommt den künstlerischen Arbeitsprozessen – in den Proben, den Wiederaufnahmen und Weitergaben – nahe, die beim Tanztheater Wuppertal durch ein Zusammenspiel von Sicherheit und Routine einerseits und Verunsicherung und Risiko andererseits gekennzeichnet sind (→ ARBEITSPROZESS).

So, wie diesen mikrosoziologischen Ansätzen zufolge Praxis nicht nur durch das verkörperte Wissen, sondern auch durch ein im Vollzug gezeigtes Wissen, ein *performed knowledge* erzeugt wird, beschreiben auch performancetheoretische Ansätze die Modi des Vollzugs über die Aufführung von verkörpertem Wissen.[111] Ohne den Begriff der Praktik selbst theoretisch zu reflektieren, definieren sie dies – im Gegensatz zur Theorie – als Praxis, insofern als hier ein performativer Akt öffentlich, das heißt in Interaktionsordnungen durchgeführt und beglaubigt werden muss. Im Zuge des *performative turns* konzipieren theaterwissenschaftliche Ansätze die Performativität (der Aufführung) im Unterschied zu Repräsentativität (der Inszenierung) und Expressivität (der Darstellung). In der Aufführung

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

kommt demnach – anders als in einer Inszenierung – nicht das übergeordnete, abgerufene oder das in den Körpern eingelagerte und durch diese ausgedrückte Wissen zum Tragen, sondern die Theatralität der Aufführung wird erst über ihre Performativität hervorgebracht. Literatur- und kulturwissenschaftliche Ansätze wiederum beziehen sich explizit auf das Repräsentative, wenn sie das Performative als Vollzugsgeschehen positionieren.[112] Das tanzwissenschaftliche Konzept der Praxis lehnt sich an diese Positionen an, wenn es im Gegensatz zu den (post-)strukturalistischen Praxistheorien das Performative des Vollzugsgeschehens als (radikale) Instabilität denkt und mit Phänomenen wie Unwiederholbarkeit, Ereignishaftigkeit, Flüchtigkeit, Gegenwärtigkeit und Präsenz in Verbindung bringt.

AKTEUR*INNEN IN PRAKTIKEN Zentrale Reibungspunkte sowie Widersprüchlichkeiten von Praxis- und Performancetheorien sind dort zu finden, wo sich die Frage stellt, mit welchen Teilnehmenden – und hierzu zählen menschliche wie nicht-menschliche Akteur*innen – eine Praxis oder Aufführung erzeugt wird und wie sie sich vollzieht. Performancetheorien und tanztheoretische Ansätze sind eher humanistisch geleitet und anthropozentrisch fundiert. Sie sprechen dem handelnden Subjekt, den Prozessen der Subjektivierung und Kollektivierung[113] sowie der von den Handelnden kontrollierten Situation eine große Autorität zu, selbst wenn, wie bei den Arbeiten von Pina Bausch, auch materielle, nicht-menschliche Akteur*innen (Licht, Bühne, Requisiten, Objekte, Tiere) wichtig werden.

Praxistheorien hingegen beruhen auf einem weniger humanistisch fundierten Verständnis vom Tun: Das menschliche Handeln und die individuelle Handlungskompetenz werden nicht überhöht, sondern in den Kontext eines Interaktionsgefüges von Handlungsketten oder eines Ensembles von Praktiken gestellt. In (post-)strukturalistischen Praxistheorien sind – in Anlehnung an Pierre Bourdieu – Praktiken durch verkörperte Formen des Habitus motiviert, die über den *sens pratique* gesteuert werden, ohne dass dieser Vorgang dem Bewusstsein zugänglich sein muss. Hierin liegt insofern ein starkes anthropozentrisches Argument, als die Inkorporierung auf das Subjekt und den Subjektivierungsprozess bezogen bleibt.

Die mikrosoziologischen Praxistheorien verabschieden sich radikaler von einem an die Akteur*innen gebundenen Handlungsbegriff und richten ihren Blick auf Handlungsverteilungen, die sogenannten »Partizipanden«[114] von Praxis. Sie machen zugleich in der körpersoziologischen Perspektive die kommunikative Seite des körperlichen Tuns stark, weil sie auf das abheben, was sozial sichtbar ist. In Anlehnung an die vor allem von den (Technik-)Soziologen Bruno Latour, Michel Callon und John Law in den 1990er Jahren ent-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wickelte Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT)[115], die annimmt, dass Technik, Natur und das Soziale sich in einem Netzwerk wechselseitig Eigenschaften und Handlungspotentiale zuschreiben. In die ANT werden somit auch nicht-menschliche Teilnehmer*innen einbezogen und damit ein Hybrid aus sozialem Akteur/sozialer Akteurin und materiellem Ding erzeugt. Damit wird zugleich der auf Menschen bezogene Subjektbegriff in Frage gestellt. Untersucht man in den Stücken Pina Bauschs beispielsweise die Teilnahme von Tieren im Verhältnis zu den menschlichen Akteur*innen oder die Eigenlogik und Performanz der Bühnenelemente und -objekte wie das Wasser, einstürzende Mauern, Torf, Rasen, Stoffnelken (→ STÜCKE und COMPAGNIE), so fällt auf, dass die Frage der Agency hier neu und aus einer anderen Perspektive, nämlich der Objekte, gestellt wird. Allerdings ist die Kunst von Pina Bausch nicht dazu geeignet, einen weiten Akteur*innenbegriff im Sinne der ANT zu nutzen, der gleichermaßen menschliche und nichtmenschliche Akteur*innen umfasst. Vielmehr folgen die Stücke einem humanistischen, anthropologischen Konzept, das eine Differenz von menschlichen Akteur*innen und nicht-menschlichen Akteur*innen denkt, auch wenn Letztere, wie das Nilpferd in dem Stück *Arien* (UA 1979) (→ STÜCKE) über seine spezifische Performanz Geschichten erzählen kann. Für einen praxeologischen Ansatz der Tanzwissenschaft sind von daher Konzepte der Verkörperung und des Embodiment, der Ko-Präsenz und der Leiblichkeit zentral. Wie in den Praxistheorien können diese Verkörperungsformen über das Habituskonzept Bourdieus eingeführt werden.

Für einen praxeologischen Ansatz ist zudem bei der Analyse von Aufführungen das Verhältnis von Situationalität und Kontextualität zentral: Letzteres bezieht sich auf die konkrete materiell-räumliche Ausgestaltung der Aufführungssituationen (Theaterhausarchitekturen etc.), aber auch auf die breiteren kulturellen, politischen und sozialen Rahmungen (politische Situation am Aufführungsort, kultureller Stellenwert des Theaters und der Kunst). Eine praxeologische Forschung geht davon aus, dass diese Kontexte in der Aufführungssituation selbst wahrnehmbar- und sichtbar werden. Situationalität meint die Gegenwärtigkeit und Ereignishaftigkeit einer Aufführung. Hierbei rückt der Modus der Durchführung, das heißt die Performativität der Aufführung in den Blick.

Die Aufführungssituation ist durch die Dialektik von Beobachten und Beobachtet-Werden gekennzeichnet. Dies ist ein konstitutives Strukturmerkmal des Vollzugsgeschehens einer Aufführung – hinsichtlich der Aktualisierung und Re-Konventionalisierung von Normen, der Bezugnahme auf kulturelle Ordnungen der Repräsentation und des Wissens sowie der Ausformung und Gestaltung des Vollzugs. Öffentlichkeit, das heißt bei einer Aufführung das Publikum, ist somit für eine praxistheoretische Tanzforschung zentral, denn

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sie beglaubigt den Vollzug im performativen Sinn. Das Publikum ist Teilnehmender und Ko-Akteur des Vollzugsgeschehens, die Aufführung damit konsequent als eine Akteur-Zuschauer-Relation, als ein Netzwerk der in Beziehung stehenden Akteur*innen konzipiert.

Obwohl sich die aus der sozialwissenschaftlichen Forschung hervorgegangenen praxistheoretischen Ansätze[116] in einzelnen Punkten unterscheiden, lassen sich die Grundannahmen einer praxeologischen Forschung, übersetzt auf die Tanzforschung, zusammenfassend folgendermaßen skizzieren: Eine praxistheoretische Perspektive der Tanzforschung untersucht nicht primär Ideen, Werte, Normen, Zeichen- und Symbolsysteme von Tänzen und Choreografien, sondern sucht diese in den Praktiken, in ihrer Situiertheit auszumachen. Das heißt, sie konzentriert sich auf die Verankerung von Ideen, Werten, Normen, Zeichen- und Symbolsystemen in den Körpern, aber auch in Dingen und Artefakten, so zum Beispiel in Räumen, Materialien, Requisiten, Bühnenbildern und Kostümen. Diese materiellen Verankerungen setzt sie in ein Verhältnis zu praktischem Können und implizitem Wissen von Körpern sowie den Rahmungen, die durch (Wissens-)Ordnungen gegeben sind. Wie lässt sich vor diesem Hintergrund ein praxeologischer Ansatz des Übersetzens für die Tanzforschung beschreiben?

TANZEN ALS ÜBERSETZEN: PRAXISTHEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN

Ein praxistheoretischer Zugang zum Übersetzungskonzept, den dieses Buch zur Diskussion stellt, konzentriert sich auf die den Übersetzungen zugrundeliegenden körperlich gebundenen Praktiken. Das macht diesen Zugang für die Tanzforschung wichtig und attraktiv. Der Begriff der Praktik ist dabei nicht zu verwechseln mit einem Begriff der Praxis, wie er von Kant, Hegel, Feuerbach und Marx in die philosophische Debatte eingeführt wurde. Während bei diesen Autoren die sinnliche oder gegenständliche Tätigkeit des Menschen gemeint ist[117], sind im Zusammenhang dieses Buches im Anschluss an den Soziologen Andreas Reckwitz Praktiken definiert als »sinnhaft regulierte Körperbewegungen, die von einem entsprechenden impliziten, inkorporierten Wissen« und von regelmäßigen »Verhaltensroutinen im Umgang mit Artefakten […] abhängen«[118]. Sie basieren auf einem vielschichtigen kollektiven Wissen. Dieses ist weniger ein Know-what-Wissen als ein Know-how-Wissen, »weniger ein mental Gewusstes/Bewusstes, sondern […] ein durch körperliche Übung Inkorporiertes«[119]. Wie die Ausführung von Praktiken keine sinngeleiteten Akteur*innen voraussetzen, ist der Körper im praxistheoretischen Denken nicht als Medium der Durchführung einer Praktik gedacht, er führt nicht Praktiken aus oder auf. Vielmehr »steckt der Körper in den Praktiken«[120].

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Unter tänzerischen Praktiken versteht ein praxeologischer Ansatz nicht Bewegungshandlungen einzelner Akteur*innen, sondern interdependente Aktivitäten, die entlang kollektiv geteilter, praktischer Wissensformen organisiert sind. Tänzerische Praktiken – das Aufwärmen, Trainieren, Proben beispielsweise – sind demnach als ein Bündel körperlicher und mentaler Aktivitäten zu verstehen, die nicht auf individuelle Motive oder Absichten Einzelner reduziert werden können. Auch Ordnungen, wie beispielsweise dem festgelegten und routinierten Ablauf einer Trainingsstunde, wird keine eigenständige Existenz jenseits oder außerhalb der Praktiken (des Durchführens dieser Trainingsstunde) zugestanden. Das heißt, Praktiken sind nicht gerahmt von Ordnungen, vielmehr löst sich in einer praxeologischen Perspektive das Verhältnis von Ordnung und Situation, Makro- und Mikroebene auf: Ordnungen werden als emergente Phänomene angesehen, die in den Praktiken eingelagert sind und durch Praktiken hervorgebracht werden. Eine praxeologische Tanzforschung konzentriert sich also auf das Vollzugsgeschehen und dabei immer auch auf die performative Dimension, also auf die Art und Weise, wie etwas durchgeführt wird und wie dies beglaubigt wird.

Tänzerische Praktiken zeigen sich in ihrer Situiertheit, also in ihrer Materialität und Körperlichkeit. Sie sind beobachtbar. In Praktiken des Trainierens und Probens beispielsweise (→ ARBEITSPROZESS) zeigt sich praktisches Können und implizites Wissen von (Tanz-)Körpern. So haben auch die über das tägliche Balletttraining und über die spezifische Recherchеweise geschulten Körper der Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal ein praktisches Können entwickelt, das die Tänzer*innen in den Recherchephasen abrufen können. Und sie haben eine bestimmte Bewegungsästhetik – die Plastizität der Bewegungsfiguren, das spezifische Verhältnis von Zentrum und Peripherie, die Arbeit mit Armen und Händen – habitualisiert. Dieses Wissen ist ein implizites Wissen, insofern als es mitunter reflexiv nicht zugänglich ist.

Mit einer praxeologischen Perspektive gerät somit das Tun in den Blick: künstlerische Praktiken des Aufwärmens, des Improvisierens, des Notierens und Aufzeichnens, des Komponierens, des Choreografierens, aber auch Praktiken, die ähnlich sind wie Praktiken im Feld der Wissenschaft wie Beobachten, Recherchieren, Auswerten, Reflektieren, Dokumentieren, Archivieren etc. Praktiken beruhen auf einem kollektiv geteilten, praktischen Wissen, das als körperliches und implizites Wissen immer auch Differenz erzeugt: So ist nicht nur die Arbeitsweise des Tanztheaters Wuppertal und damit das praktische Know-how verschieden von anderen Tanzgruppen. Die Durchführung der Praktiken selbst bringt andere Körper und Subjektivitäten hervor. Praktiken des Übersetzens im Tanz sind demnach als ein Bündel körperlicher und mentaler Aktivitäten zu

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

5 Rainer Behr
in *Nefés*
Madrid 2006

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

verstehen, wobei das Mentale in den körperlich gebundenen Praktiken registriert, ratifiziert, bestätigt und beobachtbar wird.

Aus einer praxeologischen Sicht ist Tanzen nicht eine am Subjekt orientierte intentionale Handlung, auch nicht ein symbolisch aufgeladenes, kommunikatives Phänomen oder ein Vorgang, bei dem die Bedeutung über Bewegung transferiert wird, sondern ein *Doing Dance,* das heißt eine Praxis vor der Übersetzung in eine symbolische Handlung, also ein beobachtbarer körperlicher Vorgang. Den Unterschied zwischen einem *to act* und einem *to do* erläutert Stefan Hirschauer: »Eine [tänzerische, G.K.] Handlung muss in Gang gesetzt werden, sie verlangt nach einem Impuls und einem Sinnstiftungszentrum. Daher fragt man nach ihr mit Warum- und Wozu-Fragen. Eine [tänzerische, G.K.] Praxis hingegen läuft immer schon, die Frage ist nur, was sie am Laufen hält und wie ›man‹ oder ›Leute‹ sie praktizieren: Wie ist es zu tun?«[121]

Dieses *Wie* nimmt nicht nur die Körper der Tanzenden in den Blick. In dem *Wie* ist vielmehr schon die Frage nach dem Zusammenspiel zwischen den tänzerischen Praktiken und den materiellen Artefakten angesprochen. Eine praxeologische Perspektive unterläuft insofern die Dichotomie zwischen einer Subjekt- und Objektwelt, indem sie, die Mitwirkung der Artefakte an körperlichen Praktiken der Übersetzung berücksichtigt.[122]

Praktiken des Übersetzens vollziehen sich immer im Paradox von Identität und Differenz; sie ereignen sich an den ›Grenzen‹, den Übergängen, Rändern, den liminalen Phasen und Orten; sie sind niemals eindeutig oder identisch, sondern ein Hybrid mit einer spezifischen Eigenlogik. Ästhetische, mediale und kulturelle Übersetzungen stehen in einem zirkulären Verhältnis zueinander, wobei das diskursive Wissen in vielfältigen, auch zeitlich überlappenden Übersetzungsprozessen und unterschiedlichen künstlerischen, medialen und kulturellen Praktiken hervorgebracht und als Deutungsmuster erzeugt wird. Erst über diese medialen Übersetzungen etabliert und konventionalisiert sich das diskursive Wissen – und kreiert beispielsweise eine Genealogie des Tanztheaters Wuppertal.

Übersetzen als methodisches Verfahren: Praxeologische Produktionsanalyse

Ein praxeologischer Ansatz der Tanzforschung ist aufgefordert, methodologische Überlegungen anzustellen: Wie kann man Tanz denken, lesen, schreiben, untersuchen oder analysieren? Diese Frage erscheint nicht leicht zu beantworten, wird Tanz doch als Phänomen beschrieben, das flüchtig oder ephemer ist. Tanz ist präsent und absent zugleich, immer schon vergangen und nur als Spur erinnerbar. Er gilt als nicht fixierbar, nicht objektivierbar und nicht gegenständlich. Methodologische Überlegungen zu einer Tanzanalyse

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sind von daher immer mit der erkenntnistheoretischen Problematik verknüpft, eine dynamische Form zu analysieren[123], das heißt, das sogenannte Transitorische, Vergängliche, Abwesende festzuhalten, es still zu stellen und ›auf den Begriff zu bringen‹. Es ist eine Übersetzungsleistung, wenn Tanz, der sich dem fixierenden und kategorialen Zugriff entzieht, im Nachhinein, in der nachträglichen Betrachtung oder im Forschungsprozess als ›Gegenstand‹, als ›Gestalt‹, als ›Narrativ‹ oder als ›Diskurs‹ hergestellt wird. Dies erfolgt in der Tanzanalyse gemeinhin aus verschiedenen Perspektiven, die daran ausgerichtet sind, ob zum Beispiel die Raum-Zeitverhältnisse der Tänzer*innen, die Performanz der tanzenden Körper, die Interaktionen der Tänzer*innen oder die theatralen, kulturellen oder sozialen Rahmungen des Tanzes in den Blick genommen werden oder auch ob die räumlichen und architektonischen Kontexte des Tanzes, der in einer Bühnenaufführung, im Alltag oder bei Festen und Ritualen stattfinden kann, untersucht werden. Übersetzung ist insofern nicht nur ein theoretisches Konzept, sondern auch ein methodologisches Grundprinzip einer praxeologischen Tanzforschung. Dies soll in diesem Kapitel herausgearbeitet werden.

Es wäre verkürzt und auch verfehlt, die im Forschungsprozess angelegten notwendigen Übersetzungsschritte des Tanzes als ›Eins-zu-eins‹-Übertragungen anzusehen (→ SOLOTÄNZE). Denn das, was gemeinhin in Stückanalysen als Material dient, ist nicht das Ereignis, die Aufführungssituation, ihre Momenthaftigkeit und Unwiederholbarkeit, sondern der in Aufzeichnungsystemen wie Video oder DVD medial gespeicherte Tanz. Tanz kann somit nicht ohne weiteres in einen Forschungsgegenstand übersetzt werden. Vielmehr wird in den medialen Übersetzungen – in Film, Bild, Ton, Sprache, Schrift, Notation, Text oder Zeichen – etwas ›Anderes‹, nämlich der Tanz als diskursives Wissen, erst hervorgebracht. Anders als mitunter argumentiert wird[124], sind diese medialen Transfers des Tanzes aus übersetzungstheorischer Sicht nicht als Verlust eines ›Rests‹ anzusehen, der nicht übertragbar ist. Vielmehr steht die Frage im Vordergrund, wie in diesen vielfachen medialen Übersetzungsprozessen Tanz als kulturelles Deutungs- und Verständigungskonstrukt erzeugt wird. Die medialen Übersetzungen sind demnach das nach Außen verlagerte kulturelle Gedächtnis des Tanzes.[125] Erst in der und über die mediale Übersetzung und ihre diskursive Verortung ist die Schaffung eines (tanz-)kulturellen Gedächtnisses möglich.

ÜBERSETZEN ALS METHODOLOGISCHES GRUNDPRINZIP

Einer übersetzungstheoretischen Perspektive der tanzwissenschaftlichen Methodologie und Theorie liegt die Annahme zugrunde, dass die Beschreibung und Deutung von Tanz zwangsläufig mit der Gene-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

rierung von etwas ›Anderem‹ zu tun hat. Denn ob es sich um Übersetzungen in Bild und Film, in Zeichen und Symbole, in Sprache und Schrift handelt – immer kommen neue Medien ins Spiel, die sich über ihre eigene, spezifische Medialität, das heißt ihre Darstellbarkeit, dem Tanz anzunähern versuchen. Zugleich aber produzieren sie Differenz, die wiederum abhängig von dem jeweiligen Medium und dessen spezifischer Medialität ist. Dieses Paradox von Identität und Differenz haftet, wie in den Abschnitten zum Übersetzungsbegriff beschrieben, jeder Übersetzung an.[126] Es besteht darin, dass das Identische in der Übersetzung nur über das ›Andere‹, über die Differenz erzeugt werden kann.

Das Paradox von Identität und Differenz und damit die Un/Möglichkeit der ›originalgetreuen‹ Übersetzung im Sinne eines reinen Abbildes charakterisiert auch das methodische Verfahren der Tanzanalyse. Zwar legt das Übersetzungskonzept eine mediale Differenz zu Grunde, dennoch wird Übersetzung nicht einseitig als Verlust begriffen, der das ›Reale‹ nicht zu fassen vermag. Im Unterschied zu jenen Positionen, die eine Transkription oder Notation als etwas ›Anderes‹ als das Original und zugleich als eine Reduktion ansehen[127], liegen dem hier vorgestellten methodologischen Ansatz die beiden Thesen zugrunde dass einerseits die spezifische Medialität des jeweiligen Mediums einen Mehrwert erzeugt, indem sie vielstimmige kulturelle Deutungsmuster und Verständigungskonstrukte möglich macht. Zum zweiten geht die hier vorgeschlagene Methodologie nicht davon aus, dass die einzelnen methodischen Übersetzungsschritte den Tanz selbst abbilden. Vielmehr produzieren sie, durch das jeweils in ein neues Medium Übersetzte, Simulacren[128]. Simulacren werden hier im Sinne Roland Barthes' als gewinnbringend für den Erkenntnisprozess verstanden, insofern ihnen eine Produktivität zugestanden wird. Gerade durch diese Übersetzungsschritte werden neue Deutungsmuster und Verständigungskonstrukte möglich, die wiederum neue Tänze und Tanzästhetiken generieren können.[129] Dieses Neu-Entstehen demonstriert in den populären Tänzen zum Beispiel der globale Distributionsprozess populärer Tänze wie HipHop, über den die ›Moves‹ durch Filme, DVDs oder Internetseiten weltweit zirkulieren und jeweils neue lokale Ästhetiken des HipHop hervorbringen.[130] Die globale Distribution der Tanzkunst von Pina Bausch erfolgt zum einen über Gastspiel- und Research-Reisen (→ STÜCKE und ARBEITSPROZESS), die die Compagnie, mit Ausnahme von Afrika, wiederholt in alle Kontinente geführt haben und hier jeweils lokal und situativ unterschiedlich rezipiert und angeeignet wurden (→ REZEPTION). Sie erfolgt schließlich durch die vielfältigen medialen Rahmungen wie Kritiken, Filme, DVDs, Interviews oder journalistische und wissenschaftliche Texte.

Auf den beiden Grundannahmen – dass mediale Übersetzungen nicht einen originalen ›Tanz‹ abbilden, sondern Verständigungs-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

konstrukte erzeugen, die produktive Prozesse initiieren können – basiert das diesem Buch zugrunde gelegte und im Kontext dieses Forschungsprozesses entwickelte methodische Verfahren der praxeologischen Produktionsanalyse[131]. Diese orientiert sich an den Parametern einer praxeologisch ausgerichteten Tanzforschung[132] und verbindet aufführungsanalytische Verfahren der Theater- und Tanzforschung mit Verfahren der qualitativen Sozialforschung. Der Fokus der praxeologischen Produktionsanalyse liegt weder alleinig – wie bislang bei theater- und tanzwissenschaftlichen Analysen üblich – auf der Aufführung oder der Inszenierung, noch – wie in kunstsoziologischen empirischen Zugängen gängig – auf der alleinigen Untersuchung der Publikumswahrnehmung. Vielmehr bündelt die praxeologische Produktionsanalyse unter dem Begriff ›Produktion‹ die Stückentwicklung, die Aufführung und die Rezeption eines Stücks. Dies erfolgt im Anschluss an die theaterwissenschaftliche Erkenntnis, dass sich der Aufführungsbegriff hin zum Performativen sowie das Verhältnis von Prozess und Werk zugunsten des Stellenwertes des Arbeitsprozesses verändert haben. Diese Neuorientierung der theaterwissenschaftlichen Forschung erfolgte im Anschluss an jene künstlerischen Arbeiten, die eine Kritik am Werkbegriff mit der Darstellung des Prozesshaften in Szene setzten, die Stücke von Pina Bausch waren dafür wegweisend (→ STÜCKE und ARBEITSPROZESS). Bei einem ›Stück‹, wie Pina Bausch ihre Choreografien selbst genannt hat, handelt es sich demnach um offene, veränderbare, vielschichtige, miteinander verflochtene Übersetzungsvorgänge, die erst in der Aufführung sichtbar werden.

STÜCK, AUFFÜHRUNG, PUBLIKUM Die Tanzforschung ist bezüglich der methodischen Annäherung an ihren Gegenstand mit einem zentralen Problem konfrontiert: Wenn die Aufführung zugunsten des Werkes in den Vordergrund gerückt wird – wie kann man sich der Aufführung nähern? Um dies zu beantworten, muss zunächst geklärt sein, was überhaupt als Aufführung verstanden wird: Das ›Stück‹, die Aufführungssituation, der Aufführungsort, die Wahrnehmung durch das Publikum? In der Theater- und Tanzforschung sind Aufführungen beobachtbare, zeitlich und räumlich definierte Einheiten mit klarem Anfang und Ende. Künstlerische Arbeiten, wie die Stücke von Pina Bausch, hingegen spielen mit dieser Eindeutigkeit, indem sie beispielsweise die Grenzen zwischen Alltäglichkeit und Außeralltäglichkeit des Theaters flüssig werden lassen, an alltäglichen Orten stattfinden, neue Bühnenräume kreieren, nicht auf ein Script oder eine Literaturvorlage verweisen und die Darsteller*innen keine Charakterrollen spielen, sondern sich selbst. Die Stücke des Tanztheaters Wuppertal beispielsweise sind in diesem Sinne ein Realitätsmodell. Sie machen vor, wie es ist und sein könnte.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Aufführung, so beschreibt es die jüngere Theaterforschung[133], meint nicht das ›Stück‹ im Sinne eines fertigen Produkts, sondern das Ereignishafte, Situationale und Unwiederholbare der Aufführungssituation. Mit dieser Reformulierung des Aufführungsbegriffs folgt die Theaterforschung einem performativen Verständnis von Aufführung, das sich in der künstlerischen Praxis des Tanzes – und zeitgleich in der jungen Performance-Kunst – bereits in den 1960er Jahren durchgesetzt hatte, so in dem zufallsgenerierten Aufführungskonzept von John Cage und Merce Cunningham oder in den improvisatorisch und performativ angelegten Produktionen des Judson Church Theaters.

Im deutschsprachigen Raum war es vor allem Pina Bausch, die schon mit ihrem ersten Stück *Fritz* (UA 1973), das sie für die Wuppertaler Bühnen schuf, gezeigt hat, dass jedes ›Stück‹ ein Work In Progress ist und niemals fertig. ›Stück‹ war deshalb auch der passende Begriff, um das Prozesshafte und sich ständig weiter Entwickelnde zu bezeichnen (→ STÜCKE). Aber nicht nur das ›Stück‹ verändert sich ständig, quasi Stück für Stück. Auch der Kontext, in dem es aufgeführt wird, ist beständig ein Anderer. Dadurch verändert sich auch die Aufführung. Ob beispielsweise *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfe*r zur Uraufführung 1975 in Wuppertal gespielt wurde oder 2013 in Taipei: der zeithistorische Rahmen, der kulturelle und gesellschaftliche Kontext, das Publikum und seine Sehgewohnheiten und deren thematische Bezugnahmen und Wissensbestände sind andere (→ REZEPTION und PUBLIKUM). Dieses Verhältnis von Stück (Choreografie), der Situationalität und Kontextualität der Aufführung und dem jeweiligen Publikum ist vor allem dann relevant, wenn man eine sozial- und kulturtheoretische Lesart wählt und zudem der wahrnehmungstheoretischen und rezeptionsästhetischen These folgt, dass ein ›Stück‹ erst im Auge der Betrachtenden entsteht.

Mit einem methodischen Ansatz, der ein Tanz-Stück nicht nur als ein fertiges Produkt, sondern als einen kontextabhängigen Prozess ansieht, wird die Frage nach dem empirischen Material besonders virulent. Welches Material ist relevant? Welches Material liegt von welchen Stücken vor? In welcher Qualität? Gibt es Videomaterial? Wenn ja, von welchen Aufführungen eines Stückes? Aus welcher Perspektive ist das Stück aufgenommen? Totale, Halbtotale, Ausschnitte? Wer tanzt dort mit? Welches Material kann und darf bearbeitet werden? Hat man Zugang dazu? Sind die Rechte geklärt? Eine praxeologische Produktionsanalyse, die in ihrem Blick auf die ›Produktion‹ immer eine kontextbezogene Aufführungsanalyse ist, provoziert zudem weitere Fragen: Liegen Paratexte vor, so zum Beispiel Programmhefte, Fotos, Interviews mit der Choreografin oder mit den Tänzer*innen? Von welchen Aufführungen sind Kritiken oder

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gegebenenfalls bereits wissenschaftliche oder ausführlichere journalistische Texte publiziert? Gibt es Eindrücke oder Stellungnahmen des Publikums? Ist bearbeitetes Filmmaterial zu dem Stück vorhanden, zum Beispiel Dokumentationen? Mit diesen Fragen wird das Problem offensichtlich, wie sich methodisch eine Analyse des ›Stücks‹ und seine Paratexte, oder anders gesprochen: eine Stückanalyse mit einer Rahmenanalyse, verbinden lassen. Dies ist ein Problem, das bislang in der Theater-, Tanz- und Performanceforschung weitgehend unbearbeitet und methodologisch wenig reflektiert ist und in diesem Buch in verschiedenen Kapiteln (→ SOLOTÄNZE und REZEPTION) unter dem Begriff der Produktion verhandelt wird.

KÜNSTLERISCHE PRODUKTION In der jüngeren Tanzforschung hat aber nicht nur ein erweiterter Aufführungsbegriff zur Diskussion gestanden, sondern es wurde auch der für die theaterwissenschaftliche Forschung so elementare Begriff der Aufführung selbst in Frage gestellt und aus den oben bereits aufgeführten Gründen der Produktionsbegriff bevorzugt.[134] Der diesem Buch theoretisch wie methodisch zugrunde gelegte Produktionsbegriff bezieht sich auf den auch im künstlerischen Feld benutzten Begriff der künstlerischen Produktion insofern, als er, ähnlich wie ein erweiterter Aufführungsbegriff, die Choreografie und die Paratexte, das Stück und seine Rahmungen umfasst. Zudem thematisiert der Begriff ›Produktion‹ das Verhältnis von Prozess und Produkt, von Arbeitsweisen und dem ›Stück‹ sowie dessen Rezeption. Er berücksichtigt also einerseits den Arbeitsprozess, der aus dieser Sicht zugleich mehr ist als der einem fertigen Produkt vorgelagerte Vorgang der Stückentwicklung. Aus produktionsanalytischer Sicht liegt das Forschungsinteresse somit, neben einer Stückanalyse, zum einen auf den Praktiken des künstlerischen Arbeitens und damit auch auf der Sozialität des Arbeitsprozesses. Die Frage, wie zusammengearbeitet wird, ist aus produktionsanalytischer Sicht ebenso zentral für die Hervorbringung des Ästhetischen. Andererseits fasst der Begriff der Produktion auch die Rezeption, ihre Geschichte, Diskurse und gesellschaftlichen, kulturellen und medialen Kontexte. Die Frage, wie ein ›Stück‹ wahrgenommen wird, ist aus rezeptionsanalytischer Perspektive zentral für die Produktion dessen, was den Diskurs um das ›Stück‹ ausmacht.

Wenn der Produktionsbegriff Entstehung, Aufführung und Rezeption umfasst, stellen sich für die empirische Forschung neue und andere Fragen als bei ›reinen‹ Stück- und Aufführungsanalysen: Wie lässt sich der Produktionsprozess als eine Synthese aus Stückentwicklung, Aufführung und Rezeption beschreiben? Welches Material benötigt man, um eine Produktion von Pina Bausch zu untersuchen: zum Beispiel Aufzeichnungen der Choreografin, der Tänzer*innen, der Dramaturg*innen, der musikalischen Mitarbei-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ter*innen, der Kostümbildnerin, des Bühnenbildners, der Techniker*innen, der Inspizient*innen? Welches Material sollte zu dem vorliegenden zusätzlich erhoben werden, zum Beispiel Publikumsbefragungen (→ PUBLIKUM), Interviews (→ COMPAGNIE) oder (nicht-) teilnehmende Beobachtungen (→ ARBEITSPROZESS)? Welche Erhebungs- und Interviewverfahren sowie Auswertungsverfahren kommen dabei zur Anwendung? Gerade die an eine spezifische Forschungsfrage gebundene zusätzliche Generierung empirischen Materials setzt die Kenntnis des entsprechenden methodischen Instrumentariums qualitativer Sozialforschung voraus, sei es die Kenntnis der großen Spannbreite an Interviewverfahren und -techniken, Transkriptions- und Auswertungsverfahren sowie das praktische Wissen um verschiedene Beobachtungsverfahren und deren Transkriptionen und Zusammenführungen zu »Dichten Beschreibungen«[135]. Es verlangt zudem eine Reflexion dieser methodischen Instrumentarien hinsichtlich ihrer Eignung für tanzwissenschaftliche Forschung. Wann machen Interviews Sinn? Wie ist die sprachliche Übersetzung methodisch zu bewerten? Wann sind Beobachtungen angebracht und wie werden sie durchgeführt? Wie wird dies in ein Protokoll, den Text, übersetzt?

Die Tanzwissenschaft ist eine junge Wissenschaftsdisziplin, die im Hinblick auf ihre theoretischen Konzepte und methodischen Verfahren auf den Fundus etablierter Wissenschaften zurückgreifen kann. Aber sie ist auch aufgefordert, die vorliegenden methodischen Instrumentarien ihrem ›Gegenstand‹ entsprechend zu modifizieren und ein für die Tanzwissenschaft adäquates spezifisches Handwerkszeug zu entwickeln.

TANZWISSENSCHAFTLICHE VERFAHREN DER AUFFÜHRUNGS- UND BEWEGUNGSANALYSE Seitdem sich in den 1980er Jahren die tanzwissenschaftliche Forschung international zu etablieren begann, sind – entsprechend der jeweiligen Ausgangsdisziplinen der Wissenschaftler*innen – verschiedene Methoden aus unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen für die tanzwissenschaftliche Forschung produktiv gemacht worden:

Die Bild-, Film- und Videoanalyse beschreibt einen vor allem aus der Kunstgeschichte und der Medienwissenschaft hervorgegangenen Ansatz der Tanzanalyse, der davon ausgeht, dass Tanz nur als mediales Phänomen untersucht werden kann. Untersucht werden zum Beispiel Erscheinungsformen des Tanzes in Film und Video[136] oder in digitalen Medien[137]. Genutzt werden dazu Verfahren der politischen Ikonografie[138], der Bildkomposition[139] oder grundlegende

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

erkenntistheoretische und methodologische Überlegungen einer Medien-Tanzforschung[140]. Zudem werden methodische Wege diskutiert wie die Kamera-Ethnografie[141], die filmische Aufnahmen nicht nur als Dokumentation versteht, sondern die Kamera als ›Agenten‹ begreift, insofern sie medientechnische Aspekte wie Kameraführung und Schnitttechnik für die ethnografische Forschungsarbeit reflektiert.

Aus den Literaturwissenschaften stammen vor allem Verfahren der (Para-)Textanalyse. Mark Franco[142] und Gabriele Brandstetter[143] waren wegweisend für eine Lesart des Tanzes als Text und Schrift, mit denen sich bis heute jüngere Arbeiten auseinandersetzen (→ SOLOTÄNZE).[144] Die Analogien zwischen Tanzen und Schreiben als performative Vorgänge stehen im Mittelpunkt weiterer Forschungen[145], bei denen auch ein methodisch reflektiertes Vorgehen des Schreibens in den Fokus rückt.

Theaterwissenschaftliche Verfahren der Aufführungs- und Inszenierungsanalyse[146] wurden in die tanzwissenschaftliche Forschung überführt: Sie untersuchen zum einen die einmalige, nicht wiederholbare Aufführung, das heißt sie konzentieren sich primär auf die Performanz des Aufführungsgeschehens.[147] Zum anderen beschäftigen sie sich mit der Inszenierung, das heißt schwerpunktmäßig mit der (wiederholbaren) choreografischen und dramaturgischen Struktur des Stückes, beispielsweise der Bühnengestaltung oder dem Verhältnis von Musik und Tanz.

Sozialwissenschaftliche Verfahren wie Diskursanalysen haben in die Tanzforschung seit den 1980er Jahren Eingang gefunden.[148] Methoden der qualitativen Sozialforschung wie Ethnografien oder Interviewverfahren[149] und Verfahren des historischen Quellenstudiums[150], bei dem am Beispiel historischer Quellen Tanzgeschichte, aber auch Tänze rekonstruiert werden, sind vielfach zur Anwendung gekommen.[151] Zudem wurden anthropologische, phänomenologische, semiotische und poststrukturalistische Konzepte oder sozial-, kultur- und kunsttheoretische Ansätze auf tänzerische Phänomene übertragen. Hierbei geht es weniger um methodische Ansätze und Verfahren der Tanzanalyse, sondern um theoretische Konzepte und Terminologien – so zum Beispiel Grundkonzepte des Tanzes wie Körper, Bewegung, Zeit und Raum oder des Theaters wie Aufführung, Präsenz, Darstellung, Performanz, die die methodischen Herangehensweisen an die Tanzanalyse rahmen.

Während die genannten methodischen Zugangsweisen aus den etablierten Wissenschaften stammen und in die Tanzforschung übersetzt wurden, liegen auch aus der Tanzpraxis selbst hervorgegangene bewegungs- und körperanalytische Verfahren vor[152], die auf eine bis ins 16. Jahrhundert zurückgehende Tradition der Tanznotation zugreifen. Allerdings hat sich für den Tanz keine konventionalisierte ›Schrift‹ mit einem fixierten Zeichencode etabliert, die

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der Sprache oder der Musik vergleichbar wäre.[153] Vielmehr ist eine Anzahl von Aufzeichnungsverfahren entstanden, die entsprechend der jeweiligen medialen Aufzeichnungssysteme und der tänzerischen Ästhetiken und Stile entwickelt wurden. Die älteste Aufzeichnungsform des Tanzes ist die grafische Notation, die sowohl die Ordnung der Bodenwege als auch die Bewegungen des Körpers oder einzelner Körperteile in Zeichen überträgt. Die in Frankreich 1588 erschienene Tanzschrift des Kanonikers Thoinot Arbeau (1519-1595) und die 1700 erschienene Tanznotation von Raoul-Auger Feuillet (1653-1710) und Pierre Beauchamps (1631-1705) waren dabei wegweisend für die Tanznotation in der westlichen Tanzgeschichte.[154] Mit dem modernen Tanz zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden neue Notationsverfahren entwickelt, die die nicht-kanonischen, sogenannten ›freien‹ Bewegungen der Tänzer*innen, aber auch die neuen modernen Techniken (zum Beispiel Graham-Technik, Cunningham-Technik) aufzuschreiben vermögen, wie beispielsweise die *Laban-Bartenieff-Bewegungsanalyse*[155], das *Kestenberg-Movement-Profile* (KMP)[156] oder das Verfahren der *Movement Evaluation Graphics* (MEG) sowie das daraus hervorgegangene Konzept der *Inventarisierung von Bewegung* (IVB)[157]. Zudem haben sich vor allem die Computer Science seit den 1980er Jahren mit Bewegungsaufzeichnungen beschäftigt und – zu Teilen in Zusammenarbeit mit Tänzer*innen und Choreograf*innen – computergestützte Verfahren entwickelt wie das Programm *Life Forms,* das der US-amerikanische Tänzer und Choreograf Merce Cunningham seit den späten 1980er Jahren zur Choreografie-Entwicklung einsetzte, oder die verschiedenen digitalen Verfahren, die der US-amerikanische Tänzer und Choreograf William Forsythe nutzte, so zum Studium seiner spezifischen Bewegungstechnik mit der DVD *Improvisation Technologies* (2003), bei der Entwicklung einer Bewegungspartitur mit *Synchronous Objects* (1999) oder zur Archivierung von Tanz und Choreografie im Projekt *Motion Bank* (2010-2013). Vor allem in den angelsächsischen Dance Studies entwickelte sich zudem mit der Digitalisierung der Bewegungsaufzeichnung die Bewegungsanalyse zu einem experimentellen, naturwissenschaftlich ausgerichteten Forschungsverfahren, das die Bewegung der Tänzer*innen eher physikalisch oder im Hinblick auf neuronale Impulssetzungen untersuchte – und mit dieser Forschung auch einen Beitrag zur Untersuchung künstlicher Intelligenz leistete.[158] In der qualitativen Sozialforschung und hier vor allem im Kontext videoanalytischer Verfahren wurden Software-Programme wie die *Feldpartitur*[159] entwickelt, die für tanzwissenschaftliche Analysen fruchtbar gemacht wurden[160] (→SOLOTÄNZE).

Gilt Tanz in diesem Forschungen als Paradebeispiel für das Ereignishafte und Vergängliche der Bewegung, für körperliche Intelligenz sowie für die Affektivität körperlicher Wahrnehmung, wäre es

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dennoch verkürzt anzunehmen, dass ›das Flüchtige‹ eine spezifische Grundproblematik allein des Tanzes und der Bewegung und damit der Verfahren der Tanz- und Bewegungsanalyse sei. Das Flüchtige ist ein Phänomen, das letztendlich für historische, kulturelle, politische, wirtschaftliche und soziale Ereignisse und damit für alle empirischen Sozial- und Kulturwissenschaften wie Soziologie, Ethnologie, Geschichtswissenschaft oder Volkskunde relevant ist, insofern sich diese Wissenschaften mit menschlichen Figurationen, also mit dynamischen Ordnungen beschäftigen. Es betrifft auch die Kunst- und Kulturwissenschaften, sofern sie sich – wie Theaterwissenschaft, Musikwissenschaft oder Performance Studies – mit raum-zeitlichen Prozessen und situativen, emergenten Ordnungen wie Aufführungen befassen.

Die Übersetzung des Flüchtigen in das Bild oder die Schrift und damit die mediale Übersetzung nicht diskursiv zugänglicher Phänomene wie Präsenz, Liveness, Aura, Ausstrahlung oder Stimmigkeit sind also keineswegs als spezifische Problematiken tanzwissenschaftlicher Methoden anzusehen. Vielmehr veranschaulicht der Tanz eine Grundsituation sozial- und kulturwissenschaftlicher Forschung, ist doch ›das Geschehnis‹ – als gesellschaftliche oder kulturelle Praxis, auf der Bühne, im Film oder im Alltag – immer flüchtig, vergangen und im Forschungsprozess abwesend. Mit ihrem genuinen Gegenstand, der Erforschung der Raum-Zeitverhältnisse sowie des Dynamischen und Rhythmischen, der Synchronisation und des Flüchtigen, kann Tanzanalyse somit erkenntnisleitend sein für die Analyse von sozialen Interaktionen als Körper- und Bewegungsordnungen.

WISSENSCHAFTLICHE UND KÜNSTLERISCHE ANSÄTZE DER ›PRAXIS‹-FORSCHUNG

Beobachten und dokumentieren, recherchieren, interviewen, notieren, aufzeichnen mit Sprache, Stift, Kamera und Video, transkribieren, modellieren, interpretieren, analysieren, verwerfen und verwerten, gruppieren und arrangieren, schreibend theoretisieren, reflektieren, präsentieren, diskutieren, veröffentlichen, in Produkte übersetzen und in Wissensfelder implementieren – dies sind nur einige Praktiken der Wissensproduktion, die nicht nur für eine praxeologische (tanz-) wissenschaftliche Forschung, sondern auch für die Praxis künstlerischen Arbeitens und Forschens[161] charakteristisch sind.[162] Praxis einerseits zu beobachten und zu analysieren, andererseits selbst zu vollziehen und (mit) zu entwickeln, sind zwei heuristisch zu unterscheidende Modi des Forschens, die in der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung anders durchgeführt und gedeutet werden. Beobachten und analysieren einerseits, vollziehen und entwickeln andererseits fallen jedoch in alltäglichen Abläufen und Routinen in der wissenschaftlichen Forschung ebenso zusammen wie in der künstlerischen Praxis.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wissenschaftliche und künstlerische Praxis sind zwei verschiedene Felder der Wissensproduktion. Beide Wissensfelder – die Kunst wie die Wissenschaft – stehen in Beziehung zu Öffentlichkeiten[163], in denen sie Praxis beobachten, vollziehen, entwickeln, präsentieren und »versammeln«[164]. Die Öffentlichkeit/das Publikum – als Handlungs-, Aufführungs-, Beobachtungs- und Beglaubigungssituation – ist somit nicht nur, wie oben gezeigt, konstitutiv für Theorien von Praxis und Performance, sondern auch eine methodologische Notwendigkeit praxis- und performancetheoretischen Forschens.

An diese Überlegungen knüpft das methodische Verfahren der praxeologischen Produktionsanalyse an. Sie findet ihre methodischen Bezugspunkte in den Performance Studies (ethnografische Ansätze) und der Theater- und Tanzforschung (Stückanalysen), die hier zusammengeführt werden. Für die sozial- und kulturwissenschaftlich ausgerichteten Performance Studies[165] fungiert Praxis als eine unhinterfragte Kategorie zur Erfassung des bereits Gegebenen – seien es künstlerische Aufführungen oder *cultural performances* des Alltags. Als ethnologisch ausgerichtete Forschung entlehnen sie ihre Methoden der qualitativen Sozialforschung und hier vor allem den ethnografischen Verfahren. In der theaterwissenschaftlichen Tradition wiederum ist Praxis im Feld der Kunst oder des Theaters verortet und den Feldern der Wissenschaft und Theorie gegenübergestellt. Praxis wird hier vornehmlich im hermeneutischen Sinne genutzt. Als empirischer Begriff wird Praxis dann explizit, wenn Produktions- und Probenprozesse künstlerischen Schaffens in den Blick geraten, wie es in der jüngeren Theater-, Performance- und Tanzforschung geschieht[166], oder wenn bei Aufführungen beispielsweise die Gewohnheiten des Publikums oder Rituale der Akteur*innen vor der Vorstellung thematisiert werden. Während durch die Hinwendung zu künstlerischen Produktionsprozessen zunehmend sozialwissenschaftliche und praxistheoretische Methoden zum Tragen kommen, werden Aufführungen in Theater und Tanz vor allem mit Hilfe von Aufführungs- und Inszenierungsanalysen[167] untersucht.

Die künstlerische Forschung schließlich, die seit Beginn des 21. Jahrhunderts den Anspruch erhebt, dass Kunst forschend sein kann, insofern als sie originäres Wissen generiert, macht ›Praxis‹ ebenfalls in hermeneutischer Art und Weise produktiv. ›Praxis entwickeln‹ ist hier an künstlerisch-ästhetische, körperlich-materielle Praktiken geknüpft, die in der Regel an den dafür vorgesehenen Orten stattfinden (Tanzstudio, Atelier, Proberäume und -bühnen etc.). Die Praxis ist hier zudem ins Verhältnis gesetzt zu historischen oder zeitgenössischen Bezügen zu Kunst, Politik, Gesellschaft und Alltag sowie zu den kulturellen, politischen, sozialen oder ästhetischen Konzepten und Erzeugnissen, die für die Produktion künstlerischer Artefakte (wie ein Theaterstück, eine Choreografie, eine performa-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tive Installation, eine Ausstellung, ein Festival etc.) notwendig sind. Die künstlerische Forschung erhebt den Anspruch, Theorie und Praxis in den Praktiken des Forschens und des künstlerischen Schaffens selbst zu verbinden. Dem künstlerischen Forschen liegt damit ein erweiterter Forschungsbegriff zugrunde, bei dem zwischen den beiden unterschiedlichen »Logiken der Praxis«[168] von künstlerischem und wissenschaftlichem Tun nicht differenziert wird. Das Problem hierbei ist, dass ihren unterschiedlichen Zeitlichkeiten nicht Rechnung getragen wird: Das wissenschaftliche Tun erfolgt immer nachträglich und mit einem anderen Tempo und einem anderen, häufig größeren Zeitfenster als die künstlerische Praxis selbst. Anders als in den praxistheoretischen Ansätzen ist in der künstlerischen Forschung Praxis weniger als eine empirische Kategorie angelegt, die es zu identifizieren und analytisch zu isolieren gilt, sondern als ein Feld von Praktiken definiert, in dem künstlerisch-praktische und wissenschaftlich-theoretische Praktiken kaum voneinander zu trennen sind. Entsprechend werden performative Kollaborationen zwischen Künstler*innen, Wissenschaftler*innen, Dramaturg*innen und »Alltagsexpert*innen«[169] angestrebt, deren Zusammenarbeit zudem als soziales und politisches Experimentierfeld verstanden wird.[170]

Die politische Verortung des eigenen Tuns in der künstlerischen Forschung steht im Kontrast zu den wissenschaftlichen Praxistheorien, die mit der politischen Dimension ihrer Arbeit methodisch zurückhaltend umgehen und sich deshalb dem (mitunter selbstkritischen) Vorwurf der Neutralisierung ihrer Gegenstände ausgesetzt sehen.[171] Die künstlerische Forschung hingegen stellt das Zusammenspiel von Wissens- und Wahrheitsproduktion öffentlich her und führt es zugleich auf. Auf diese Weise leitet sie auch dazu an, die Aufführung selbst als eine forschende Praxis anzusehen, die das Forschen in die Verantwortung »aller«[172] legt und dadurch neue zivilgesellschaftliche Fragen aufwirft und Aktivitäten generiert. Die künstlerische Forschungspraxis legitimiert sich damit nicht nur über eine Auseinandersetzung mit den ästhetischen Mustern der Wahrnehmung, sondern auch über eine Auseinandersetzung mit den normativen Ordnungen des Sozialen, die in ihrem Zusammenspiel das Politische begründen.

Sowohl in der wissenschaftlichen wie der künstlerischen Forschung durchdringen Beobachtungen den kompositorischen Charakter von Praktiken und ihr Zusammenwirken. Entsprechend ist das Beobachten für künstlerische Verfahren wie für sozialwissenschaftliche Praxistheorien ein grundlegendes, methodisches Verfahren.[173] Allerdings ist es unterschiedlich methodisch unterfüttert: Während Beobachtungen, wie bei den Research-Reisen des Tanztheaters Wuppertal ohne methodische Systematik erfolgen, ist ein methodisch unterfüttertes Beobachten mit Verfahren der qualitativen

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Sozialforschung wie etwa dem Expert*inneninterview oder der Gruppendiskussion, vor allem aber in praxistheoretischen Ansätzen mit ethnologischen Beobachtungsverfahren konstitutiv. Beobachtung wird hier multiperspektivisch gedacht: Zum einen im Sinne einer Verortung der Beobachter*innen in Relation zum Untersuchungsfeld[174] und andererseits über die Grundannahme, dass durch die Methodenauswahl und die forschende Beobachter*innenposition der Untersuchungsgegenstand konstituiert wird.[175]

Vor allem in den praxistheoretischen Ansätzen sind die Praktiken des (nicht-)teilnehmenden Beobachtens unterschiedlich umgesetzt: In den (post-)strukturalistischen Ansätzen, die durch ein Zusammenspiel von kultur- und körpersoziologischen Positionen geprägt sind, taucht beispielsweise die Aufführung im Sinne einer *cultural performance* als bereits gegebene Beobachtungskategorie auf[176]; der Fokus liegt hier unter anderem auf den überindividuellen Schemata, Wissensordnungen, Ritualen und Konventionen des Aufführens.[177] In den mikrosoziologischen Positionen hingegen sind die Aufführung als theatrales Ereignis oder das Aufführen als theatrales Handeln keine Beobachtungskategorie; dies nicht nur, weil kulturtheoretische Überlegungen hier eine geringere Rolle spielen, sondern vor allem deshalb, weil der Fokus darauf liegt, die Gewohnheiten von Alltagsbeobachtungen und konventionalisiertem Wissen methodisch-systematisch zu erschließen.[178] Die Forschenden untersuchen das vermeintlich Selbstverständliche und fraglos Gegebene und übersetzen die »schweigsamen«, das heißt die körperlich verfassten Dimensionen von Kulturalität und Sozialität in Sprache.[179] Anstelle einer theatralen Handlung wird hier das für die Beobachterin/den Beobachter sichtbare Tun beobachtet, das damit von den Forschenden erst einmal als Tun performativ beglaubigt werden muss.

Entsprechend der bei Beobachtungsverfahren bedingten Einbettung der Forschenden in das Forschungsfeld, gelten Methoden in praxeologischen Ansätzen nicht als neutral oder universell anwendbar. Vielmehr wird davon ausgegangen, dass erst die methodischen Annäherungen und die schriftlich fixierten Beobachtungen der Forschenden die (wissenschaftliche) Existenz des Forschungsgegenstandes generieren, dieser also in den Praktiken des Forschens selbst performativ erzeugt wird.[180] Das Beobachten hat in einigen Fällen – je nach Untersuchungsgegenstand – auch zu einem (Mit-)Entwickeln von Praxis geführt und damit zu einem performativen Zusammenspiel von Praxis-Gestalten. Gerade Letzteres wird vor allem in der künstlerischen Forschung unter anderem durch Kollaborationen zwischen Künstler*innen und Wissenschaftler*innen als Prämisse des Forschens und »sharing von expertise«[181] angesehen, wenn beispielsweise Informatiker*innen digitale Technologien für Bühnenräume mit entwickeln, Tanzwissenschaftler*innen historische Tänze

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mit rekonstruieren, Phonetiker*innen ihre wissenschaftliche Analyse von Stimmen gemeinsam mit Künstler*innen zu einem Stimmenteppich verarbeiten.

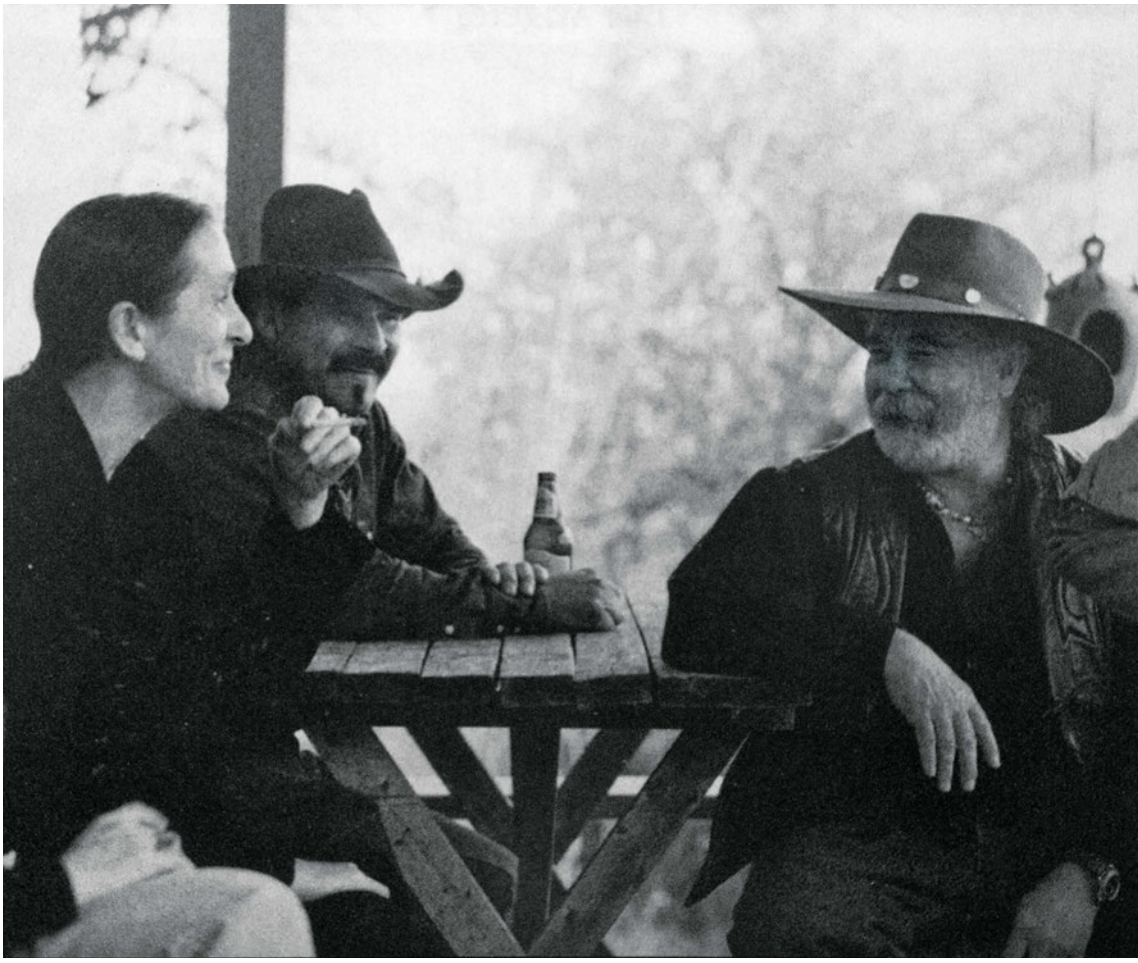
Weitere Ähnlichkeiten zwischen den methodischen Verfahren der wissenschaftlichen und künstlerischen Praxisforschung finden sich im Einsatz von Instrumenten wie Interview- und Gesprächstechniken oder im ethnografischen Einsatz von Video- und Fotokameras, in der Nutzung und Verwertung von Audio- und Videomitschnitten oder anderen medialen Interventionen sowie in systematisierenden Auswertungspraktiken wie Memorieren und Codieren. All diese Verfahren sind zurückzuführen auf ethnografische Forschungspraktiken, welche die medialen Träger und sozialen Wissensformen des Untersuchungsfeldes produktiv nutzen und in die Forschungspraxis übersetzen.

Wissenschaftliche Praxistheoretiker*innen folgen vornehmlich einer verstehenden Sozialwissenschaft, insofern sie eine systematische Durchdringung von Phänomenen sowie des eigenen Standpunkts anstreben. Sie haben, ähnlich wie künstlerische Forscher*innen, weniger den Anspruch, allgemeingültige Erklärungen im Sinne von faktenbasierten Evidenzen aus einer (wissenschaftlichen) Vogelperspektive zu formulieren. Ihre Arbeit ist aber auch nicht mit einer rein deskriptiven Wissenschaft zu verwechseln, denn sie verfolgen eine eigene Strategie der Sichtbarmachung von sozialen Phänomenen. Darin sind sie der künstlerischen Forschung ebenfalls nahe. Denn auch hier betrifft der Prozess des Verstehens nicht nur das Beobachten, sondern gleichermaßen das öffentliche Involviert-Sein in den hieran angeschlossenen, rekursiven Forschungsprozess: das Transkribieren der aus der Beobachtung gewonnenen Daten in Form von Protokollen, Memos und anderen Aufzeichnungen, das denkende Schreiben, Lesen und die Theoriebildung[182], die in zahlreichen Übersetzungsschleifen zum Entwickeln von künstlerischen Arbeiten und im wissenschaftlichen Prozess zum Produzieren von Texten führt, sowie schließlich das Aufführen, hier der künstlerischen Arbeit und dort von Ergebnissen der Forschung, sowie das Sprechen darüber, hier beispielsweise bei Publikumsgesprächen, mit Kritiker*innen, dort auf Konferenzen, Tagungen, in Vorträgen.

DIE LOGIK DER KÜNSTLERISCHEN UND WISSENSCHAFTLICHEN PRAXIS

Eine praxeologische Tanzforschung nimmt die Reflexion der Beziehungen zwischen den Praktiken des Forschens und den künstlerischen Praktiken, also zwischen den verschiedenen Logiken der Praxis des Forschens und des Choreografierens und des Tanzens in den Blick. Hierin unterscheidet sie sich von der künstlerischen Forschung. Tanzforschung ist selbst als eine Praxis zu bestimmen,

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



6 Research-Reise
zu *Nur Du*
USA 1996

7 Dreharbeiten zu
Die Klage der Kaiserin
Wuppertal 1988

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

die allerdings einer anderen Logik folgt als die künstlerische Praxis, schon allein dadurch, dass die Logik der Praxis unter einem anderen zeitlichen und Handlungsdruck steht als die wissenschaftliche Praxis.

Eine praxeologische Tanzforschung legt, im Sinne Bourdieus[183], zugleich die wissenschaftlichen Praktiken, zum Beispiel des Beobachtens, Beschreibens, Recherchierens, Dokumentierens, Analysierens, Interpretierens offen und leuchtet die Beziehungen zu den beobachteten künstlerischen Praktiken aus, zu denen Praktiken des Trainierens, Improvisierens, Probens, Komponierens, Choreografierens, Aufführens gehören, oder auch zu den Praktiken des Rezipierens, zu denen Theaterbesuche, Kritiken lesen, Stücke besprechen, Programmhefte lesen, Publikumsgespräche besuchen zählen. Diese unterschiedlichen Logiken in der Praxis der künstlerischen Produktion selbst und zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis zu erkennen, sie zueinander ins Verhältnis zu setzen, dies methodisch umzusetzen und theoretisch zu reflektieren, ist die Grundlage einer praktischen Theorie wie einer theoriegeleiteten Praxis, mit anderen Worten: die Grundlage einer praxeologischen Tanzforschung. An den Praktiken des Choreografierens, zu denen mit Recherchieren, Beschreiben und Beobachten die gleichen Praktiken zählen wie die der wissenschaftlichen Praxis, die aber anders ausgeführt und in den Produktionsprozess eingebettet sind, wird beispielhaft anschaulich, wie elementar wichtig das In-Verhältnis-Setzen der Logiken der künstlerischen und wissenschaftlichen Praktiken ist, um die Differenz und gegebenenfalls die Ähnlichkeit der Praktiken von wissenschaftlicher und künstlerischer Praxis herauszuarbeiten.

Was unterscheidet die Praktiken des Recherchierens einer Choreografin von dem Recherchieren einer Wissenschaftlerin? Welche Unterschiede bestehen zwischen Praktiken des Beobachtens im künstlerischen und im wissenschaftlichen Feld, wenn dabei, wie bei den Research-Reisen des Tanztheaters Wuppertal (→ARBEITSPROZESS) zum Beispiel ethnografisch vorgegangen wird? Gerade die aktuell und kontrovers geführte Debatte um Artistic Research zeigt, dass die Perspektive auf die Logik der Praktiken im künstlerischen und wissenschaftlichen Feld hilfreich sein kann, um eine differenzierte Debatte um die Potenzialität der künstlerischen Forschung zu führen. Eine praxistheoretische Perspektive ist von daher ein kritisch-analytisches Projekt, das die Logiken der wissenschaftlichen und der choreografischen Praxis zueinander in Beziehung setzt. Aus praxeologischer Perspektive wäre Tanzwissenschaft als eine erfahrungsgeleitete Wissenschaft anzulegen. Eine Praxeologie provoziert demnach eine Neubestimmung dessen, was unter Tanztheorie verstanden wird. Betrieben aus der empirischen Forschung fordert sie die permanente Relativierung der Theorie ein. Theorieentwicklung kann

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

aus dieser Sicht nicht selbstreferentiell bleiben, sondern muss sich der empirischen Verpflichtung stellen.

Die Praxistheorie destabilisiert mit der Relationalität der Logik der wissenschaftlichen und künstlerischen Praktiken die Trennung von wissenschaftlicher Theorie einerseits und künstlerischer Praxis und Empirie andererseits. Ihr Ausgangspunkt ist die Theoriegebundenheit von Empirie gleichermaßen wie die Empiriegebundenheit von Theorie. Eine praxeologische Perspektive opfert damit die Vorstellung dessen, was Theorie gemeinhin bedeutet, nämlich reines Denken oder ein Modell, ein Abbild von Realität zu sein. Aber ihr Gewinn besteht darin, dass sie ihren Blick auf die Vielfalt richtet, den Reichtum und die »stumme Sprache«[184] mit der die tänzerischen Praktiken selbst den Gegenstand erzeugen, den Tanzwissenschaftler*innen erforschen. Konzeptionell ist somit in einer Praxeologie eine zukunftsweisende Idee angelegt: nämlich den für die Moderne charakteristischen Dualismus von Theorie und Praxis, Wissenschaft und Kunst zu unterlaufen und damit Politiken der In- und Exklusion und der Machtrelationen zwischen dem künstlerischen und dem wissenschaftlichen Feld zu umgehen – mit und durch eine praxeologische Forschung, die sich, jeweils unterschiedlich, in Tanzkunst und Tanzwissenschaft zeigt.

DIE WISSENSCHAFTLERIN ALS ÜBERSETZERIN: DAS EIGENE TUN REFLEKTIEREN

In einem praxeologischen Forschungsansatz sind die Forschenden aufgefordert, die Historizität und Kulturalität des eigenen Standpunktes offenzulegen und die Position der eigenen Lesart transparent zu machen. Diese Forderung nach Selbstreflexion ist nicht nur bereits ein grundlegendes Kriterium der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule seit den 1930er Jahren[185], sondern auch ein Grundprinzip qualitativer Sozialforschung. Pierre Bourdieu und Loïs Wacquant führen die Idee der Selbstreflexion weiter und sprechen von »reflexiver Methodologie«[186], die sie als eine vollständige Objektivierung verstehen, nicht nur des Forschungsgegenstandes selbst, sondern auch der Beziehung der Forschenden zu diesem Gegenstand, einschließlich ihrer eigenen Wahrnehmungs- und Klassifikationsmuster. Denn das Set von Affiziert-Sein durch die Aufführung, die habituelle Disposition, das Wissen und die situative Gestimmtheit bestimmt nicht nur die Wahrnehmung der Forschenden, sondern stellt zugleich die Bedingungen der Möglichkeit von Objektivierung her. Ähnlich diskutieren die Postcolonial Studies die Reflexion des gesellschaftlichen Ortes der Sprecher*innenposition.[187] Eine (selbst-)reflexive Erforschung einer künstlerischen Praxis erfordert entsprechend das, was den Übersetzungsbegriff generell charakterisiert und mit Bernhard

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Waldenfels als eine Ethik der Grenzachtung und Grenzverletzung bezeichnet werden kann.[188]

Eine methodische Konsequenz aus diesen theoretischen Überlegungen ist, dass das Wie des Übersetzens während des tanzwissenschaftlichen Forschungsprozesses fortwährend reflektiert wird – und dies auf zwei Ebenen, wie es auch hier in diesem Buch versucht wird: den medialen, kulturellen und ästhetischen Übersetzungen des ›Stückes‹ selbst (→ STÜCKE, COMPAGNIE, ARBEITSPROZESS und REZEPTION) sowie deren Übersetzungen in die wissenschaftliche Methodologie und Theorie (→ SOLOTÄNZE). Die Forscher*innen werden somit selbst zu Übersetzer*innen, die sich in einer stetigen Praxis des Aushandelns befinden. Hierin liegen sowohl Herausforderungen als auch Chancen einer empirisch geleiteten Tanzforschung, die darauf abzielt, die eigene Sicht beständig zu unterlaufen und in Frage zu stellen.

Die Produktion von Erkenntnis ist von dieser Selbstreflektion abhängig, die wiederum nicht unabhängig von Machtkonstellationen ist. Damit rücken auch die Forschenden selbst, ihre Nähe und Distanz zum Forschungsfeld, ihre Affiziertheit, Empathie und ihre Leiblichkeit, kurz: ihre Körper als »Erkenntnissubjekte«[189] in den Blick: Forschende sind selbst Teil der Praktiken. Sie sind nicht nur zu einer objektivierten Selbstreflexivität im Sinne Bourdieus angehalten, sondern aufgrund ihrer körperlich-sinnlichen Einbettung in den Forschungsprozess auch dazu aufgefordert, das Verhältnis ihrer Praktiken zu den zu untersuchenden Praktiken zu thematisieren und zu reflektieren (→ EINLEITUNG). Dabei sind sie, wie in diesem Kapitel gezeigt werden sollte, mit verschiedenen Sets von Praktiken der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung konfrontiert, die Ähnlichkeiten aufweisen, aber in ihrer Ausführung unterschiedlich sind: einerseits ethnografische Verfahren, die in der Wissenschaft und in der künstlerischen Arbeit unterschiedlich zur Wissensgenerierung genutzt und deren Ergebnisse verschieden weiter bearbeitet werden, andererseits differente Modi der Reflexion und Verarbeitung des eigenen Vorgehens, die wiederum in Wissenschaft und Kunst ihre je eigenen Übersetzungen finden.

8 Pina Bausch
Italien 1994

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1 Pina Bausch
Proben zu *Ahnen*
Wuppertal 1987

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(In die) Gegenwart übersetzen. Die zukunftsoffene Zeitgenossenschaft

»Wie und wie lange kann sich das körperlich sprachlose Protestpotential [des Tanztheaters, GK] gegen den Markt, gegen seine Vermarktung als innovative Theaterform behaupten? […] Wann werden die Tanztheaterstücke doch zu monumentalen Gemälden?«[2] Susanne Schlicher stellte diese Fragen bereits in ihrem 1987 erschienenen und damals wegweisenden Buch *TanzTheater*. Schon Mitte der 1980er Jahre kam also die Frage auf, wie lange es braucht, bis sich eine in den 1970er Jahren entstandene innovative Kunst konventionalisiert, in den Kanon der etablierten Kunstformen einfügt und routiniert, bis ihr künstlerischer Stil, ihre Arbeitsweisen, ihr Repertoire zur Gewohnheit werden. Entsprechend hat bereits in den 1980er Jahren ein Teil der journalistischen Kritik bemängelt, dass die jeweils neuen Stücke des Tanztheaters Wuppertal nichts Neues zeigen, dass sie sich thematisch und ästhetisch wiederholen (→ REZEPTION). Mehr als drei Jahrzehnte nach der Veröffentlichung des Buches von Susanne Schlicher gilt das Tanztheater – auch das der 1970er Jahre – nicht mehr als Protestkunst. Der Begriff »Protestkunst« selbst erscheint mittlerweile veraltet; abgesehen davon, dass er auch in den Anfangszeiten des Tanztheaters dessen Selbstverständnis nicht traf. Aber die Frage, die Susanne Schlicher stellte, ist immer noch oder wieder aktuell. Denn insbesondere nach dem Tod von Pina Bausch 2009 wird unaufhörlich und nahezu weltweit diskutiert, ob ihre Tanzstücke erhalten›werden können und sollen, ob sie noch›zeitgemäß sind, ob das Aufführen alter›Stücke nicht zu einer Musealisierung führt, und schließlich, ob die Stücke dadurch nicht gerade das verlieren, was sie einst auszeichnete: das ästhetisch Innovative, das die Grenzen einzelner Künste Überschreitende, das Unvorhersehbare, das Performative, das Nicht-Repräsentative und das Nicht-Theatrale.

Tatsächlich sind die Stücke selbst durch drei verschiedene Zeitebenen gekennzeichnet, die sich in einer aktuellen Aufführung miteinander verknüpfen: Da ist erstens die Jetzt-Zeit, in der sich zum einen die Neueinstudierung und damit auch die Weitergabe an

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

jüngere Tänzer*innen (→ARBEITSPROZESS) ereignet. Diese Praxis der Weitergabe überdauert nunmehr Jahrzehnte und mittlerweile mehrere Tänzer*innen-Generationen; durch diese permanenten Wiederaufnahmen wird der Zeitkunst Tanz insgesamt eine Zeitlosigkeit zugeschrieben, sie ist demnach potenziell immer wieder aufführbar, unabhängig von dem jeweiligen zeithistorischen Kontext. Jetzt-Zeit ist auch die Zeit, in der das Stück (wieder) aufgeführt wird. Die zweite Zeitlichkeit ist die historische Zeit: Die Entstehung der Choreografie und ihre Uraufführung. Die aktuelle Aufführung in der Jetzt-Zeit ist eine Erinnerung und ein Reenactment dieser Choreografie, also ein Dokument der choreografischen Kunst Pina Bauschs und des damaligen Erfindungsreichtums ihrer Tänzer*innen sowie ein historisches Dokument der tanzkünstlerischen Übersetzung damaliger politischer, gesellschaftlicher und kultureller Wahrnehmung und Erfahrung. Zugleich ist es auch eine Neupositionierung des Stücks in einen veränderten zeithistorischen Kontext mit anderen Darsteller*innen, rezipiert von einem Publikum, das andere Wahrnehmungsgewohnheiten und Seherfahrungen hat. Die dritte Zeitebene betrifft die Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal selbst, die Jahrzehnte nach der Premiere das Stück wiederaufführen. Und auch hier verschränken sich im Zusammenspiel der Tänzer*innen-Generationen die Zeitebenen (→COMPAGNIE): Bei manchen Stücken sind selbst 40 Jahre nach der Premiere, also einem Zeitraum, der gemeinhin mehr als einem beruflichen Tänzer*innendasein entspricht, immer noch einige Tänzer*innen aus der Erstbesetzung dabei. In *Viktor* (UA 1986) beispielsweise tanzen 2017 – bei 23 Mitwirkenden Tänzer*innen – noch drei Tänzer*innen aus der Erstbesetzung: Dominique Mercy und Julie Anne Stanzak sowie – als Gast – das ehemalige Ensemblemitglied Jean-Laurent Sasportes. In *1980* (UA 1980) hingegen ist 2019 niemand mehr aus der Erstbesetzung dabei, aber nahezu alle beteiligten Tänzer*innen hatten mit Pina Bausch jahrelang zusammengearbeitet, anders als in *Nefés* (UA 2003), wo 2019 bereits mehr als die Hälfte der mitwirkenden Tänzer*innen nach dem Tod der Choreografin engagiert wurde und Pina Bausch zum Teil nicht mehr persönlich erlebt hat. In allen Stücken hat also mittlerweile ein vollständiger Generationenwechsel (→COMPAGNIE) stattgefunden, in manchen Stücken sogar mehrere. Dieser Transformationsprozess über mitunter mehrere Tänzer*innen-Generationen erfolgte jedoch nicht abrupt, sondern in kleinen Schritten. Es sind permanente Übersetzungsschritte, denn in den Jahrzehnten sind die Stücke immer wieder aufgenommen und auf Tournee geschickt worden und mussten immer wieder, mit teilweise anderen Tänzer*innen, einstudiert werden, was mitunter – zu Lebzeiten von Pina Bausch (→ARBEITSPROZESS) – auch dazu führte, dass die Stücke selbst verändert, gekürzt oder einzelne Teile umgestellt wurden.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Pina Bausch selbst hat durch kontinuierliche Wiederaufnahmen ihr Werk am Leben zu halten versucht. Sie hat ihren Stücken damit einerseits eine Zeitlosigkeit zugeschrieben. Andererseits hat sie auch gezeigt, dass Tanzmoderne nicht nur bedeutet, (vorrangig) nach dem Neuen zu streben und das Geschaffene als veraltet abzutun, sondern auch, die historisch gewordene Moderne in und durch die tanzenden Körper gegenwärtig zu machen. Zugleich konnte sie zeigen, dass die Stücke, auch wenn sie sich durch den spezifischen Arbeitsprozess (→ARBEITSPROZESS) auf situative Zeiterfahrungen einer Compagnie beziehen, in anderen Zeitkontexten eine andere Relevanz generieren können. Das Besondere des Tanzes liegt vielleicht darin, dass er in diesem mehrfachen Sinn eine Zeitkunst ist, weil der Tanz nicht nur gegenwärtig in dem Sinne ist, dass er nur in dem Moment existiert, wo er getanzt wird, sondern auch, weil sich in diesem Moment verschiedene Zeitschichten überlagern.

Die Stücke von Pina Bausch sind aus dieser Sicht zugleich historisch, aktuell und zeitlos: Sie sind eng an die kulturelle und situative Alltagserfahrung ihrer Entstehungszeit gebunden, werden in verschiedenen Gegenwarten aufgeführt und hier von dem jeweiligen Publikum entweder als aktuell, historisch oder zeitlos wahrgenommen. Es wäre deshalb zu kurz gegriffen, sie lediglich, wie manche klassischen Ballettwerke, als Monumente der Tanzgeschichte aufzufassen, die aus Respekt vor der Geschichte europäischer ›Hochkultur‹ immer wieder aufgeführt werden. Umgekehrt wäre es aber auch verfälschend, entweder von einer Zeitlosigkeit von Tanzstücken auszugehen oder per se die Wiederaufnahme in einem anderen historischen und situativen Rahmen vor einem anderen Publikum als Beleg für deren Aktualität zu verstehen. Stattdessen drängt sich gerade am Beispiel der Stücke des Tanztheaters Wuppertal und ihrer mit vielfältigen Übersetzungsprozessen verbundenen Verschachtelung der verschiedenen Zeitebenen die Frage auf, was überhaupt als zeitgenössisch angesehen werden kann. Diese Frage stellt dieses abschließende Kapitel, indem es die Temporalität des Übersetzens in den Blick nimmt und auf den Begriff des Zeitgenössischen engführt.

Was ist zeitgenössisch?

Der Begriff der Zeitgenossenschaft stammt in westlichen Kulturen aus der Frühen Neuzeit (1500-1800), also jener Epoche, in der der Zeitbegriff mit der Erfindung der Uhr und der damit einhergehenden Objektivierung und Linearisierung von Zeit neu verhandelt wird. Mit anderen Worten: Seitdem wird ›Zeit‹ durch und über technische Erfindungen reguliert und von den frühkapitalistischen, kolonialen europäischen Ländern global kontrolliert, die diese technischen

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Entwicklungen initiiert hatten. Mit der Durchsetzung der westlichen Moderne, mit Frühindustrialisierung, Aufklärung und französischer Revolution erhält der Begriff ›Zeitgenosse‹ im 18. Jahrhundert seine zentrale Bedeutung. Bereits 1764 gibt Voltaire die Devise aus »Conformez-vous aux temps«[3], fordert also, sich zu der eigenen Zeit ins Verhältnis zu setzen und sich zugleich ihr anzupassen, dies vor allem mit dem Ziel, einen kritischen Blick auf die eigene Zeit werfen zu können. »O Ihr Genossen meiner Zeit«[4], heißt es in Friedrich Hölderlins *Hyperion* von 1794. Johann Wolfgang von Goethe wiederum verkündet anlässlich der Kanonade von Valmy am 20. September 1792 den berühmt gewordenen Satz, der das Verständnis von Zeitgenossenschaft nachhaltig prägen wird: »Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und ihr könnt sagen, ihr seid dabei gewesen […].«[5] Zeitgenossenschaft meint also seit der Aufklärung, so der Historiker Lucian Hölscher, »eine temporale Bindung an die Gleichzeitigkeit von Ereignissen und Personen«[6]. Aber es bedeutet nicht einfach das gemeinsame Sein in der Zeit, sondern eine reflektierte Teilnahme. Zeitgenosse ist derjenige, der sich ins Verhältnis zur Zeit setzt – und dies ist keine rein individuelle Angelegenheit.

Zeitgenoss*innen, also Genoss*innen der Zeit, teilen etwas miteinander, das ist die ›Zeit‹. In dieser Definition liegt ein doppeltes Versprechen: nämlich einerseits jenes, dass es möglich sei, mit jemandem eine Verbindung in Bezug auf die Zeit einzugehen, und andererseits, mit der Zeit selbst eine Verbindung einzugehen. Aber: Gibt es ›die Zeit‹? Ist ›Zeit‹ nicht etwas, das von der Wahrnehmung und Erfahrung der Menschen abhängig ist, also historisch, sozial und kulturell different ist? Haben die Stücke von Pina Bausch, entwickelt zu unterschiedlichen Zeiten und, in den Koproduktionen auch an verschiedenen kulturellen Orten mit einer international besetzten Compagnie, nicht gerade Letzteres unter Beweis gestellt?

Zeitgenössische (Tanz-)Kunst

Kunstwerke, und hier vor allem die der flüchtigen Kunst des Tanzes, sind in Bezug auf die Zeit ein paradoxes Phänomen: Einerseits sind sie in einer bestimmten Zeit entstanden und beziehen sich auf diese Zeit, andererseits sind sie zeitlos und überdauern mitunter Epochen wie Werke des klassischen oder romantischen Balletts. Im Unterschied zu Werken der Bildenden Kunst sind Stücke der Darstellenden Kunst gebunden an ihre Aufführungen und deren Verkörperungsformen. Tanzstücke können zwar kunst- und tanzhistorisch an Relevanz verlieren, ästhetisch aber bleiben sie mit sich identisch. Ihr Wert auf dem Markt der Künste kann schwanken, auch weil sie in verschiedenen Zeitphasen unterschiedlich bewertet und als relevant angesehen werden.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Zeitgenössische Kunst, so die gängige Definition, die hier als Ausgangspunkt dient, ist jene Kunst, die von Zeitgenoss*innen hergestellt und von anderen Zeitgenoss*innen als bedeutend wahrgenommen wird. Diese Definition unterstellt, dass das Zeitgenössische nur in der Gegenwart, der Jetzt-Zeit, hergestellt werden kann. Sie thematisiert nicht, in welchem Verhältnis die künstlerische Produktion zur Jetzt-Zeit stehen muss, um als zeitgenössisch zu gelten. Aber sie macht auf einen wichtigen Aspekt aufmerksam, der vor allem für die in diesem Buch vorgestellte Praxeologie des Übersetzens konstitutiv ist: Das Zeitgenössische ist ein performativer Begriff, er kann nicht nur behauptet, sondern muss auch beglaubigt werden. Das Zeitgenössische wird also in einem performativen Vorgang dem Stück zugeschrieben, es bezieht sich also auf das Zusammenspiel von Stück, Aufführung, Wahrnehmung, Wissen und Kontext. In diesem Zusammenspiel verschränken sich drei Zeitlichkeiten: das ›Gegenwärtige‹, das ›Gewordene‹ und das ›Werden‹. Die Aufführung findet zwar in der Gegenwart statt und setzt Ko-Präsenz voraus, aber sie ist zugleich durch die Übersetzung des Stücks in die Gegenwart durch die Gleichzeitigkeit von Jetzt-Zeit und historischer Zeit gekennzeichnet. Ebenso hat die gegenwärtige Aufführung Konsequenzen für das Werden, beispielsweise für den zukünftigen Diskurs um das Stück.

Durch diese Gleichzeitigkeit der Zeiten ist die Publikumswahrnehmung charakterisiert: Wie das Stück selbst in der Aufführung verschiedene Zeitebenen miteinander verbindet, sind auch die Stücke in der Publikumswahrnehmung von der Gleichzeitigkeit und Verschränkung verschiedener Zeiten geprägt (→REZEPTION), das heißt, sie werden eindeutig und unhinterfragt weder als aktuell noch als veraltet und gestrig angesehen. Diese Verflechtung von Aufführung, Wahrnehmung und Wissen ist insofern nicht nur als eine Konventionalisierung oder Historisierung zu verstehen. Denn die ästhetischen, medialen und kulturellen (Rück-)Übersetzungen zwischen Aufführung, Wahrnehmung und Wissen wirken auch immer transformatorisch auf die situativen Wahrnehmungen und zukünftigen diskursiven Verortungen des Tanzstücks. Sie prägen damit nicht nur die Wahrnehmungssituation, ihre Ereignishaftigkeit und Aura. Sie präformieren auch das Zukünftige – als Erwartungshaltung und als neue Wissensproduktion.

Das, was als zeitgenössisch in der jeweiligen (Tanz-)Kunst attribuiert wird, bezieht sich deshalb auch nicht nur auf die jeweilige Gegenwartskunst. »Alle bedeutende Kunst, alle Kunst im emphatischen Sinne, ist zeitgenössisch. Sie hat Bedeutung für die Gegenwart«, schreibt die Philosophin Juliane Rebentisch und spricht sich damit gegen das Attribut zeitgenössisch als »Zusatzqualität«[7] von Kunstwerken aus. In ihrer Position steckt auch eine weitere Überlegung: Es kommt auf den Bezugsrahmen des Werkes für die Gegen-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wart, auf seine situative Kontextualisierung an, ob es als zeitgenössisch wahrgenommen wird. Aber wann und durch wen wird einem Kunstwerk Bedeutung für die Gegenwart zugesprochen? Die Antwort auf diese Frage lässt sich entlang der kulturpolitischen Strategien eines globalen Kunstmarktes und über kunstphilosophische Positionen beantworten. In diesem Spannungsfeld bewegt sich heute der Begriff des Zeitgenössischen, hier liegen auch die mit dem Begriff verbundenen Grenzen und Potenziale.

Als marktstrategischer Begriff ist das Adjektiv ›zeitgenössisch‹ in den 1990er Jahren mit der Globalisierung des Kunstmarktes ein Distributionskriterium geworden und hat hier den an eine spezifische Ästhetik gebundenen, aus der historischen Modernen stammenden Begriff der modernen Kunst ersetzt. Das Zeitgenössische, so beschreibt es der Journalist Henning Ritter, ist »heute keine künstlerische Aussage, sondern eine Eigenschaft des Kunstsystems«[8]. Er kritisiert, dass das heutige Kunstsystem auf das Zeitgenössische fixiert sei. Entsprechend bezeichne zeitgenössische Kunst unterschiedslos alle Hervorbringungen, die vom Kunstsystem in irgendeiner Form anerkannt und aufgenommen werden. Folgt man diesem Gedanken, dann ist das Zeitgenössische nicht ausschließlich ein ästhetischer, sondern auch ein marktstrategisch relevanter Begriff.

Auf die Relevanz der Zuschreibung ›zeitgenössisch‹ für den Tauschwert von Kunst auf dem globalen Kunstmarkt haben bislang nur wenige Autor*innen aufmerksam gemacht. Zeitgenössische Kunst sei demnach abzugrenzen von dem in der historischen Moderne verankerten Konzept der modernen Kunst, die noch für sich beanspruchte, eine neue Welt mit den Mitteln des Ästhetischen zu entwerfen. Das Zeitgenössische in der Kunst beziehungsweise die ›zeitgenössische Kunst‹ ist hingegen ein Topos, mit der Kunst-Politik betrieben, Ein- und Ausgrenzungen vorgenommen, vielfältige Abgrenzungen (zum Beispiel zur Moderne, zu Tradition, zu anderen Kulturen und ihren Künsten) vollzogen werden und der weltweite Kunstmarkt reguliert wird. Die gegenwärtigen Praktiken des weltweiten Kunstbetriebes bleiben dabei westlich. Die Historikerin Ljudmila Belkin bezeichnet deshalb ›zeitgenössische Kunst‹ als »einen Wertbegriff mit Zulassungsfunktion: Er bestimmt, was Kunst ist und was nicht«[9]. ›Zeitgenössische Kunst‹ ist demnach, um es mit Pierre Bourdieu zu sagen[10], ein ›Kampfbegriff‹ im globalisierten Feld der Kunst, mit dem Politik betrieben wird, und dies erfolgt darüber, dass das jeweilige ›Kunststück‹ als neu oder veraltet, als (ir)relevant für die Gegenwart bewertet wird. Die Verwalter*innen sind dabei auch in den darstellenden Künsten die an den Maßstäben des westlich orientierten Kunstmarktes operierenden legitimen Sprecher*innen, die Kurator*innen, Veranstalter*innen, Vertreter*innen von Kultureinrichtungen und Journalist*innen. Selbst wenn der hegemoniale Anspruch, den noch

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

2 Programmheft
»…como el musguito en la piedra, ay si, si si …« (Wie das Moos auf dem Stein) 2009

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

3 Nachbau der Lichtburg
Probenraum des
Tanztheaters Wuppertal
Ausstellung *Pina Bausch*
und das Tanztheater
Bonn 2016

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die moderne Kunst erhob, in einer globalisierten Kunstpraxis nicht mehr funktioniert, in der das Verhältnis von Moderne und Tradition nicht mehr, wie in der westlichen Moderne üblich, als ausschließend betrachtet wird, haben sich mit dem Begriff ›zeitgenössisch‹ neue hegemoniale Praktiken des Ein- und Ausschließens etabliert.

Die Stücke von Pina Bausch werden in den 1990er Jahren zu einer globalen Ware, die Öffnung des globalen Kunstmarktes einerseits und die zunehmenden Koproduktionen andererseits spielen hier ineinander. Der ab Mitte der 1990er Jahre erfolgte Wandel in der Ästhetik der Stücke – mehr Tanz, vor allem Solotänze, die immer schöner und eleganter werdenden Abendkleider, die zunehmende Leichtigkeit der Stücke – befördern die globale Zirkulation der Stücke, die wiederum durch die Unterstützung mächtiger Kulturinstitutionen wie dem Goethe-Institut oder der Kooperationspartner vorangetrieben wird. In dieser Politik steckt die Behauptung, dass die Stücke Gegenwartsrelevanz haben, was vor allem auch durch die Arbeitsweise in den Koproduktionen legitimiert wird. Die Koproduktionen sind dabei nicht nur für die Compagnie ein Instrument, das wirtschaftlich notwendig (→ STÜCKE) und ästhetisch bereichernd (→ ARBEITSPROZESS) ist. Sie sind auch ein kulturpolitisches Instrument im Kontext nationaler Aufmerksamkeiten auf einem globalen Kunstmarkt.

Zukunftsoffene Zeitgenossenschaft

Neben seiner marktstrategischen Bedeutung aber hat der Begriff zeitgenössisch auch ein utopisches Potenzial. Dieses schreibt ihm vor allem die Kunstphilosophie zu, so Giorgio Agamben, wenn er behauptet: »Der Gegenwart zeitgenössisch, ihr wahrhaft zugehörig ist derjenige, der weder vollkommen in ihr aufgeht noch sich ihren Erfordernissen anzupassen versucht. Insofern ist er *unzeitgemäß;* aber ebendiese Abweichung, dieser Anachronismus erlauben ihm, seine Zeit wahrzunehmen und zu erfassen. […] Zeitgenössisch ist derjenige, der seinen Blick fest auf die Zeit richtet, um nicht deren Glanz, sondern deren Finsternis wahrzunehmen. […] Zeitgenosse ist der, wer die Dunkelheit seiner Zeit als etwas wahrnimmt, das ihn angeht, nicht aufhört, ihn anzusprechen, etwas, das sich mehr als jedes Licht unmittelbar und ausschließlich an ihn richtet. Zeitgenosse ist der, dem die Strahlen der Finsternis seiner Zeit frontal ins Gesicht fallen.«[11] Dieses mit Berufung auf Friedrich Nietzsches *Unzeitgemäße Betrachtungen*[12] formulierte Verständnis von Zeitgenossenschaft beruht auf dem vielfach bemühten, aus der Aufklärung hervorgegangenen Pathos der Distanz. Zeitgenössische Kunst entsteht demnach dort, wo einen etwas ›angeht‹, wo es darum geht, zu einer Erfahrung der Gegenwart zu gelangen. Die Herstellung aber auch die Beglaubigung der Bedeutung eines Tanzstücks für die Gegenwart basiert demnach auf einem Verhältnis zur Gegenwart, das von kritischer

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Distanz geprägt ist. Es ist die Distanz zur Jetzt-Zeit, ein In-Verhältnis-Treten zur eigenen Gegenwart, das eine Voraussetzung darstellt, um die Frage zu stellen: Was kann uns eine Choreografie, selbst wenn sie vor Jahrzehnten entwickelt wurde, über unsere Gegenwart sagen?

›Zeitgenössisch‹ bezieht sich aber in philosophischer Perspektive nicht nur darauf, in Distanz treten zu können, sondern auch darauf, eine Passion für die Gegenwart zu haben.[13] Denn, so formuliert es der Literaturwissenschaftler Sandro Zanetti, »nur in der Passion für die Gegenwart, die den eigenen Horizont durchkreuzt, als derartige Transgression aber registriert wird, ist eine gegenwartsoffene, zugleich aber eine zukunftsoffene (weil in der Gegenwart nicht zu haltende) Zeitgenossenschaft möglich«[14]. Es ist eine Passion, so wäre dies zu ergänzen, die um die Existenz mehrerer Gegenwarten und damit verschiedener Zeitverständnisse weiß. Folgt man diesem Verständnis, beruht das Zeitgnössische in der Kunst auf einer Praxis des Übersetzens, die, ›kon-temporär‹ ist im Verhältnis zur Gegenwart, die sich zu der jeweiligen Gegenwart ins Verhältnis setzt. Eine zur Gegenwart kritische Praxis des Übersetzens besteht demnach in dem Erzeugen von zeitlichen Dis/Kontinuitäten, in dem Aufbau von Balancen von Distanz und Nähe sowie von Kritik und Empathie in Bezug auf die jeweilige Gegenwart. Mit dieser Praxis des Übersetzens bestimmt sich Gegenwartskunst weder über die Absetzung von einer als abgeschlossen erklärten Vergangenheit (Moderne) noch über eine als anders deklarierte Kultur (populäre Tanzkultur, koproduzierendes Land). Zeitgenössische Kunst bestimmt sich vielmehr über vielfältige Relationierungen, Erweiterungen und Brechungen zu Geschichte und Kulturen, die sie anerkennt und bearbeitet, das heißt ästhetisch und diskursiv übersetzt und künstlerisch und politisch rahmt.

In diesem Sinne sind die Stücke von Pina Bausch zeitgenössisch, sind sie doch durch die Balance zwischen Distanz und Passion zu ihrer Entstehungszeit gekennzeichnet. Vor allem die Koproduktionen sind in Distanz und Achtung der fremden Kultur entstanden. Der Arbeitsprozess basierte, mit dem Verfahren des Fragen-Stellens und den Research-Reisen, für alle Compagniemitglieder auf Alltagsempathien. Ihre kulturelle Wahrnehmung und Erfahrung wurde dann in eine ästhetische Form, das Tanzstück übersetzt. Damit ist das Stück nicht nur im Schritt der ästhetischen Übersetzung von Alltagserfahrung in Distanz zur situativen Wahrnehmung und Erfahrung selbst getreten.

Die permanenten Wiederaufnahmen erlauben immer wieder (Rück-)Übersetzungen in die jeweiligen Gegenwarten, indem die Aufführungen in andere Zeit-Kontexte transferiert werden und hier vor anderem Publikum auch die Möglichkeit geben, die Stücke auf ihre Relevanz für die Gegenwart zu befragen. Auf diese Weise schaffen die Aufführungen einen Raum für das Publikum, die Aktualität des

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Stücks durch eine Koppelung an die eigene Zeit zu prüfen. Das Publikum entscheidet, ob das Stück für die Gegenwart, in der sie es erleben, Relevanz hat oder nicht. Insofern ist aus praxistheoretischer Sicht das Zeitgenössische nicht in dem Stück selbst angelegt, sondern wird im Wechselspiel von Aufführung und Publikum erzeugt. Die Fähigkeit zu Distanz und Passion zur eigenen Zeit, durch die eine zukunftsoffene Zeitgenossenschaft gekennzeichnet ist, gilt also gleichsam für das Publikum. Es sind vor allem diese Eigenschaften, die das Publikum befähigen, Stücke in die eigene Jetzt-Zeit zu übersetzen und zu entscheiden, ob sie für ein kritisches Verhältnis zur Gegenwart Relevanz haben oder ob sie zu einer Musealisierung von (Tanz-) Kunst beitragen.

Die Publikumswahrnehmung ist durch ihr Geworden-Sein bestimmt, beispielsweise durch die Wahrnehmungsgewohnheiten, Seherfahrungen, Erwartungsroutinen und das (tanzspezifische) Wissen. Aber diese Gewohnheiten können auch unterlaufen werden, indem ein Stück in den zeitlich unterschiedlichen situativen wie kulturellen Kontexten immer anders wahrgenommen wird. Ein Stück wird also nicht allein durch eine Neueinstudierung und Aufführung aktualisiert und in die Zukunft geführt, dies kann auch ein Beitrag zur Musealisierung von Stücken sein, wie dies bei klassischen Ballettwerken der Fall ist. Vielmehr ist die performative Dimension entscheidend: das Tanzstück ist eine instabile, bewegliche und permanent sich verändernde, kontingente Produktion, die im Verhältnis von Stück, Wiederaufnahme, Aufführung, Wahrnehmung und Wissen entsteht – und nicht ein vermeintlich zeitloses Werk, das als solches erhalten werden sollte.

Indem Pina Bausch ihre Stücke immer wieder ins Repertoire übernommen und damit permanent übersetzt hat, hat sie selbst ihre Stücke in eine Zukunft geführt. Offen bleibt, ob dieses »Lebendig-Halten«, wie es Pina Bausch nannte, perspektivisch lediglich der Bewahrung oder Musealisierung ihres kulturellen Erbes dient, oder ob es um eine zukunftsoffene Zeitgenossenschaft geht. Diese Ambivalenz ist ein genuiner Bestandteil von Weitergaben und Wiederaufnahmen und eine immer wieder neu zu stellende Frage. Die Antwort darauf, welches der Stücke von Pina Bausch und dem Tanztheater Wuppertal Relevanz für die Gegenwart hat, entscheiden nicht allein diejenigen, die die Stücke weiterhin auf den Markt bringen oder die den Diskurs darüber bestimmen, sondern auch das Publikum, das die Gegenwartsrelevanz performativ beglaubigt. Auch hier ist das Wie, die Praxis des Übersetzens in die neuen Gegenwarten, von nicht unerheblicher Bedeutung. Weder führt die ›originalgetreue‹ Rekonstruktion zwangsläufig zu einer Musealisierung noch verspricht die vollständige Dekonstruktion eines Stückes an sich Gegenwartsrelevanz im Sinne einer kritischen Distanz zum historischen Material. Vielmehr hängt auch das Wie von dem kom-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

plexen, performativen Zusammenspiel von Stück, Aufführung, Wahrnehmung und Kontext ab, um zu entscheiden, welche Relevanz das Stück haben wird. In dieser hybriden und vielschichtigen Praxis des Übersetzens ist beides, sowohl die Musealisierung einer einst revolutionären Kunst als auch das Potenzial für eine zeitgenössisch relevante Rezeption angelegt.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anmerkungen

EINLEITUNG

1 In diesem Buch wird die französische Schreibweise *Compagnie* verwendet.

2 Klein 1994

3 Brandstetter/ Klein 2015a

4 Das Buch basiert auf einem Materialkorpus, der mit Hilfe verschiedener methodischer Verfahren untersucht wurde. Zur Analyse der ARBEITSPROZESSE wurden insgesamt 20 ca. zweistündige Interviews mit Tänzer*innen über die Proben und Arbeitsweisen und hier vor allem über die Research-Reisen in die koproduzierenden Länder sowie mit den künstlerischen und technischen Mitarbeiter*innen des Tanztheaters Wuppertal (Bühnenbildner, Kostümbildnerin, Musik, Inspizient, Bühnentechnik, Geschäftsführung) geführt, transkribiert und inhaltsanalytisch ausgewertet. Mit drei langjährigen Mitarbeiter*innen wurden mehrfach Interviews geführt. Bei Forschungsaufenthalten in Tokio/ Japan, Indien (Delhi, Kalkutta, Chennai, Kochi), Saõ Paulo/ Brasilien und Budapest/ Ungarn, die von den Goethe-Instituten sowie den Theatern und Archiven vor Ort jeweils unterstützt wurden, habe ich Interviews mit den Organisator*innen der Recherche-Reisen sowie der Premieren und Gastspiele geführt und ausgewertet sowie die Reiseroute und Rechercheorte des Wuppertaler Ensembles mit ethnografischen Verfahren rekonstruiert.

STÜCKE und Aufführungen: Nach der Sichtung des von der Pina Bausch Foundation und dem Tanztheater Wuppertal zur Verfügung gestellten Materials (Videomaterial, Kritiken, Interviews, Dokumentationen) haben wir die internationalen Koproduktionen in drei Werkphasen eingeteilt und jeweils im Hinblick auf ihre ästhetischen Narrative analysiert.

SOLOTÄNZE: Aus jeder Werkphase wurde ein Stück – *Viktor* (UA 1986), *Masurca Fogo* (UA 1998), *»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein)* (UA 2009) – ausgewählt und umfassend im Hinblick auf den Arbeitsprozess, die Aufführungen und die Rezeption analysiert. Zusätzlich haben wir aus diesen Stücken jeweils einen Solotanz ausgewählt. Die von der Pina Bausch Foundation zur Verfügung gestellten Videomitschnitte von Aufführungen wurden anhand der Frage untersucht, wie kulturelle Erfahrung sich ästhetisch übersetzt – und im Hinblick auf die szenische Darstellung der Tänzer*innen, die Solo- und Gruppentänze und die Choreografie, ihre zeitlich-rhythmischen und räumlich-architektonischen und interaktiven-figurationalen, dramaturgischen Aspekte analysiert. Dieser Prozess war sehr detailliert und zeitaufwändig, weil hierzu nicht, wie in der Theater- und Tanzwissenschaft üblich, lediglich aufführungs- und inszenierungsanalytische Verfahren zur Anwendung kamen. Vielmehr wurde der Tatsache Rechnung getragen, dass es sich hierbei um Videoaufnahmen handelt, die zumeist die Stücke aus der halbtotalen Kameraperspektive, aufgenommen im Opernhaus Wuppertal aus ca. der 13. Reihe rechts abbilden. Entsprechend wurden zusätzlich die in der qualitativen Sozialforschung entwickelten Verfahren einer hermeneutischen Videoanalyse herangezogen, die in Bezug auf Körper-, Bewegungs- und Tanzanalysen differenziert werden mussten. Dafür wurde zudem erstmalig die in der qualitativen Sozialforschung entwickelte Software *Feldpartitur* für Choreografie- und Tanzanalysen eingesetzt und differenziert.

REZEPTION: Es wurden insgesamt vier Publikumsbefragungen zu den Stücken *Rough Cut* (UA 2005), *Viktor, »…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein)* und *Masurca Fogo* durchgeführt, transkribiert und mit Verfahren der qualitativen Inhaltsanalyse, unterstützt durch die Software MAXQDA, ausgewertet. Dabei wurden die Stellungnahmen der Zuschauer*innen in emotionale, analytische und metaphorische Aussagen sortiert und in ›Wortfelder‹, verstanden als Gruppierungen von bedeutungsähnlichen bzw. bedeutungsverwandten Wörtern, eingeteilt. Auf diese Weise konnten Narrative herausgearbeitet werden, die zeigen, wie sich das Wahrgenommene in Sprache übersetzt und auch wie und durch was sich die Übersetzung ›widersetzt‹. So zeigte sich auch, dass sich Teile der Stücke, die einer symbolischen Deutung nicht so leicht zugänglich sind, der Sprache entziehen und damit in der sprachlichen Übersetzung unsichtbar bleiben. Über das ›in-Sprache-Übersetzte‹ wurden zudem die Charakteristika der einzelnen Stücke herausgearbeitet und zu den anderen Koproduktionen ins Verhältnis gesetzt. Zugleich wurden zu diesen Veranstaltungen vor, während und nach den Aufführungen Beobachtungsprotokolle erstellt. Die Ergebnisse der Publikumsbefragungen wurden wiederum mit den Narrativen in Beziehung gebracht, die sich aus den Kritiken herausarbeiten ließen. Die im Pina Bausch Archiv gesammelten Kritiken zu allen internationalen Koproduktionen (insgesamt 2.372 Kritiken) wurden systematisch aus dem – bis dato noch nicht systematisierten – Archivmaterial der Pina Bausch Foundation aufgearbeitet, systematisiert und es wurde ein Pressespiegel erstellt. Inhaltsanalytisch umfangreich ausgewertet, ebenfalls mithilfe der Software MAXQDA, wurden die Kritiken zu *Viktor, Masurca Fogo* und *»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein).* Ebenso wurden die Artikel des Kritikers Jochen Schmidt, der Kritiken zu allen Koproduktionen (1986-2009) verfasst und sie in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht hatte, in Bezug auf die Beständigkeit der Narrative eines überregional bedeutsamen Kritikers und damit eines Sprechers mit einer hegemonialen Diskursposition im zeitlichen Verlauf über 23 Jahre analysiert.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

STÜCKE

1 Bausch 2016b: 328
2 Vgl. Linsel 1985, 1994, 2006; Linsel/ Hoffmann 2010
3 Fischer/ Käseman 1984
4 Akerman 1983
5 Vgl. Bentivoglio/ Carbone 2007; Climenhaga 2008, 2012; Linsel 2013; Meyer 2012; Müller/ Servos 1979; Schmidt 1998; Schulze-Reuber 2008; Servos 1996a, 2008; Weir 2018
6 Wildenhahn 1982
7 Vgl. Müller/ Servos 1979
8 Vgl. Schmidt 1998; Servos 1996a, 2008
9 Servos 2008: 7
10 Servos 2008: 8
11 Servos 2008: 9
12 Servos 2008: 14
13 Servos 2008: 27
14 Servos 2008: 33
15 Klein 1994
16 Vgl. Bentivoglio/ Carbone 2007, Linsel 2013; Meyer 2012; Schmidt 1998; Servos 1996a, 2008
17 Dazu siehe kenntnisreich: Meyer 2012; Schmidt 1998; Servos 2008.
18 Eine Einteilung in Werkphasen unternimmt auch das Buch von Marion Meyer, allerdings konzentriert es sich auf die Kurzbeschreibung einzelner Stücke und führt nicht aus, was diese Werkphase charakterisiert (Meyer 2012).
19 Vgl. Meyer 2012; Schmidt 1998; Servos 2008
20 Bausch 2016a: 306
21 Schitthelm, zitiert in Krug 2008
22 Kresnik, zitiert in Meyer 2008
23 Dass das Theater nicht nur eine von vielen gesellschaftlichen Institutionen war, die vom Demokratisierungswillen erfasst wurde, sondern auch initialzündend war, zeigte sich in Warschau/ Polen. Hier hatte das Aufführungsverbot des Bühnenstückes *Dziady (Die Totenfeier)* von Adam Mickiewicz (1798-1855) wegen antirussischen Inhalts den Studentenprotest initiiert. (Siehe dazu Spiegel online: *spiegel.de/spiegel/print/d-46135831.html, Zugriff 4.2.2019).* 20.000 Studierende wurden in der Folge von den Universitäten verwiesen. Auch wenn die Studentenproteste damit zunächst in Polen erstickt worden waren, brachten sie doch einen Stein ins Rollen und legten den Grundstein für die spätere Demokratisierungsbewegung Solidarność.
24 Probst 2015
25 Bausch 2016a: 307
26 Schmidt 1979: 5, auch in: Steckelings 2014: 29
27 Koegler 1973: 40
28 Millet 1974: 38
29 Vgl. Betterton 1996
30 Vgl. Frei Gerlach u.a. 2003
31 Vgl. Buikema/ Van der Tuin 2009; West/ Zimmerman 1987
32 Vgl. Klein 2004
33 Gopnik 2007
34 Hoghe 1987: 28
35 Bausch 2016b: 323-324
36 Im Folgenden abgekürzt *1980* genannt.
37 Aus dem Programmheft zum Stück *Fritz*, Premiere am 5.1. 1974 im Opernhaus Wuppertal
38 Steckelings 2014: 33
39 Kuckart 2018
40 Bausch 2016a: 307
41 Bausch 2016b: 324-325
42 Bausch 2016a: 307
43 Gluck, zitiert in Michaelis 1992
44 Siehe dazu ausführlicher Brandstetter/ Klein 2015a
45 Diers 2015
46 Im Folgenden abgekürzt als *Blaubart* bezeichnet.
47 Im Folgenden abgekürzt als *Brecht/Weill-Abend* genannt.
48 Gerald Siegmund hat sich auf der Hamburger Konferenz *Dance Future II. Claiming Contemporaneity* im Januar 2017 mit dem Verhältnis von zeitgenössischem Tanz und dem Tanztheater befasst, Pina Bausch dort als Konzeptkünstlerin vorgestellt und damit den Konzeptbegriff sehr gedehnt, s. dazu: Siegmund 2018.
49 Bausch 2016a: 308
50 Servos 2008: 64
51 Vgl. Hoghe 1987
52 Linsel/ Hoffmann 2012
53 Schmidt 1998: 69
54 Bausch 2016b: 331
55 Bausch 2016a: 310
56 Bausch 2016b: 328
57 *Fritz* (UA 1974); *Iphigenie auf Tauris* (UA 1974), *Zwei Krawatten* (UA 1974); *Ich bring dich um die Ecke* und *Adagio – Fünf Lieder von Gustav Mahler* (UA 1974); *Orpheus und Eurydike* (UA 1975); *Le Sacre du printemps/ Das Frühlingsopfer* (UA 1975); *Die sieben Todsünden* (UA 1976); *Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper »Herzog Blaubarts Burg«* (UA 1977); *Komm tanz mit mir* (UA 1977); *Renate wandert aus* ((UA 1977); *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen* (UA 1978); *Café Müller* (UA 1978); *Kontakthof* (UA 1978); *Arien* (UA 1979); *Keuschheitslegende* (UA 1979).
58 Vgl. Schulze 2000
59 Vgl. Illies 2001
60 *1980–Ein Stück von Pina Bausch* (UA 1980); *Bandoneon* (UA 1980); *Walzer* (UA 1982); *Nelken* (UA 1982); *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (UA 1984); *Two Cigarettes in the Dark* (UA 1985); *Viktor* (UA 1986); *Ahnen* (UA 1987); *Palermo Palermo* (UA 1989);
61 Servos 2008: 89-95
62 Hoghe/ Weiss 1981: 38
63 Bausch 2016b: 332
64 Schmidt 1998: 113
65 Pina Bausch Foundation 2016
66 Kluge 2010
67 Bausch 2016b: 330
68 Wenders 2009
69 Bausch 2016a: 312
70 *Viktor* (UA 1986); *Ahnen* (UA 1987); *Palermo Palermo* (UA 1989); *Tanzabend II* (UA 1991); *Das Stück mit dem Schiff* (UA 1993); *Ein Trauerspiel* (UA 1994); *Danzón* (UA 1995); *Nur Du* (UA 1996); *Der Fensterputzer* (UA 1997); *Masurca Fogo* (UA 1998); *O Dido* (UA 1999); *Wiesenland* (UA 2000); *Kontakthof – Mit Damen und Herren ab 65* (UA 2000)
71 *Ahnen* (UA 1987); *Das Stück mit dem Schiff* (UA 1993); *Danzón* (UA 1995) waren keine Koproduktionen.
72 Bausch 1990
73 In den Uraufführungen von *Ein Trauerspiel* (UA 1994) kommen Regina Advento, Ruth Amarante, Daphnis Kokkinos, Cristiana Morganti und Aida Vainieri hinzu, in *Nur Du* (UA 1996) Rainer Behr, Andrey Berezin, Stephan Brinkmann, Eddie Martinez und Fernando Suels Mendoza, in *Der Fensterputzer* (UA 1997) Raphaëlle Delaunay, Na Young Kim, Michael Strecker und Jorge Puerta Armenta, in *Wiesenland* (UA 2000) Pascal Merighi und Fabien Prioville sowie in *Água* (UA 2001) Ditta Miranda Jasjfi, Azusa Seyama, Kenji Takagi und Anna Wehsarg.
74 Fukuyama 1992
75 Casati 2015
76 Casati 2015
77 Meyer 2012: 91-107; siehe auch Inhaltsverzeichnis
78 Waldenfels 1990: 39
79 Kramer 1986
80 Stiftet 1998
81 Kuckart 1986
82 Bausch 2016a: 314-315
83 Servos 2008: 212
84 Vgl. Benjamin 1972
85 Servos 1995: 37
86 Servos 2008: 166-167

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

87 Bausch 2016b: 331
88 Gibiec 2016: 217
89 Servos 2008: 183
90 Gibiec 2016: 217
91 Adolphe 2007: 38
92 Siefer 2009
93 Serwer 2009
94 Mackrell 1999
95 *Água* (UA 2001); *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* (UA 2002); *Nefés* (UA 2003); *Ten Chi* (UA 2004); *Rough Cut* (UA 2005); *Vollmond* (UA 2006); *Bamboo Blues* (UA 2007); ›*Sweet Mambo*‹ (UA 2008); *Kontakthof – Mit Teenagern ab 14* (UA 2008); *»… como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein)* (UA 2009).
96 Servos 1995: 37
97 Vgl. Meyer 2012; Servos 2008
98 Servos 2008: 195
99 Servos 2008: 206
100 Servos 2008: 208
101 Servos 2008: 221
102 Aufgrund der hohen Sperrklausel von 10 % zogen nur zwei Parteien, AKP und CHP, ins Parlament und vertraten hier nur knapp 60 % der Wähler*innen. Die AKP stellte unter Abdullah Gül allein eine Regierung. Recep Tayyip Erdogan konnte zunächst aufgrund seiner Verurteilung nicht an der Wahl teilnehmen, zog jedoch durch eine Verfassungsänderung und die Annullierung der Wahl in der Provinz Siirt nachträglich als deren Abgeordneter ins Parlament ein und löste 2003 Abdullah Gül als Regierungschef ab.
103 Vgl. Pritzlaff 2007; Schmöe 2007
104 Aus dem Programmheft zum Stück ›Sweet Mambo‹, Premiere am 30.5. 2008 im Schauspielhaus Wuppertal
105 Parra 1979
106 Ibacache 2010
107 Pfeiffer 2009
108 Keil 2009
109 Bausch 2016b: 317-318
110 Vgl. Althusser 1977
111 Vgl. Benjamin 1972
112 Burkart 2018

COMPAGNIE

1 Gibiec 2016: 216
2 Die französische Schreibweise *Compagnie* wird in diesem Buch verwendet, zum einen, weil dies das Tanztheater Wuppertal zumeist selbst so praktiziert, zum anderen, weil dadurch eine Distanzierung und Differenz zu dem militärischen Begriff *Kompanie* sichtbar wird.
3 Vgl. Chabrier 2010; Linsel 2013; Schulze-Reuber 2008; Vogel 2000
4 Vgl. Bode 2004; Bonwetsch 2009; Internationale Liga für Menschenrechte 1995; Janus 2012; Winterberg S./ Winterberg Y. 2009
5 Rosenbaum 2014
6 Fast dreiviertel der Bombenlast wurde von diesem ersten Novembertagen an bis zum Kriegsende abgeworfen. Insgesamt fielen auf Solingen 3.753 schwere Bomben einschließlich Minen, und 10.300 Brandbomben mit einem Gesamtgewicht von 2.116 Tonnen. Die Zahl der Opfer der beiden Großangriffe wird – mit unterschiedlichen Zahlen – mit mindestens 1.700 Toten und über 2.000 Verwundeten angegeben, darunter vor allem Frauen. Über 20.000 Menschen wurden in Solingen obdachlos.
7 Rogge/ Schulte 2003: 25
8 Bausch 2016a: 295
9 In manchen Schriften wird die Kyoto-Rede genutzt, um das Leben von Pina Bausch darzustellen – und dabei weder die Differenz von Rekonstruktion der Geschichte und Eigendarstellung hervorgehoben, noch die von Pina Bausch gewählte Erzählsprache und Reihenfolge berücksichtigt. Vgl. Linsel 2013
10 Bausch 2016a: 295-296
11 Bausch 2016a: 296-297
12 Bausch 2016a: 297
13 Schwarzer 1998
14 Schwarzer 1998
15 Schwarzer 1998
16 Kluge 2010
17 Gleede 2016: 25
18 Gleede 2016: 25
19 Schwarzer 2010
20 Schwarzer 1998
21 Bausch 2016a: 300
22 Schwarzer 1998
23 Bausch 2016a: 306
24 Jooss 1957
25 Bausch 2016a: 303
26 Schwarzer 2010
27 Schwarzer 1998
28 Schwarzer 1998
29 Pina Bausch: Brief an das Kulturamt der Stadt Solingen, 16.1.1959, in: Stadtarchiv Solingen (StA) SG 3327.
30 Kurt Jooss: Gutachten über Fräulein Pina Bausch zur Vorlage beim Kulturamt und Magistrat der Stadt Solingen, in: Stadtarchiv Solingen, SG 3327.
31 Schwarzer 1998
32 Robert Sturm im Gespräch mit Gabriele Klein, 2.5.2013
33 Bausch 2016b: 322

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

34 Bausch 2016b: 321-322
35 Panadero 2016: 31
36 Marion Cito im Interview mit Gabriele Klein, 14.8.2015.
37 Vogel 2000: 84
38 Bausch 2016b: 322
39 Jooss 1993: 76-77
40 Borzik 2000: 99
41 Bausch 2016b: 329
42 Im Folgenden abgekürzt als *Blaubart* bezeichnet.
43 Bausch 2016b: 322
44 Bausch 2016b: 322
45 Bausch 2016a: 309-310
46 Marion Cito im Interview mit Gabriele Klein, 14.8.2015
47 Grossmann 2000: 93
48 Grossmann 2000: 93
49 Rettich 2000: 89
50 Tankard 2000: 87
51 Bausch 2016b: 327
52 Tankard 2000: 88
53 Marion Cito im Interview mit Gabriele Klein, 14.8.2015
54 Marion Cito im Interview mit Gabriele Klein, 14.8.2015
55 Marion Cito im Interview mit Gabriele Klein, 14.8.2015
56 Bahr 2015
57 Gsovsky 1985
58 Wendland 1975
59 Marion Cito im Interview mit Gabriele Klein, 14.8.2015
60 Marion Cito im Interview mit Gabriele Klein, 14.8.2015
61 Marion Cito im Interview mit Gabriele Klein, 14.8.2015
62 Marion Cito im Interview mit Gabriele Klein, 14.8.2015
63 Cito, zitiert in Wilink 2014
64 Cito 2014
65 Wilink 2014
66 Marion Cito im Gespräch mit Norbert Servos, Buchpräsentation im Rahmen von PINA40 – 40 Jahre Tanztheater Wuppertal Pina Bausch am 16.11.2013, Deutsche Oper am Rhein/ Opernhaus Düsseldorf.
67 Peter Pabst im Interview mit Gabriele Klein, 9.10.2015
68 Pabst 2019: 22, siehe auch Strecker 2010
69 Manfred Marczewski im Interview mit Gabriele Klein, 24.9.2015
70 Manfred Marczewski im Interview mit Gabriele Klein, 24.9.2015
71 Pabst 2008
72 Tanztheater Wuppertal Pina Bausch GmbH 2010
73 Bausch 2016a: 308
74 Matthias Burkert im Interview mit Gabriele Klein, 3.5.2013
75 Fränzel/ Widmann 2008
76 Matthias Burkert im Interview mit Gabriele Klein, 3.5.2013
77 Matthias Burkert im Interview mit Gabriele Klein, 3.5.2013
78 Matthias Burkert im Interview mit Gabriele Klein, 3.5.2013
79 Matthias Burkert im Interview mit Gabriele Klein, 3.5.2013
80 Matthias Burkert im Interview mit Gabriele Klein, 3.5.2013
81 Bausch 2016b: 330
82 Burkert 2019: 57
83 Matthias Burkert im Interview mit Gabriele Klein, 3.5.2013
84 Matthias Burkert im Interview mit Gabriele Klein, 3.5.2013
85 Matthias Burkert im Interview mit Gabriele Klein, 3.5.2013
86 Andreas Eisenschneider im Interview mit Gabriele Klein, 27.9.2014
87 Andreas Eisenschneider im Interview mit Gabriele Klein, 27.9.2014
88 Burkert 2019: 58
89 Andreas Eisenschneider im Interview mit Gabriele Klein, 27.9.2014
90 Andreas Eisenschneider im Interview mit Gabriele Klein, 27.9.2014
91 Matthias Burkert im Interview mit Gabriele Klein, 3.5.2013
92 Matthias Burkert im Interview mit Gabriele Klein, 3.5.2013
93 Andreas Eisenschneider im Interview mit Gabriele Klein, 27.9.2014
94 Schmidt-Mühlisch 2000
95 Gibiec 2016: 216
96 Gibiec 2016: 216
97 Bausch 2016b: 323
98 Gibiec 2016: 216
99 Vgl. Gibiec 2016: 216; Bausch 2016b: 325-327
100 Gibiec 2016: 216
101 Adolphe 2007: 36
102 Fischer 2004
103 Stephan Brinkmann im Interview mit Gabriele Klein, 2.5.2013
104 Schwarzer 2010
105 Barbara Kaufmann im Interview mit Gabriele Klein, 14.11.2013
106 Schwarzer 2010
107 Berghaus 2016: 103
108 Bausch 2016a: 308
109 Bausch 2016b: 326
110 Seyfarth 2016: 126
111 Stephan Brinkmann im Interview mit Gabriele Klein, 2.5.2013
112 Kenji Takagi im Interview mit Gabriele Klein, 26.8.2013
113 Vgl. Bausch 2016a: 313
114 Fischer/ Käsmann 1994
115 Gliewe 1992
116 Schmidt 1996b: 302
117 Michaelsen 2015
118 Endicott 2009
119 Endicott 2007: 43
120 Bausch 2016a: 312
121 Jean Laurent Sasportes im Gespräch mit Marc Wagenbach im Rahmen der Gesprächsreihe *Zeitlinien – Tänzer recorded*, Wuppertal, 26.01.2014 (unveröffentlichtes Transcript)
122 Anne Martin im Gespräch mit Marc Wagenbach im Rahmen der Gesprächsreihe *Zeitlinien – Tänzer recorded*, Wuppertal, 3.11.2013 (unveröffentlichtes Transcript)
123 Anne Martin im Gespräch mit Marc Wagenbach im Rahmen der Gesprächsreihe *Zeitlinien – Tänzer recorded*
124 Michaelsen 2015
125 Anne Martin im Gespräch mit Marc Wagenbach im Rahmen der Gesprächsreihe *Zeitlinien – Tänzer recorded*
126 Schwarzer 2010
127 Schwarzer 2010
128 Bausch 2016b: 326
129 Burkert 2019: 56
130 Vgl. Bausch 2016a: 313-315
131 Seyfarth 2016: 126
132 Bausch 2016b: 321
133 Fischer 2004

ARBEITSPROZESS

1 Bausch 2016b: 328
2 Das englische Wort ›Research‹ wird von den Mitgliedern des Tanztheaters Wuppertal zur Bezeichnung der Ensemble-Reisen in die koproduzierenden Länder benutzt. Es wird deshalb auch in diesem Text übernommen.
3 Im Folgenden abgekürzt als ›Macbeth-Stück‹ bezeichnet.
4 Im Folgenden abgekürzt als *Blaubart* bezeichnet.
5 Bausch 2016a: 309
6 Schmidt 1998: 87-89
7 Der Titel wurde später von Bertolt Brecht erweitert in *Die sieben Todsünden der Kleinbürger*.
8 Bausch 2016b: 325
9 Bausch 2016b: 325
10 Handke 1966: 15
11 Schmidt 1983: 11
12 Schmidt 1983: 10
13 Aus: Ausstellung *Vorsichtshalber vorsichtig: Installationen von Peter Pabst* anlässlich Jubiläumsspielzeit PINA40, 18.1.-14.3.2014, Skulpturenpark Waldfrieden. Peter Pabst hatte im Pavillon weiße durchsichtige

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Schleier gehängt, erinnernd an manche seiner Bühneninstallationen, auf denen Stichwörter, die Pina Bausch im Laufe der Wuppertaler Jahre sich und ihren Tänzern und Tänzerinnen gestellt hatte, aufgedruckt waren.

14 Vgl. Brandstetter 2006; Müller/ Servos 1979; Schmitt/ Klanke 2014

15 Bausch 2016b: 328-329

16 Schmidt 1983: 11

17 Schmidt 1998: 92

18 Bausch 2016b: 329

19 Stephan Brinkmann im Interview mit Gabriele Klein, 2.5.2013

20 Bausch 2016b: 329

21 Steckelings 2014: 38

22 Schmidt 1983: 11

23 Schmidt 1983: 11

24 Im Folgenden abgekürzt *1980* genannt.

25 Koproduktionen waren: *Viktor* (UA 1986), in Zusammenarbeit mit dem Teatro Argentina und der Stadt Rom; *Palermo Palermo* (UA 1989), in Zusammenarbeit mit dem Teatro Biondo, Palermo und Andres Neumann International; *Tanzabend II* (UA 1991), in Zusammenarbeit mit dem Festival de Otono, Madrid; *Ein Trauerspiel* (UA 1994), in Zusammenarbeit mit den Wiener Festwochen, *Nur Du* (UA 1996), in Zusammenarbeit mit der University of California in Los Angeles, der Arizona State University, der University of California in Berkley, der University of Texas in Austin und Darlene Neel Presentations und Rena Shagan Associates, Inc. und The Music Center Inc.; *Der Fensterputzer* (UA 1997), in Zusammenarbeit mit der Hong Kong Arts Festival Society und dem Goethe Institut Hong Kong; *Masurca Fogo* (UA 1998), in Zusammenarbeit mit der EXPO 98 Lissabon und dem Goethe Institut Lissabon; *O Dido* (UA 1999), in Zusammenarbeit mit dem Teatro Argentina in Rom und Andres Neumann International; *Wiesenland* (UA 2000), in Zusammenarbeit mit dem Goethe Institut Budapest und dem Théâtre de la Ville-Paris, *Água* (UA 2001), in Zusammenarbeit mit Brasilien, dem Goethe Institut Saõ Paolo und Emilio Kalil; *Nefés* (UA 2003), in Zusammenarbeit mit dem International Istanbul Theatre Festival und der Istanbul Foundation of Culture and Arts; *Ten Chi* (UA 2004), in Zusammenarbeit mit der Saitama Prefecture, Saitama Arts Foundation und dem Nippon Cultural Center; *Rough Cut* (UA 2005), in Zusammenarbeit mit dem LG Arts Center und dem Goethe-Institut Seoul, Korea; *Bamboo Blues* (UA 2007), in Zusammenarbeit mit den Goethe-Instituten in Indien; *»… como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein)* (UA 2009), in Koproduktion mit Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil in Chile und mit Unterstützung des Goethe-Instituts Chile.

26 Vgl. Badura u.a. 2015; Peters 2013

27 Benjamin 1972

28 Bausch 2016a: 315

29 Aufführungen in den USA: San Francisco: 3., 4., 5. Oktober, Los Angeles: 10., 11., 12., 13. Oktober, Tempe/Arizona: 17. Oktober, Austin/Texas: 22. Oktober 1996

30 Zu der Erstbesetzung gehörten: Elena Adaeva, Regina Advento, Ruth Amarante, Rainer Behr, Andrey Berezin, Stephan Brinkmann, Chrystel Guillebeaud, Barbara Hampel, Kyomi Ichida, Daphnis Kokkinos, Bernd Marszan, Eddie Martinez, Dominique Mercy, Jan Minařík, Nazareth Panadero, Héléna Pikon, Julie Shanahan, Julie Anne Stanzak, Fernando Suels Mendoza, Aida Vainieri, Jean Guillaume Weis, Michael G. Whaites.

31 Schmidt 1983: 10

32 Aufführungen in Ungarn/ Vígszínház Budapest: 26.-28.5. 2000; Aufführungen in Paris/ Théâtre de la Ville: 7.-9.6. und 11.-14.6.2001

33 Zu der Erstbesetzung gehörten: Ruth Amarante, Fernando Suels Mendoza, Michael Strecker, Julie Anne Stanzak, Julie Shanahan, Jorge Puerta Armenta, Fabien Prioville, Héléna Pikon, Jan Minařík, Pascal Merighi, Dominique Mercy, Eddie Martinez, Daphnis Kokkinos, Nayoung Kim, Barbara Kaufmann, Raphaëlle Delaunay, Stephan Brinkmann, Rainer Behr, Aida Vainieri.

34 Kányádi 1999: 86-87

35 Heynkes 2016: 61, 64

36 Vgl. u.a. Brandstetter 2013; Wortelkamp 2006, 2012

37 Vgl. u.a. Lepecki 2008; Siegmund 2017; kritisch dazu Klein 2015a

38 Agamben 2001: 95-102

39 Dominique Mercy im Gespräch mit Gabriele Klein, 14.11.2013

40 Bausch 2016b: 328

41 Schmidt 1998: 97

42 *Film & Talk: Ten Chi. Ein Stück*

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

von Pina Bausch (UA 2004), 26.4. 2016, Moderation: Gabriele Klein, Gesprächspartner: Azusa Seyama, Fernando Suels Mendoza und Kenji Takagi, Bundeskunsthalle Bonn

43 Vgl. Brinkmann 2015, Klein 2015c

44 2004 wurde das Ballett Frankfurt unter Leitung von William Forsythe aufgelöst, das er 20 Jahre geleitet hatte, daraufhin gründete er die Forsythe Company (2005-2015) als freie Tanzgruppe mithilfe von Privatsponsoren, der Städte Dresden, Frankfurt sowie der Unterstützung der Bundesländer Sachsen und Hessen. Die Company verkleinerte sich um die Hälfte. Seine neueren Werke wurden ausschließlich von der Forsythe Company aufgeführt, aber seine früheren Werke werden von anderen Compagnien weltweit gespielt, beispielsweise von dem Mariinsky Ballet, New York City Ballet, San Francisco Ballet, National Ballet of Canada, Semperoper Ballett Dresden, England's Royal Ballet, und der Paris Opéra Ballet. Forsythes Nachfolger, der italienische Tänzer und Choreograf Jacopo Godani, gehörte von 1991 bis 2000 dem von Forsythe geleiteten Ensemble Ballett Frankfurt an. Ab der Spielzeit 2015/ 2016 tritt die Formation unter dem Namen Dresden Frankfurt Dance Company auf. Die Tänzer*innen der ehemaligen Forsythe Company sind an ihrem Standort in Dresden bis Ende 2021 finanziell abgesichert. Die geplante gemeinsame Tanzkompanie für Dresden und Frankfurt scheiterte an einem finanziellen Rückzug der Stadt Frankfurt aus dem Bündnis.

Sasha Waltz & Guests wurde 1993 von Sasha Waltz und Jochen Sandig gegründet, arbeitet mit unterschiedlichen, interdisziplinären Gästen zusammen. Im Rahmen ihrer *Travelogue*-Trilogie bereiste Waltz mit ihren Tänzer*innen über 30 verschiedene Länder. Danach erneuerte sie ihre Compagnie, um mit einer neuen Generation von Tänzer*innen zu arbeiten. Nach der Gründung der Sophiensæle und der gemeinsamen Leitung der Schaubühne am Lehniner Platz ist die Compagnie seit 2004 unabhängig, 2005 probt und arbeitet sie hauptsächlich im Radialsystem in Berlin. 2010-2014 umfasst die Compagnie 14 festangestellte Tänzer*innen. Seit 2014 finanziert sich die Truppe zu 50% aus Eigenmitteln. Trotz des anerkannten Mehrbedarfs durch die Kulturverwaltung in Höhe von 970.000 € entschied das Land Berlin auf Senats- und Parlamentsebene gegen eine Weiterentwicklung der Institutionalisierung der Compagnie. Um diese finanziell zu stabilisieren, musste Sasha Waltz 2014 ihr festes Ensemble sowie etwa ein Drittel der festen Mitarbeiterstellen auflösen. Seither beschäftigt die Compagnie die Tänzer auf Basis freiberuflicher Mitarbeit weiter für den inzwischen ca. 70 Aufführungen pro Jahr und 20 Repertoirestücke umfassenden internationalen Spielbetrieb der Compagnie.

45 Albrecht, zitiert in Linsel 2009

46 2012 London, 2011 Genf, 2010 Istanbul, 2010 Athen, 2009 Essen, 2009 Breslau, 2008 Seoul, 2008 Lissabon, 2007 Ottawa, 2006 Madrid, 2006 New York, 2005 Tokyo, 2005 Helsinki, 2004 Berlin, 2004 Paris, 2003 Istanbul

47 Vgl. Brinkmann 2013; Cramer 2009, 2013, 2014; Thurner 2010, 2013; Thurner/ Wehren 2010; Wehren 2016

48 Diese Welttournee der Merce Cunningham Dance Company endete am 31. Dezember 2011 in New York.

49 Vgl. Assmann, A. 1999, 2013

50 Vgl. Assmann, J. 2013

51 Vgl. Benthien/ Klein 2017

52 Klein 2015d

53 Schmidt 1983: 12

54 Die Weitergabe durch Tänzer*innen der Erstbesetzung wie Dominique Mercy, Jan Minařík und Malou Airaudo ist in einem Trailer festgehalten: vimeo.com/216304728 (ABRUF 15.4.2019).

55 Adolphe 2007: 38

56 Bayerisches Staatsballett 2016: 7

57 Brandstetter 2002, 2013; Klein 2019a

58 Michael Bataillon 2016: 272

59 Gleede 2016: 31

60 Servos 1995: 39

61 Wagenbach/ Pina Bausch Foundation 2014

62 Linsel/ Hoffmann 2010: 34:26-34:54

63 Linsel/ Hoffmann 2010: 01:16:49-01:16:58

64 Linsel/ Hoffmann 2010: 02:54-05:19

65 Bausch 2013: 32

66 Panadero 2016: 31

67 Internationale Fachkonferenz: *Dance Future II. Claiming Contemporaneity.* Fokus Pina Bausch, Kampnagel Hamburg, 26.-28.1. 2017. Konzept: Gabriele Klein/ Universität Hamburg – Institut für Bewegungswissenschaft/ Performance Studies. Organisation: Gabriele Klein, Katharina Kelter. Raumgestaltung: Jochen Roller/ Christin Vahl. Referent*innen u.a.: Leonetta Bentivoglio, Stephan Brinkmann, Royd Climenhaga, Susan Leigh Foster, Claudia Jeschke, Barbara Kaufmann, Gabriele Klein, Susan Manning, Annemarie Matzke, Shigeto Nuki, Katja Schneider, Gerald Siegmund, Hirohiko Soejima, Christina Thurner, Marc Wagenbach, Bettina Wagner-Bergelt.

68 Bausch 2016b: 331

69 Bausch 2016b: 329-330

70 Benjamin 1972: 12

71 Vgl. Klein 2015b

72 Kracauer 1977

73 Siehe dazu ausführlicher Klein 2015b

74 Vgl. Klein 2015c

75 Bausch/ Weyrich 1979, erneut ausgestrahlt bei ZDF KULTUR am 5.2.2011.

76 Das Pina-Bausch-Archiv befindet sich derzeit (März 2019) noch im Aufbau, die digitale Aufarbeitung der Materialien ist in Arbeit. Der Zugang zu den Materialien ist deshalb noch nicht möglich. Das für diesen Aufsatz benutzte Material stammt aus bereits veröffentlichten Materialien, aus eigenen Recherchen sowie aus Interviews, die die Autorin dieses Buches mit Tänzer*innen und Probenleitungen geführt hat. Zwei dieser Interviews »Die Performanz des Rituals. Gabriele Klein im Gespräch mit Gitta Barthel« und »Die Treue zur Form. Gabriele Klein im Gespräch mit Barbara Kaufmann« sind in stark gekürzter Fassung abgedruckt in Brandstetter/Klein 2015a.

77 Vgl. Klein 2015c

78 Vgl. Brinkmann 2015, Klein 2015d

79 Brinkmann 2015

80 Brinkmann 2015

81 Brinkmann 2015

82 Klein 2015c: 173

83 Klein 2015c: 170

84 Klein 2015c: 171

85 Derrida 2004: 81

86 Vgl. Derrida/ Roudinesco 2006

87 Derrida/Roudinesco 2006: 11-40

88 Im Rahmen des Projekts »Pina lädt ein. Ein Archiv als Zukunftswerkstatt« (Pina Bausch Foundation 2010) wurde 2010 begonnen, den künstlerischen Nachlass von

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Pina Bausch zu sichten, in seinem Bestand zu erschließen und zu sichern. Wo es möglich war, wurde Material digitalisiert, physische Objekte wurden beschrieben, vermessen und fotografiert. Öffentliche Veranstaltungen zum Projekt fanden unter dem Titel: »Du und Pina. Teile deine Erinnerung an Pina Bausch. Ein Archiv als Erinnerungslabor« am 27.9.2014 und »Pina erinnern. Part II« am 1.7. 2015 im Wuppertaler Opernhaus statt. 2014 erschien die Abschlusspublikation »Tanz erben. Pina lädt ein«, herausgegeben von Marc Wagenbach und der Pina Bausch Foundation im transcript-Verlag, Bielefeld.

89 »Diese lebendigen Archive und Sammlungen erheben den Anspruch, kein verstaubtes, verschlossenes oder unzugängliches Magazin zu sein, […]. Ein lebendiges Archiv wird oft als offen, kollaborativ und kreativ charakterisiert.« Siehe dazu »Die Dokumentationsstrategie und das lebendige Archiv« in: Wagenbach/ Pina Bausch Foundation 2014: 77

90 Salomon Bausch im Interview mit Gabriele Klein am 11.12. 2014, Zitat abgedruckt in: Klein 2015e: 22

91 Lutz Förster im Interview mit Gabriele Klein am 10.12.2014, Zitat abgedruckt in: Klein 2015e: 22

92 Klein 2015d: 23

93 Derrida 2004: 32

SOLOTÄNZE

1 Servos 1996b: 305

2 Adolphe 2007: 36

3 Die Ausarbeitung der *Feldpartitur* sowie die exemplarische Analyse von Tänzen und einzelnen Szenen erfolgte im Rahmen des Forschungsprojektes »Gesten des Tanzes – Tanz als Geste. Kulturelle und ästhetische Übersetzungen am Beispiel der internationalen Koproduktionen des ›Tanztheater Wuppertal‹«, und hier in der Zusammenarbeit mit den wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen Elisabeth Leopold und Anna Wieczorek. Zur Reichweite der *Feldpartitur* für die tanzwissenschaftliche Analyse siehe: Klein/ Leopold/ Wieczorek 2018.

4 Zunächst haben wir die drei Stücke, die erste und die letzte Koproduktion sowie ein Stück aus der zweiten Hälfte der 1990er Jahre ausgewählt, das zeitlich dazwischen liegt und häufig auf Gastspielreisen und damit dauernd im Repertoire des Tanztheaters war. In dramaturgischen Analysen dieser Stücke haben wir dann aus den Stücken diese Soli ausgewählt, weil sie eine dramaturgisch wichtige Rolle in dem Stück einnehmen.

5 Vgl. Rorty 1967

6 Vgl. Foster 1986

7 Vgl. Brandstetter 1995

8 Vgl. Austin 1975; Goffman 1959; Turner 1982, 1986; Klein/ Göbel 2018a

9 Vgl. Butler 1990

10 Vgl. Bourdieu 1979; Garfinkel 1967; Goffman 1959, 1963, 1974; Schütz 1932

11 Wortelkamp 2002: 598

12 Vgl. Wortelkamp 2002, 2006, 2012

13 Vgl. Adshead-Landsdale 1999

14 Vgl. Schneider 2016

15 Vgl. Jeschke 1983, 1999

16 Vgl. Moritz 2010, 2011

17 Die Jooss-Leeder-Methode verwendet beispielsweise folgende Bezeichnungen: für Qualitäten: Gleiten, Schlottern, Stoßen, Drücken, Schweben, Flattern, Schlagen, Ziehen, Schöpfen, Streuen. Für Schwünge: Anschwung, Aufschwung, Umkehrschwung, Achterschwung, Pendelschwung, Zentrifugalschwung. Für die Form: erste (hoch/ tief), zweite (eng/ weit) und dritte (vor/ zurück) Dimension. Für Dynamiken: stark/ schwach, schnell/ langsam, zentral/ peripher. Für Richtungen/ Design: Droit, Ouvert, Rond, Tortillé. Für Impulsbewegungen: Contraction, Curve, inside fall, outside fall, Rotation, Twist. Für Neigungen/ Kippungen: starre Neigung, flexible Neigung. Für Drehungen: stabile Drehung, labile Drehung, Gewichtsübertragung. Für Bewegungsführung: Innenseitenführung, Außenseitenführung, kleine Fingerführung, Daumen-Führung, Fingerspitzenführung. Vgl. Cébron 1990; Passow 2011; Winearls 1968

18 Moritz 2014: 36, 37

19 Die englischen Begriffe sind hier angelehnt an die vorwiegend englischsprachige Literatur zur Jooss-Leeder-Methode gewählt. Vgl. Winearls 1968.

20 Vgl. Wyss 2005

21 Vgl. »In the past, though, Bausch has pondered on plumpness (voluptuousness), as with Melanie Karen Lien, who featured largely in *Viktor* as the much

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

abused, blowsy blonde« (Climenhaga 2013: 162). Und: »A woman in a strapless dress (Melanie Karen Lien) becomes an object to be manipulated, placed into embraces that she hardly enjoys, with one man twisting her face into a kiss« (New York Times 2002: 2747).

22 Die Raumangaben und -positionen (rechts und links) werden hier und im Folgenden aus der Sicht der Kamera und damit des Publikums bestimmt.

23 Bausch 2016b: 327

24 Als Curve bezeichnet die Jooss-Leeder-Methode einen Bogen und/ oder eine Kontraktionsbewegung. Twist beschreibt eine Rotation um die Körperachse, Tilt eine flexible oder stabile Neigung des Oberkörpers.

25 Vgl. Libonati 2014, 2017

26 Newis 2016

27 Dominique Mercy im Interview mit Gabriele Klein, 14.11.2013

28 Die anderen Soli in diesem Stück sind im Durchschnitt 2-3 Minuten lang, vereinzelt auch 4-4:50 Minuten, wie die Soli von Nayoung Kim (3:58), Tsai-Chin Yu (4:17), Ditta Miranda Jasjfi (4:46) und Fernando Suels Mendoza (4:26).

29 Vgl. Winearls 1968: 27

30 »Droit: direct and purposeful; Ouvert: balanced and simple; Tortillé: personal and complex; Rond: complete participation in physical action«, in: Winearls 1968: 105

31 Dominique Mercy im Interview mit Gabriele Klein,14.11.2013

32 Dominique Mercy im Interview mit Gabriele Klein,14.11.2013

33 Bausch 2016b: 326

34 Vgl. Kolesch 2010

35 Vgl. Brandstetter/ Klein 2015a

36 Vgl. Bohnsack 2009; Knoblauch/ Schnettler 2012

37 Vgl. Charmaz 2006; Clarke 2005

38 Vgl. Forsythe 2009

39 Vgl. Forsythe 2010

40 Barthes 1966: 190ff.

REZEPTION

1 Bausch 2016b: 332

2 Geitel 2005: 175

3 Ploebst 2001

4 Geitel 2019: 286, 288

5 Diese Einschätzung beruht auf der Analyse aller deutschsprachigen Kritiken der internationalen Koproduktionen.

6 Der Begriff Paratext (griechisch para, »neben, entgegen, über etwas hinaus«) stammt aus der Intertextualitätsforschung, und zwar als Maßnahme des Autors selbst oder als fremde Unterstützung seiner Intentionen. Er wurde von dem französischen Literaturwissenschaftler Gérard Genette in Bezug auf literarische Werke eingeführt, im Anschluss von ihm selbst und in seiner Nachfolge auf Werke anderer Medien übertragen, siehe dazu: Genette 1989.

7 Heyn 1986

8 Scheier 1986

9 Töne 2007

10 Vgl. Husemann 2009

11 Vgl. Husemann 2009; Klein/ Kunst 2012

12 Vgl. Eikels 2013

13 Vgl. Agamben 2018

14 Vgl. Ziemer 2013

15 Vgl. Foucault 1986

16 Vgl. Butler 2001

17 Vgl. Foucault 1992

18 Vgl. Foucault 1990

19 Vgl. Adorno 1990

20 Butler 2001

21 Vgl. Klein 2013

22 Foucault 2003: 41

23 Foucault 1992: 15

24 Foucault 1986: 18

25 Foucault 1986: 18

26 Adorno 1976: 23 und zitiert in Butler 2001

27 Butler 2001

28 Butler 2001

29 Vgl. Habermas 1973

30 Vgl. Bourdieu/ Wacquant 2006

31 Fraser 2005: 282

32 Kastner 2010: 127

33 Butler 2001

34 Vgl. Augé 1994

35 Luhmann 1984: 152

36 Rauterberg 2004; Elisabeth Leopold und Anna Wieczorek haben in Anlehnung an diese Überlegungen und unter Hinzuziehung des Materials des Forschungsprojekts den unveröffentlichten Vortrag »Zur Kritik der Kritik – Über das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch«, beim 13. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft »Theater als Kritik« 2016 in Frankfurt und Gießen, gehalten.

37 Rauterberg 2004

38 Klementz 2007: 263

39 Boldt 2017

40 Boldt 2017

41 Vgl. Habermas 1971

42 Haacke 1953: 296

43 Vgl. Thurner 2015a: 31-32

44 Vgl. Fischer 2012

45 Boldt 2017

46 Vgl. Copeland/ Cohen 1983

47 Die US-amerikanische Tanzkritikerin Marcia B. Siegel, zitiert in Copeland 1993: 29-30

48 Copeland/ Cohen 1983: 29-30; Thurner 2015a: 37-38

49 Vgl. Müller/ Servos 1979

50 Wendland 1978: 60

51 Croce 1984

52 Koegler 1979: 58

53 Koegler 2009

54 Robertson 1984: 12

55 Birringer 1986: 85

56 Thurner 2015a: 61

57 Von dem Stück *Viktor* wurden insgesamt 94 Kritiken ausgewertet: 34 Kritiken zur Wuppertaler Uraufführung 1986, 60 Kritiken zu Wiederaufnahmen in Wuppertal 1992 und 2007 und zu verschiedenen Gastspielen wie in Rom 1986, New York 1988, Venedig 1992, Tel Aviv 1995, Kopenhagen 1996, Frankfurt 1997 und London 1999. Die Auswertung erfolgte mit den wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen Elisabeth Leopold und Anna Wieczorek.

58 Gilbert 1999

59 Siegmund 1997

60 Schmidt 1986

61 Hirsch 1986

62 Servos 1986: 44

63 Regitz 1986

64 Engler 1986

65 Sowden 1995

66 Hofmann 2017

67 Esterházy 2001: 21

68 Brown 1999

69 Schneider 1997

70 Staude 1997

71 Sowden 1995

72 Schmidt 1999

73 Schmidt 2001

74 Michaelis 1986

75 Newman 1999

76 Heuer 1992

77 Hirsch 1986

78 Hirsch 1986

79 Fischer 1986

80 Pappenheim 1999

81 Gilbert 1999

82 Mölter 1990

83 Vgl. Schmidt 1979, 1983, 1996a, 1996b

84 Schmidt 1998

85 Diese Fragen werden anhand eines Datenkorpus von 15 Kritiken verfolgt, die Jochen Schmidt in den Jahren 1986-2009 zu den jeweiligen Koproduktionen des Tanztheaters Wuppertal Pina Bausch verfasst hat. Die vergleichende Analyse wurde mit Hilfe der Textanalyse Software MAXQDA als eine induktive und inhaltsanalytische Auswertung (nach Mayring)

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

durchgeführt. Die Auswertung erfolgte mit den wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen Elisabeth Leopold und Anna Wieczorek.

86 Schmidt 1996c
87 Schmidt 2001
88 Schmidt 2000
89 Schmidt 1994
90 Schmidt 1999
91 Schmidt 1986
92 Vgl. Brandstetter 2013; Schneider 2016; Wortelkamp 2006, 2012
93 Thurner 2015a: 49
94 Scurla 1986
95 Scurla 1986
96 Parry 1999
97 Langer 1986
98 Vgl. Thurner 2015a
99 Servos 1996b: 304
100 Lehmann 2008: 26
101 Vgl. Deck/ Sieburg 2008; Fischer-Lichte 1997; Rancière 2010; Sasse/ Wenner 2002
102 Rancière 2010
103 Seyfarth 2016: 125-126
104 Bausch 2016b: 332
105 Vgl. Lehmann 2005
106 Vgl. Carlson 2004; Fischer-Lichte 2004a; Lehmann 2005; Schechner 2003
107 Vgl. Dinkla/ Leeker 2002; Fischer-Lichte u.a. 2001; Klein 2000; Leeker 2001; Leeker/ Schipper/ Beyes 2017; Schoenmakers u.a. 2015
108 Vgl. Fischer-Lichte 2007
109 Vgl. Boenisch 2002
110 Vgl. Fischer-Lichte 2004a
111 Vgl. Rancière 2010
112 Vgl. Bourriaud 2002
113 Vgl. Fischer-Lichte 2004a
114 Zur Kritik an dem Konzept der Ko-Präsenz: Vgl. Auslander 1999; Eiermann 2009; Siegmund 2006
115 Vgl. Becker 1982; Bourdieu 1999; Gerhards 1997; Silbermann 1986
116 Vgl. Husel 2014; Husemann 2009; Klein 2014a, 2015b
117 Vgl. Katz/ Bumler/ Gurevitch 1974
118 Vgl. Hall 2007
119 Vgl. Storey 2003
120 Fischer-Lichte 2004b: 24-25
121 Fischer-Lichte 2004b: 25
122 Vgl. Klein/ Wagenbach 2019
123 Vgl. Böhme 2013
124 Zu dem Begriff der Atmosphäre siehe auch Schmitz 1969, hier vor allem den zweiten Teil: Der Gefühlsraum.
125 Böhme 2013: 96
126 Böhme 2013: 33-34
127 Rancière 2010: 25; siehe auch Eiermann 2009: 311
128 Vgl. Fischer-Lichte 2007; Hiß 1993; Pavis 1988
129 Husel 2014: 21
130 Roselt 2008: 48
131 Roselt 2008: 20-21
132 Roselt 2004: 49-50; siehe auch Roselt/ Weiler 2017: 81-97
133 Husel 2014: 34
134 Husel 2014: 21
135 Brandl-Risi 2015: 234
136 Vgl. Breidenstein u.a. 2013; Klein/ Göbel 2017b; Schäfer 2016a
137 *Viktor* war 1986 das erste koproduzierte Stück mit dem Teatro Argentina in Rom, *Masurca Fogo* eine Koproduktion von 1998 mit der EXPO 98 Lissabon und dem Goethe Institut Lissabon, *Rough Cut* wurde 2005 in Kooperation mit dem LG Arts Center und dem Goethe-Institut Seoul in Korea produziert und das letzte Stück *»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein)* aus dem Jahr 2009 in Zusammenarbeit mit dem Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil in Chile und mit Unterstützung des Goethe-Instituts Chile. Alle vier Stücke waren anlässlich des Rahmenprogramms zu den Olympischen Spielen in London 2012 wieder aufgenommen worden.
138 Die Publikumsbefragungen fanden in folgenden Zeiträumen statt: *Rough Cut* (03.-04.02.2013), *Viktor* (22.-23.5.2014), *»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein)* (26.-27.9.2014), *Masurca Fogo* (26.-27.3.2015). Vor den Aufführungen wurden die Teilnehmer*innen zunächst nach ihrer Seherfahrung befragt: »Sehen Sie heute Abend zum ersten Mal ein Stück von Pina Bausch?« Wenn diese Frage verneint wurde, wurde in Bezug auf das jeweilige Stück konkretisiert, um abschließend das Interesse an der künstlerischen Arbeit von Pina Bausch und dem Tanztheater Wuppertal zu erfragen: »Was interessiert Sie besonders an den Stücken von Pina Bausch?« und »Was ist für Sie das Besondere an der Kunst dieses Tanztheater Ensembles?« Die Zuschauer*innen, die bejaht haben, das erste Mal ein Stück von Pina Bausch zu sehen, wurden stattdessen gefragt: »Was ist Ihr Beweggrund, sich ein Stück von Pina Bausch anzuschauen?«, »Was erwarten Sie von der Vorstellung heute Abend?« und schließlich »Was wissen Sie über die künstlerische Arbeit

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

von Pina Bausch?«. Nach den Aufführungen lauteten die Fragen: (a) »Was sind Ihre Eindrücke von dem Stück? Können Sie mir bitte drei Stichworte nennen?«, (b) »Was glauben Sie, woran Sie sich später noch erinnern werden?« und (c) »Das Stück ist eine Koproduktion mit (hier wurde jeweils der Ort und das Land genannt). Was glauben Sie, haben Sie über die Kultur des Landes oder über die Stadt erfahren?«. Die Audioaufnahmen wurden transkribiert und mit Verfahren der qualitativen Inhaltsanalyse, unterstützt durch die Software MAXQDA ausgewertet. Die Auswertungen erfolgten zusammen mit den wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen Elisabeth Leopold und Anna Wieczorek.

139 Insgesamt wurden befragt: *Rough Cut* 393 Personen, (278 Befragte vor der Aufführung, 115 nachher); *Viktor* 318 Personen (228 vorher, 90 nachher); *»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein)* 426 Personen (333 vorher, 93 nachher); *Masurca Fogo* 416 Personen (296 vorher, 120 nachher). Im Einzelnen: *Viktor* vor der Vorstellung: 228 Personen/ zwei Aufführungen, davon am 22.5.14/ 104 Personen [60 w/ 44 m], am 23.5.14/ 124 Personen [87 w/ 37 m]. *Viktor* nach der Vorstellung: 90 Personen/ zwei Aufführungen, davon am 22.5.14/ 42 Personen [26 w/ 16m] und am 23.5.14/ 48 Personen [32 w/ 16m]. *Rough Cut* vor der Vorstellung: 278 Personen/ zwei Aufführungen, davon am 3.2.2013/ 147 Personen [100w/ 47m] und am 4.2.2013/ 131 Personen [83w/ 47m]. *Rough Cut* nach der Vorstellung: 115 Personen/ zwei Aufführungen, davon am 3.2.2013/ 56 Personen [40 w/ 16 m] und am 4.2.2013/ 59 Personen [41w/ 18m]. *Masurca Fogo* vor der Vorstellung: 296 Personen/ zwei Aufführungen, davon am 26.3.2015/ 138 Personen [92w/ 46m] und am 27.3.2015/ 158 Personen [112w/ 46m]. *Masurca Fogo* nach der Vorstellung: 120 Personen/ zwei Aufführungen, davon am 26.3.2015/ 59 Personen [37w/ 22m] und am 27.3.2015/ 61 Personen [37w/ 15m]. *»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…«(Wie das Moos auf dem Stein)* vor der Vorstellung: 333 Personen/ zwei Aufführungen, davon am 26.9.2014/ 171 Personen [113w/ 58m] und am 27.9.2014/ 162 Personen. *»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…«(Wie das Moos auf dem Stein)* nach der Vorstellung: 93 Personen/ zwei Aufführungen, davon am 26.09.2014/ 50 Personen [34w/ 16m] und am 27.09.14/ 43 Personen [29w/ 14m].

140 Interview_vorher_Masurca Fogo_weiblich_26.03.2015

141 Vgl. Siegmund 2006

142 Vgl. Gumbrecht 2004, 2012

143 Interview_vorher_Masurca Fogo_weiblich_26.03.2015

144 Vgl. Klein 2015b. Das Stück wurde von verschiedenen Compagnien übernommen, → ARBEITSPROZESS.

145 Alkemeyer/ Schürmann/ Volbers 2015: 41

146 Interview_vorher_Masurca Fogo_männlich_27.03.2015

147 Interview_vorher_Masurca Fogo_männlich_27.03.2015

148 Interview_vorher_Viktor_ weiblich_22.05.2014

149 Interview_vorher_Masurca Fogo_weiblich_27.03.2015

150 Interview nachher_como el musguito_männlich_26.09.2014

151 Interview_nachher_Rough Cut_ weiblich_03.02.2013

152 Interview_nachher_Masurca Fogo_weiblich_26.3.2015

153 Strecker 2019: 30

154 Interview_vorher_como el musguito_weiblich_26.09.2014

155 Interview_vorher_como el musguito_weiblich_26.09.2014

156 Interview_vorher_como el musguito_männlich_26.09.2014

157 Wenders 2011

158 Interview_vorher_Viktor_ weiblich_22.05.2014

159 Interview_vorher_Masurca Fogo_weiblich_27.03.2015

160 Interview_nachher_Rough Cut_ weiblich_03.02.2013

161 Interview_vorher_Masurca Fogo_weiblich_27.03.2015

162 Interview_nachher_Rough Cut_weiblich_04.02.2013

163 Interview_nachher_Rough Cut_weiblich_04.02.2013

164 Interview_nachher_Viktor_ weiblich_22.05.2014

165 Interview_nachher_como el musguito_weiblich_26.09.2014

166 Interview_nachher_Viktor_ männlich_23.05.2014

167 Interview_nachher_Masurca Fogo_weiblich_26.03.2015

168 Über den im Forschungsprojekt ausgearbeiteten Zusammenhang zwischen ästhetischer Erfahrung und sprachlicher Übersetzung unter Einbezug der Wahrnehmungstheorie von Bernhard Waldenfels referierten Elisabeth Leopold und Anna Wieczorek in dem Vortrag »Betroffenheit Sprechen‹. Wie das Publikum über die Stücke von Pina Bausch spricht« bei dem Symposium »Das hat nicht aufgehört, mein Tanzen.« Zu Aspekten von Rezeption und Tradierung in der Arbeit von Pina Bausch, am 9.4.2016 in München.

169 Waldenfels 2002: 56, 59

170 Interview_nachher_Rough Cut_weiblich_03.02.2013

171 Vgl. Assmann 2013

172 Interview_nachher_Viktor_ weiblich_23.05.2014

173 Interview_nachher_Rough Cut_weiblich_03.02.2013

174 Interview_nachher_Rough Cut_weiblich_03.02.2013

175 Interview_nachher_Rough Cut_männlich_03.02.2013

176 Interview_nachher_Viktor_ weiblich_22.05.2014

177 Interview_nachher_Masurca Fogo_weiblich_26.03.2015

178 Vgl. Rancière 2010

179 Brandl-Risi 2015: 244

THEORIE & METHODOLOGIE

1 Gibiec 2016: 214

2 Vgl. Bachmann-Medick 2006

3 Vgl. Braun/ Gugerli 1993; Klein 1994

4 Vgl. Mersch 2013

5 Hoghe 1981: 15

6 Seeba 2010: 62

7 Benjamin 1972

8 Benjamin 1972: 12

9 Benjamin 1972: 14

10 Benjamin 1972: 18

11 Wetzel 2002: 162

12 Vgl. Benthien/ Klein 2017b; Jäger/ Stanitzek 2002; Jäger 2004a

13 Jäger 2010: 304

14 Jäger 2010: 312

15 Jäger 2013: 79

16 Jäger 2010: 317

17 Jäger 2004b: 65

18 Jäger 2010: 317-318

19 Bolter/ Grusin 1999: 45

20 Keazor/ Liptay/ Marschall 2011: 7-12

21 Bolter/ Grusin 1999: 22, 30

22 Bolter/ Grusin 1999: 34

23 Vgl. Englhart 2008; Krämer 2004; Schoenmakers u.a. 2015

24 Vgl. Bachmann-Medick

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

2006a; Benthien/ Klein 2017b; Klein 2009a: 24-26
25 Vgl. Bhabha 1994
26 Vgl. Bachmann-Medick 2006b; Bachmann-Medick 2008; Fuchs 2009
27 Siehe dazu Reicherts Unterscheidung zwischen »ap-prop-riativen« und »assimilativen« Übersetzungsbegriffen: Reichert 2003
28 Vgl. Mersch 2013
29 Vgl. Debray 1997; Weber 1999
30 Vgl. Benjamin 1972; Davidson 1994, Düttmann 2001; Derrida 2003, 2007; Spivak 2007
31 Bachmann-Medick 2011: 55
32 Marinetti 2013: 32
33 Bassnett 2002: 6
34 Vgl. Bhabha 2012
35 Bhabha 1994: 247
36 Bhabha 1994: 321; siehe zu diesem Zusammenhang auch Düttmann 2001
37 Bhabha 1994: 326
38 Bigliazzi/ Koffler/ Ambrosi 2013: 1
39 Longinovic 2002
40 Selbstdarstellung Projekt Tanzfonds Erbe 2006
41 Benjamin 1972
42 Benjamin 1972: 20
43 Bausch 2016a: 312
44 Fischer 2004
45 Düttmann 2001
46 Fuhrig 2003: 14
47 Bausch 2016b: 331, 317, 318, 332
48 Vgl. Torop 2002
49 Johnson 2003
50 Vgl. Jonathan 1990; Bhabha 1994; Soja 1996
51 Vgl. Spivak 2008
52 Bhabha 2012
53 Bhabha 2012
54 Sloterdijk 1989
55 Bauman 1999
56 Müller-Funk 2012: 81
57 Vgl. Noeth 2019
58 Waldenfels 1990: 39
59 Derrida 1986: 47
60 Mersch 2013
61 Bausch 2016b: 328
62 Willemsen 2016: 188
63 Vgl. Assmann 2013
64 Vgl. Schlicher 1992, Huschka 2002
65 Rancière 2008
66 Mersch 2013
67 Belting/ Buddensieg 2013: 61
68 Mersch 2013
69 Bhabha 2012: 13
70 Meurer 2012: 24
71 Wetzel 2002:166
72 Meurer 2012: 39
73 Vgl. Hirschauer 2008; Reckwitz 2003; Schmidt 2012
74 Der Forschungsverbund »Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen« untersuchte unter den Leitkonzepten verschiedene Medienwechsel: Text/ Bild, Tanz/ Film, statisches Bild/ Bewegtbild, Schriftlichkeit/ Mündlichkeit. Siehe dazu auch die Website: bw.uni-hamburg.de/uebersetzen-und-rahmen.html (ABRUF 20.08.2019) sowie die Buchpublikationen des Verbundes: Benthien/ Klein 2017a; Knopf/ Lembcke/ Recklies 2018; Ott/ Weber 2019; Schmid/ Veits/ Vorrath 2018.
75 Vgl. Schatzki/ Knorr-Cetina/ Von Savigny 2001
76 Marx 1969: 5
77 Arendt 1958
78 Dewey 1958
79 Vgl. Klein/ Göbel 2017b
80 Weber 1922: §1
81 Weber 1922: §1
82 Vgl. Hirschauer 2016
83 Vgl. Hirschauer 2016
84 Shove/ Pantzar/ Watson 2012
85 Reckwitz 2003
86 Schatzki 1996
87 Vgl. Schmidt 2012
88 Vgl. Hirschauer 2016
89 Reckwitz 2003
90 Bourdieu 1979
91 Foucault 1986, 1993, 2009
92 Vgl. Schäfer 2013
93 Giddens 1979
94 Bourdieu 1993
95 Schäfer 2016b: 142
96 Schatzki 2016: 33
97 Vgl. Alkemeyer 2014; Reckwitz 2006
98 Hirschauer 2004
99 Vgl. Schindler 2011
100 Vgl. Krämer 2014
101 Vgl. Hirschauer 2016
102 Garfinkel 1967
103 Garfinkel/ Sacks 1986
104 Vgl. Schatzki 1996; Hirschauer 2016
105 Goffman 1959
106 Goffman 1963
107 Simmel 1896
108 Vgl. Gebauer/ Schmidt 2013; Schmidt 2007
109 Vgl. Schäfer 2013
110 Vgl. Hirschauer 2016; Reckwitz 2008
111 Vgl. Huschka 2009
112 Vgl. Wirth 2002
113 Vgl. Eikels 2013
114 Vgl. Hirschauer 2004
115 Vgl. Akrich/ Latour 1992; Latour 1994
116 Vgl. Kalthoff/ Hirschauer/ Lindemann 2008; Klein 2014a; Hirschauer 2004; Reckwitz 2003; Schatzki/ Knorr-

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Cetina/ Von Savigny 2001; Schmidt 2012; Shove/ Pantzar/ Watson 2012
117 Vgl. Beyer 2014; Kant 1914; Marx 1969; Müller 2015
118 Reckwitz 2008:192
119 Reckwitz 2004: 45
120 Hirschauer 2004: 75
121 Hirschauer 2004: 73
122 Vgl. Latour 2007
123 Vgl. Brandstetter/ Klein 2015a
124 Moritz 2014: 25-26
125 Vgl. Assmann A. 1999, 2013; Assmann A./ Assmann J. 1983; Assmann J. 1988, 2013
126 Vgl. Klein 2014b; 2015a
127 Reichertz 2014: 61
128 Vgl. Barthes 1966; Baudrillard 1978, 1994; Derrida 1990
129 Klein 2014b
130 Vgl. Klein/ Friedrich 2014
131 Vgl. Klein 2015a, 2015b, 2017
132 Siehe dazu ausführlicher: Klein 2014a
133 Vgl. Fischer-Lichte 2004b; Fischer-Lichte/ Risi/ Roselt 2004
134 Vgl. Kelter/ Skrandies 2016
135 Geertz 1987
136 Vgl. Rosiny 2013
137 Vgl. Leeker 1995; 2002
138 Vgl. Diers 2015
139 Vgl. Jochim 2008
140 Vgl. Mersch 2015
141 Vgl. Mohn 2015
142 Franco 1993
143 Brandstetter 2013
144 Vgl. Schneider 2016
145 Vgl. Thurner 2015a; Wortelkamp 2006
146 Vgl. Hiß 1993; Roselt/ Weiler 2017
147 Vgl. Fischer-Lichte 2004b; Fischer-Lichte/ Risi/ Roselt 2004; Roselt 2008; Thurner 2015b
148 Vgl. Foster 1986; Schellow 2016
149 Vgl. Klein/ Haller 2006; Klein 2009b; Mohn 2015
150 Vgl. Dahms 2010; Haitzinger 2009; Manning 1993
151 Vgl. Brandstetter/ Klein 2015b
152 Vgl. Jeschke 1999; Kennedy 2007, 2015; Kestenberg Amighi 1999
153 Vgl. Jeschke 1983; Wortelkamp 2006
154 Klein 2019a
155 Kennedy 2007, 2015
156 Vgl. Bender 2007; Eberhard-Kaechele 2007; Kestenberg Amighi 1999; Sossin 2007
157 Jeschke 1999
158 Vgl. Camurri u.a. 2004; Naveda/ Leman 2010; Shiratori/ Nakazawa/ Ikeuchi 2004; Wang/ Hu/ Tan 2003
159 Moritz 2010; 2011; 2018
160 Klein/ Leopold/ Wieczorek 2018
161 Vgl. Badura u.a. 2015; Caduff/ Siegenthaler/ Wälchli 2010; Tröndle/ Warmers 2011; Dombois u.a. 2012; Peters 2013; Busch 2015
162 Siehe ausführlicher: Klein/ Göbel 2017b
163 Vgl. Butler 2015
164 Burri u.a. 2014
165 Vgl. Bial 2016; Davis 2008; Schechner 2013
166 Vgl. Husemann 2009; Matzke 2014
167 Vgl. Hiß 1993; Roselt/ Weiler 2017
168 Bourdieu 1987
169 Malzacher 2007
170 Vgl. Cvejic/ Vujanović 2012
171 Vgl. Alkemeyer/ Schürmann/ Volbers 2015
172 Peters 2013
173 Vgl. Schindler 2016
174 Vgl. Schindler/ Liegl 2013
175 Vgl. Kalthoff 2011
176 Vgl. Shove/ Pantzar/ Watson 2012
177 Vgl. Alkemeyer u.a. 2003; Gebauer u.a. 2004
178 Vgl. Müller 2016
179 Vgl. Hirschauer 2001
180 Vgl. Law 2004
181 Badura 2015: 23
182 Vgl. Schmidt 2016
183 Bourdieu 1979
184 Bourdieu 1990
185 Vgl. Habermas 1973
186 Bourdieu/ Wacquant 2006
187 Vgl. Hall 2017; Spivak 2007
188 Vgl. Waldenfels 1997
189 Gugutzer 2016

GEGENWART ÜBERSETZEN

1 Agamben 2010: 22
2 Schlicher 1992: 229
3 Voltaire 1961: 709
4 Hölderlin 2011: 45
5 Goethe 1949: 289
6 Hölscher 2012
7 Rebentisch 2013: 17
8 Ritter 2008: 35
9 Belkin 2015
10 Bourdieu 2001
11 Agamben 2010: 26, 27
12 Nietzsche 1981
13 Vgl. Zanetti 2011
14 Zanetti 2011: 53

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Literatur

1. PRINTMEDIEN

Abraham, Anke (2016): »Sprechen«, in: Gugutzer, Robert/ Klein, Gabriele/ Meuser, Michael (Hrsg.): *Handbuch Körpersoziologie. Band 2. Forschungsfelder und methodische Zugänge,* Wiesbaden: Springer, S. 457-470.

Adorno, Theodor W. (1976): *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft.* 12 Essays, München: dtv.

Adorno, Theodor W. (1990): »Beitrag zur Ideologienlehre«, in: ders.: *Gesammelte Schriften. Band 8. Soziologische Schriften I.,* 3. Auflage, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 457-477.

Adshead-Landsdale, Janet (1999): *Dancing Texts. Intertextuality in Interpretation,* Hampshire: Dance Books.

Agamben, Giorgio (2001 [1996]): *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik,* übersetzt von Sabine Schulz, Zürich/ Berlin: Diaphanes.

Agamben, Giorgio (2010): »Was ist Zeitgenossenschaft?«, in: ders.: *Nacktheiten,* übersetzt von Andreas Hiepko, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 21-36.

Agamben, Giorgio (2018 [2007]): *Das Abenteuer. Der Freund,* übersetzt von Andreas Hiepko, Berlin: Matthes & Seitz.

Akrich, Madeleine/ Latour, Bruno (1992): »A Summary of Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Non-Human Assemblies«, in: Bijker, Wiebe E./ Law, John (Hrsg.): *Shaping Technology/ Building Society. Studies in Sociotechnical Change,* Cambridge/ Massachusetts: MIT Press, S. 259-264.

Alkemeyer, Thomas (2014): »Warum die Praxistheorien ein Konzept der Subjektivierung benötigen«, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie 39* (1), S. 27-36.

Alkemeyer, Thomas (2017): »Significance in Action«, in: European National Institutes for Culture (EUNIC) und Institut für Auslandsbeziehungen e.V. (ifa) (Hrsg.): *Culture Report. EUNIC Yearbook 2016. A Global Game – Sport, Culture, Development and Foreign Policy,* Göttingen: Steidl, S. 189-193.

Alkemeyer, Thomas/ Boschert, Bernhard/ Schmidt, Robert/ Gebauer, Gunter (Hrsg.) (2003): *Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur,* Konstanz: UVK.

Alkemeyer, Thomas/ Schürmann, Volker/ Volbers, Jörg (Hrsg.) (2015): *Praxis denken. Konzepte und Kritik,* Wiesbaden: Springer.

Althusser, Louis (1977): *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie,* herausgegeben von Peter Schöttler, übersetzt von Rolf Löper, Klaus Riepe und Peter Schöttler, Hamburg/ Westberlin: VSA.

Arendt, Hannah (1958): *The Human Condition,* Chicago: University of Chicago Press.

Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses,* München: C.H. Beck.

Assmann, Aleida (2013): *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention,* München: C.H. Beck.

Assmann, Jan (1988): »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: ders./ Hölscher, Tonio (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9-19.

Assmann, Jan (2013 [1992]): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen,* 7. Auflage, München: C.H. Beck.

Assmann, Aleida/ Assmann, Jan (1983): »Schrift und Gedächtnis«, in: dies./ Hartmeier, Christof (Hrsg.): *Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I,* Paderborn: Fink, S. 265-284.

Augé, Marc (1994 [1992]): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit,* übersetzt von Michael Bischoff, Frankfurt a.M.: Fischer.

Auslander, Philip (1999): *Liveness. Performance in a Mediatized Culture,* London/ New York: Routledge.

Austin, John L. (1975 [1962]): *How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955,* 2. verbesserte Auflage, herausgegeben von James Opie Urmson und Marina Sbisà, Oxford: Clarendon Press.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Bachmann-Medick, Doris (2006a): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften,* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Bachmann-Medick, Doris (2006b): »Translational Turn«, in: dies.: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften,* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 238-283.
Bachmann-Medick, Doris (2008): »Übersetzung in der Weltgesellschaft. Impulse eines ›translational turn‹«, in: Gipper, Andreas/ Klengel, Susanne (Hrsg.): *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten. Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften,* Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 141-159.
Bachmann-Medick, Doris (2011): »Transnationale Kulturwissenschaften. Ein Übersetzungskonzept«, in: Dietrich, René/ Smilovinski, Daniel/ Nünning, Angsar (Hrsg.): *Lost or Found in Translation? Interkulturelle/ Internationale Perspektiven der Geistes- und Kulturwissenschaften,* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 53-72.
Backoefer, Andreas/ Haitzinger, Nicole/ Jeschke, Claudia (Hrsg.) (2009): *Tanz & Archiv. Forschungsreisen (1). Reenactment,* München: epodium.
Badura, Jens (2015): »Forschen in den Künsten: Darstellende Kunst«, in: ders./ Dubach, Selma/ Haarmann, Anke/ Mersch, Dieter/ Rey, Anton/ Schenker, Christoph/ Toro Pérez, Germán (Hrsg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch,* Zürich: Diaphanes, S. 23-25.
Badura, Jens/ Dubach, Selma/ Haarmann, Anke/ Mersch, Dieter/ Rey, Anton/ Schenker, Christoph/ Toro Pérez, Germán (Hrsg.) (2015): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch,* Zürich: Diaphanes.
Bahr, Egon (2015): *Ostwärts und nichts vergessen! Politik zwischen Krieg und Verständigung.* Freiburg: Herder.
Barthes, Roland (1966 [1963]): »Die strukturalistische Tätigkeit«, in: Enzensberger, Hans Magnus (Hrsg.): *Kursbuch 5,* übersetzt von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 190-196.
Bassnett, Susan (2002 [1980]): *Translation Studies,* 3. Auflage, London/ New York: Routledge.
Baudrillard, Jean (1978): *Agonie des Realen,* übersetzt von Lothar Kurzawa und Volker Schaefer, Berlin: Merve.
Baudrillard, Jean (1994 [1981]: *Simulacra and Simulation,* übersetzt von Sheila Faria Glaser, Michigan: University of Michigan Press.
Bauman, Zygmunt (1999): *Flüchtige Moderne,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Becker, Howard S. (1982): *Art Worlds,* Berkeley: University of California Press.
Belting, Hans/ Buddensieg, Andrea (2013): »Zeitgenossenschaft als Axiom von Kunst im Zeitalter der Globalisierung«, in: *Kunstforum International 220,* S. 60-69.
Bender, Susanne (2007): »Einführung in das Kestenberg Movement Profile (KMP)«, in: dies./ Koch, Sabine (Hrsg.): *Movement Analysis – The Legacy of Laban, Bartenieff, Lamb and Kestenberg,* Berlin: Logos, S. 53-65.
Benjamin, Walter (1972 [1923]): »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: Rexroth, Tillmann (Hrsg.): *Gesammelte Schriften IV. Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9-21.
Benthien, Claudia/ Klein, Gabriele (Hrsg.) (2017a): *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen,* Paderborn: Fink.
Benthien, Claudia/ Klein, Gabriele (2017b): »Praktiken des Übersetzens und Rahmens. Zur Einführung«, in: dies. (Hrsg.): *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen,* Paderborn: Fink, S. 9-25.
Bentivoglio, Leonetta/ Carbone, Francesco (2007): *Pina Bausch oder Die Kunst über Nelken zu tanzen,* übersetzt von Unda Hörner, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Betterton, Rosemary (1996): *An Intimate Distance. Women, Artists and the Body,* London/ New York: Routledge.
Beyer, Wilhelm R. (2014): »Der Begriff der Praxis bei Hegel«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie 6 (5),* S. 749-776.
Bial, Henry (Hrsg.) (2016 [2004]): *The Performance Studies Reader,* 3. Auflage, London/ New York: Routledge.
Birringer, Johannes (1986): »Pina Bausch. Dancing Across Boarders«, in: *Drama Review 30 (2),* S. 85-97.
Bhabha, Homi K. (1994): *The location of culture,* London/ New York: Routledge.
Bhabha, Homi K. (2012): *Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung,* herausgegeben von Anna Babka und Gerald Posselt, übersetzt von Kathrina Menke, Wien: Turia + Kant.
Bigliazzi, Silvia/ Koffler, Peter/ Ambrosi, Paola (2013): »Introduction«, in: dies. (Hrsg.): *Theater Translation in Performance,* York/ London: Routledge, S. 1-26.
Bode, Sabine (2004): *Die vergessene Generation. Kriegskinder brechen ihr Schweigen,* Stuttgart: Klett-Cotta.
Boenisch, Peter M. (2002): »körPERformance 1.0. Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater«, München: epodium
Bonwetsch, Bernd (2009): *Kriegskindheit und Nachkriegsjugend in zwei Welten. Deutsche und Russen blicken zurück,* Essen: Klartext.
Böhme, Gernot (2013 [1995]): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik,* neue und erweiterte Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Bohnsack, Ralf (2009): *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode,* Opladen/ Farmington Hills: Budrich.
Bolter, Jay David/ Grusin, Richard (1999): *Remediation. Understanding New Media,* Cambridge/ London: MIT Press.
Borzik, Rolf (2000): »Notizen«, in: Tanztheater Wuppertal Pina Bausch (Hrsg.): *Rolf Borzik und das Tanztheater,* Siegen: Bonn & Fries, S. 99.
Bourdieu, Pierre (1979 [1972]): *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft,* übersetzt von Cordula Pialoux und Bernd Schwibs, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Bourdieu, Pierre (1987 [1980]): »Die Logik der Praxis«, in: ders. (Hrsg.): *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft,* übersetzt von Günter Seib, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 147-179.
Bourdieu, Pierre (1990 [1982]): *Was heißt Sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches,* übersetzt von Hella Beister, Wien: Braumüller.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Bourdieu, Pierre (1993): »Narzißtische Reflexivität und wissenschaftliche Reflexivität«, in: Berg, Eberhard/ Fuchs, Martin (Hrsg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 365-374.
Bourdieu, Pierre (1999 [1992]): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes,* übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Bourdieu, Pierre/ Wacquant, Loïc J. D. (2006 [1992]): *Reflexive Anthropologie,* übersetzt von Hella Beister, 4. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Bourriaud, Nicolas (2002 [1998]): *Relational Aesthetics,* übersetzt von Simon Pleasance und Fronza Woods, Dijon: Les presses du réel.
Brandl-Risi, Bettina (2015): »Die Affekte des Publikums«, in: Emmert, Claudia/ Ulrich, Jessica/ Kunstpalais Erlangen (Hrsg.): *Affekte,* Berlin: Neofelis, S. 232-245.
Brandstetter, Gabriele (2013 [1995]): *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde,* Frankfurt a.M.: Fischer.
Brandstetter, Gabriele (2002): »Figur und Inversion. Kartographie als Dispositiv von Bewegung«, in: dies./ Peters, Sibylle (Hrsg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt,* München: Fink, S. 247-264.
Brandstetter, Gabriele (2006): »Tanztheater als ›Chronik der Gefühle‹. Fall-Geschichten von Pina Bausch und Christoph Marthaler«, in: Bischof, Margrit/ Feest, Claudia/ Rosiny, Claudia (Hrsg.): *e_motion, Jahrbuch der Gesellschaft für Tanzforschung, Band 16,* Hamburg: LIT, S. 17-34.
Brandstetter, Gabriele/ Klein, Gabriele (Hrsg.) (2013): *Dance [and] Theory,* Bielefeld: transcript.
Brandstetter, Gabriele/ Klein, Gabriele (Hrsg.) (2015a [2007]): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer«,* 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, Bielefeld: transcript.
Brandstetter, Gabriele/ Klein, Gabriele (Hrsg.) (2015b): »Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer«, in: dies. (Hrsg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer«,* Bielefeld: transcript, S. 11-28.
Braun, Rudolf/ Gugerli, David (1993): *Macht des Tanzes, Tanz der Mächtigen,* München: C.H. Beck.
Breidenstein, Georg/ Hirschauer, Stefan/ Kalthoff, Herbert/ Nieswand, Boris (Hrsg.) (2013): *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung,* Konstanz: UVK.
Brinkmann, Stephan (2013): *Bewegung erinnern. Gedächtnisformen im Tanz,* Bielefeld: transcript.
Brinkmann, Stephan (2015): »›Ihr seid die Musik!‹ Zur Einstudierung von Sacre aus tänzerischer Perspektive«, in: Brandstetter, Gabriele/ Klein, Gabriele (Hrsg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer«,* Bielefeld: transcript, S. 143-163.
Buikema, Rosemarie/ Van der Tuin, Iris (Hrsg.) (2009): *Doing Gender in Media, Art and Culture,* London/ New York: Routledge.
Buri, Regula Valérie/ Evert, Kerstin/ Peters, Sybille/ Pilkington, Esther/ Ziemer, Gesa (Hrsg.) (2014): *Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste,* Bielefeld: transcript.
Burkart, Günter (2018): »Liebe: historische Formen und theoretische Zugänge«, in: Kortendiek, Beate/ Riegraf, Birgit/ Sabisch, Katja (Hrsg.): *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung,* Band 2, Wiesbaden: VS, S. 1093-1102 (online unter: doi:10.1007/978-3-658-12500-4 _ 95-1).
Burkert, Matthias (2019): »Das dumpfe Geräusch über die Steppe galoppierender Rinderherden/ The dull sound of cattle herds galloping across plains«, in: Tanztheater Wuppertal Pina Bausch (Hrsg.): *Spielzeit/ Season 2019-2020,* Wuppertal, S. 56-65.
Busch, Kathrin (Hrsg.) (2015): *Anderes Wissen,* Paderborn: Fink.
Butler, Judith (1990): *Gender Trouble,* London/ New York: Routledge.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Butler, Judith (2015): *Notes Toward a Performance Theory of Assembly,* Cambridge/ London: Harvard University Press.

Caduff, Corina/ Siegenthaler, Fiona/ Wälchli, Tan (Hrsg.) (2010): *Kunst und künstlerische Forschung,* Zürich: Züricher Jahrbuch der Künste.

Camurri, Antonio/ Mazzarino, Barbara/ Ricchetti, Matteo/ Timmers, Renee/ Volpe, Gualtiero (2004): »Multimodal analysis of expressive gesture in music and dance performances«, in: Camurri, Antonio/ Volpe, Gualtiero (Hrsg): *Gesture-Based Communication in Human-Computer Interaction, 5th International gesture workshop 2003,* Wiesbaden: Springer, S. 20-39.

Carlson, Marvin (2004 [1996]): *Performance. A Critical Introduction,* 2. Auflage, London/ New York: Routledge.

Cébron, Jean (1990): »Das Wesen der Bewegung. Studienmaterial nach der Theorie von Rudolf von Laban«, in: Dietrich, Urs (Hrsg.): *Eine Choreographie entsteht. Das kalte Gloria (= Folkwang Texte 3),* Essen: Die Blaue Eule, S. 73-98.

Chabrier, Jean-Paul (2010): *Une Reine En Exil. Un tombeau de Philippine Bausch, Apprendre n° 29,* Arles Cédex: Actes Sud-Papiers.

Charmaz, Kathy (2006): *Constructing Grounded Theory. A Practical Guide Through Qualitative Analysis,* London/ Los Angeles: Sage.

Clarke, Adele E. (2005): *Situational Analysis. Grounded Theory after the Postmodern Turn,* London/ Los Angeles: Sage.

Climenhaga, Royd (2008): *Pina Bausch,* London: Routledge.

Climenhaga, Royd (Hrsg) (2012): *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater,* London: Routledge.

Copeland, Roger (1993): »Dance Criticism and Descriptive Bias«, in: *Dance Theatre Journal 10 (3),* S. 26-32.

Copeland, Roger/ Cohen, Marshall (Hrsg.) (1983): *What is dance? Readings in Theory and Criticism,* Oxford: University Press.

Cramer, Franz Anton (2013): »Body, Archive«, in: Brandstetter, Gabriele/ Klein, Gabriele (Hrsg.): *Dance [and] Theory,* Bielefeld: transcript, S. 219-221.

Cvejic, Bojana/ Vujanović, Ana (2012)*: Public Sphere by Performance,* Berlin: b_books.

Dahms, Sybille (2010): *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreformen des 18. Jahrhunderts,* München: epodium.

Dätsch, Christiane (Hrsg.) (2018): *Kulturelle Übersetzer. Kunst und Kulturmanagement im transkulturellen Kontext,* Bielefeld: transcript.

Davidson, Donald (1994 [1984]): *Wahrheit und Interpretation,* 2. Auflage, übersetzt von Joachim Schulte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Davis, Tracy C. (Hrsg.) (2008): *The Cambridge Companion to Performance Studies,* Cambridge/ London: Cambridge University Press.

Debray, Régis (1997): *Transmettre (Le champ médiologique),* Paris: Odile Jacob.

Deck, Jan/ Sieburg, Angelika (Hrsg.) (2008): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater,* Bielefeld: transcript.

Derrida, Jacques (1986 [1972]): *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta,* herausgegeben von Peter Engelmann, übersetzt von Dorothea Schmidt, Wien: Passagen.

Derrida, Jacques (1990): »Die différance«, in: Engelmann, Peter (Hrsg.): *Postmoderne und Dekonstruktion,* Stuttgart: Reclam, S. 76-113.

Derrida, Jacques (2003 [1996]): *Einsprachigkeit des anderen oder die ursprüngliche Prothese,* übersetzt von Michael Wetzel, München: Fink.

Derrida, Jacques (2004 [1993]): *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale,* 4. Auflage, übersetzt von Susanne Lüdemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Derrida, Jacques (2007 [1986]): *Schibbolet. Für Paul Celan,* 4. Auflage, übersetzt von Wolfgang Sebastian Baur, Wien: Passagen.

Derrida, Jacques/ Roudinesco, Elisabeth (2006 [2001]): *Woraus wird Morgen gemacht sein? Ein Dialog,* übersetzt von Hans-Dieter Gondek, Stuttgart: Klett-Cotta.

Dewey, John (1958 [1929]): *Experience and Nature,* 2. Auflage, New York: Dover Publications.

Diers, Michael (2015): »Dis/tanzraum. Ein kunsthistorischer Versuch über die politische Ikonografie von Pina Bausch's Le Sacre du Printemps«, in: Brandstetter, Gabriele/ Klein, Gabriele (Hrsg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer«,* Bielefeld: transcript, S. 251-274.

Dinkla, Söke/ Leeker, Martina (Hrsg.) (2002): *Tanz und Technologie/ Dance and Technology. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen/ Moving towards Media Production,* Berlin: Alexander.

Dombois, Florian/ Bauer, Ute M./ Mareis, Claudia/ Schwab, Michael (Hrsg.) (2012): *Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research,* London: Koenig Books.

Düttmann, Alexander García (2001): »Von der Übersetzbarkeit«, in: Hart Nibbrig, Christiaan Lucas (Hrsg.): *Übersetzen. Walter Benjamin,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Eberhard-Kaechele, Marianne (2007): »Tabellarische Arbeitshilfen zur Diagnostik und Interventionsplanung mit dem KMP«, in: Bender, Susanne/ Koch, Sabine (Hrsg.): *Movement Analysis – The Legacy of Laban, Bartenieff, Lamb and Kestenberg,* Berlin: Logos, S. 65-87.

Eiermann, André (2009): *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste,* Bielefeld: transcript.

Eikels, Kai van (2013): *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie,* Paderborn: Fink.

Endicott, Jo Ann (2007): »Die Heldin. Pina Bausch«, in: *ballett tanz 08/09,* S. 43-47.

Endicott, Jo Ann (2009): *Warten auf Pina. Aufzeichnungen einer Tänzerin,* Berlin: Henschel.

Engert, Kornelia/ Krey, Björn (2013): »Das lesende Schreiben und das schreibende Lesen. Zur epistemischen Arbeit an und mit wissenschaftlichen Texten«, in: *Zeitschrift für Soziologie 42 (5),* S.366-384.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Englhart, Andreas (2008): *Das Theater des Anderen. Theorie und Mediengeschichte einer existenziellen Gestalt von 1800 bis heute,* Bielefeld: transcript.
Esterházy, Péter (2001): »Pourquoi. Un Hommage à Pina Bausch«, in: Théâtre de la Ville (Hrsg.): *Viktor de Pina Bausch,* Paris: L'Arche Editeur, S. 20-23.
Fischer-Lichte, Erika (1997): *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts,* Tübingen/ Basel: A. Franke.
Fischer-Lichte, Erika (2004a): *Ästhetik des Performativen,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Fischer-Lichte, Erika (2004b): »Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff«, in: dies./ Risi, Clemens/ Roselt, Jens (Hrsg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst,* Berlin: Theater der Zeit, S. 11-26.
Fischer-Lichte, Erika (2007 [1983]): *Semiotik des Theaters. Ein System der theatralischen Zeichen,* Band 1, 5. Auflage, Tübingen: Günter Narr.
Fischer-Lichte, Erika/ Horn, Christian/ Umathum, Sandra/ Warstat, Matthias (Hrsg.) (2001): *Wahrnehmung und Medialität,* Tübingen/ Basel: A. Francke.
Fischer-Lichte, Erika/ Risi, Clemens/ Roselt, Jens (Hrsg.) (2004): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst,* Berlin: Theater der Zeit.
Foster, Susan Leigh (1986): *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance,* Berkeley: University of California Press
Foster, Susan Leigh (2019): *Valuing Dance. Commodities and Gifts in Motion,* Oxford: Oxford University Press.
Foucault, Michel (1986 [1984]): *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2,* übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Foucault, Michel (1990): »Was ist Aufklärung?«, in: Erdmann, Eva/ Forst, Rainer/ Honneth, Axel (Hrsg.): *Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung,* Frankfurt a.M./ New York: Campus, S. 35-54.
Foucault, Michel (1992 [1978]): *Was ist Kritik?,* übersetzt von Walter Seitter, Berlin: Merve.
Foucault, Michel (2003 [1994]): »Diskussion vom 20. Mai 1978«, in: Defert, Daniel/ Ewald, François (Hrsg.): *Schriften in 4 Bänden. Dits et Ecrits IV,* übersetzt von Michael Bischoff, Ulrike Bokelmann, Horst Brühmann, Hans-Dieter Gondek, Hermann Kocyba und Jürgen Schröder, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 25-43.
Foucault, Michel (2009 [2001]): *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesungen am Collège de France, 1981-1982,* 3. Auflage, herausgegeben von François Ewald und Allesandro Fontana, übersetzt von Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Franco, Mark (1993): *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body,* Cambridge: University Press.
Fränzel, Dieter E./ Widmann, Rainer (2008 [2006]): *Sounds like Whoopataal. Wuppertal in der Welt des Jazz,* herausgegeben von JAZZ AGE Wuppertal, Essen: Klartext.
Fraser, Andrea (2005): »From the Critique of Institutions to an Institution of Critique«, in: *Artforum 44 (1),* S. 278-286.
Frei Gerlach, Franziska/ Kreis-Schink, Annette/ Opitz, Claudia/ Ziegler, Béatrice (Hrsg.) (2003): *Körperkonzepte/ Concepts du corps. Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung/ Contributions aux études genre interdisciplinaire,* Münster: Waxmann.
Fuchs, Martin (2009): »Reaching out; or, Nobody Exists in one Context only. Society as Translation«, *Translation Studies 2 (1),* S. 21-40.
Fukuyama, Francis (1992): *The End of History and the Last Man,* New York: Free Press.
Garfinkel, Harold (1967): *Studies in Ethnomethodology,* New Jersey: Prentice-Hall.
Garfinkel, Harold/ Sacks, Harvey (1986): »On Formal Structures of Practical Actions«, in: Garfinkel, Harold (Hrsg.): *Ethnomethodological Studies of Work,* London/ New York: Routledge, S. 160-193.
Gebauer, Gunter/ Alkemeyer, Thomas/ Boschert, Bernhard/ Flick, Uwe/ Schmidt, Robert (Hrsg.) (2004): *Treue zum Stil. Die aufgeführte Gesellschaft,* Bielefeld: transcript.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Gebauer, Gunter/ Schmidt, Robert (2013): »Aspekte des Performativen im Sport und der Arbeitswelt«, in: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung,* München: Fink, S. 191-202.

Geitel, Klaus (2005): *Zum Staunen geboren. Stationen eines Musikkritikers,* Henschel: Berlin.

Geitel, Klaus (2019): »Letzter Tango in Wuppertal. Pina Bausch choreografiert ›Herzog Blaubarts Burg‹«, in: ders.: *Tanzkritiken. Man ist kühn genug, um unmodern zu sein. 1959-1979,* Henschel: Berlin, S. 286-288.

Geertz, Clifford (1987 [1973]): *Dichte Beschreibung,* 13. Auflage, übersetzt von Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Genette, Gérard (1989 [1987]): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches,* übersetzt von Dieter Hornig, Frankfurt a.M./ New York: Campus.

Gerhards, Jürgen (Hrsg.) (1997): *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten,* Wiesbaden: Springer.

Giddens, Anthony (1979): *Central Problems in Social Theory. Action, Structure and Contradiction in Social Analysis,* Berkeley: University of California Press.

Göbel, Hanna Katharina (2016): »Artefakte«, in: Gugutzer, Robert/ Klein, Gabriele/ Meuser, Michael (Hrsg.): *Handbuch Körpersoziologie. Band 2. Forschungsfelder und methodische Zugänge,* Wiesbaden: Springer, S. 29-42.

Goethe, Johann Wolfgang von (1949 [1822]): »Kampagne in Frankreich 1792«, in: ders.: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche 12,* herausgegeben von Ernst Beutler, Zürich: Artemis.

Goffman, Erving (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life,* New York: Doubleday Anchor Books.

Goffman, Erving (1963): *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings,* New York: The Free Press.

Goffman, Erving (1974): *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience,* Cambridge/ Massachusetts: Harvard University Press.

Grossmann, Mechthild (2000): »An Rolf zu denken ist schön, ihn zu beschreiben nicht möglich«, in: Tanztheater Wuppertal Pina Bausch (Hrsg.): *Rolf Borzik und das Tanztheater,* Siegen: Bonn & Fries, S. 92-93.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2012): *Präsenz,* Berlin: Suhrkamp.

Gugutzer, Robert (2016): »Leib und Körper als Erkenntnissubjekte«, in: Gugutzer, Robert/ Klein, Gabriele/ Meuser, Michael (Hrsg.): *Handbuch Körpersoziologie. Band 2. Forschungsfelder und methodische Zugänge,* Wiesbaden: Springer, S. 381-394.

Haacke, Wilmont (1953): *Handbuch des Feuilletons,* Emsdetten: Lechte.

Habermas, Jürgen (1971 [1962]): *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft,* 5. Auflage, Berlin: Neuwied.

Habermas, Jürgen (1973 [1968]): *Erkenntnis und Interesse, 16. Auflage,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Haitzinger, Nicole (2009): *Vergessene Traktate – Archive der Erinnerung. Zu Wirkungskonzepten im Tanz von der Renaissance bis Ende des 18. Jahrhunderts,* München: epodium.

Haitzinger, Nicole/ Jeschke, Claudia (Hrsg.) (2011): *Tanz & Archiv. ForschungsReisen (3). Historiographie,* München: epodium.

Handke, Peter (1966): *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Hall, Stuart (2017 [1994]): *Rassismus und kulturelle Identität, Ausgewählte Schriften 2,* 7. Auflage, herausgegeben und übersetzt von Ulrich Mehlem, Dorothee Bohle und Joachim Gutsche, Hamburg: Argument.

Hall, Stuart (2007): »Encoding, Decoding«, in: During, Simon (Hrsg.): *The Cultural Studies Reader.* London/ New York: Routledge, S. 477-487.

Hirschauer, Stefan (2001): »Ethnografisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen. Zu einer Methodologie der Beschreibung«, in: *Zeitschrift für Soziologie 30 (6),* S. 429-451.

Hirschauer, Stefan (2004): »Praktiken und ihre Körper. Über materielle Partizipanden des Tuns«, in: Hörning, Karl H./ Reuter, Julia (Hrsg.): *Doing culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis,* Bielefeld: transcript, S. 73-91.

Hirschauer, Stefan (2008): »Körper macht Wissen – Für eine Somatisierung des Wissensbegriffs«, in: Rehberg, Karl-Siegbert (Hrsg.): *Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel,* Frankfurt a.M.: Campus.

Hirschauer, Stefan (2016): »Verhalten, Handeln, Interagieren. Zu den mikrosoziologischen Grundlagen der Praxistheorie«, in: Schäfer, Hilmar (Hrsg.): *Praxistheorie. Ein Forschungsprogramm,* Bielefeld: transcript, S.45-67.

Hiß, Guido (1993): *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse,* Berlin: Reimer.

Hoghe, Raimund (1981): *Bandoneon – Für was kann Tango alles gut sein?,* Darmstadt: Luchterhand.

Hoghe, Raimund (1987): *Pina Bausch – Tanztheatergeschichten,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Hölderlin, Friedrich (2011 [1797/99]): *Hyperion,* Hamburg: tredition.

Huschka, Sabine (2002): *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien,* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Huschka, Sabine (Hrsg.) (2009): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen,* Bielefeld: transcript.

Husemann, Pirkko (2009): *Choreografie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen,* Bielefeld: transcript.

Husel, Stefanie (2014): *Grenzwerte im Spiel. Die Aufführungspraxis der britischen Kompanie »Forced Entertainment«. Eine Ethnografie,* Bielefeld: transcript.

Illies, Florian (2001): *Generation Golf. Eine Inspektion,* Frankfurt a.M.: Fischer.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Internationale Liga für Menschenrechte (Hrsg.) (1995): *Kriegskinder. Zehn Überlebensgeschichten,* gesammelt und aufgeschrieben von Detlef Mittag, Berlin: Landesbildstelle Berlin.
Jäger, Ludwig (2004a): »Die Verfahren der Medien. Transkribieren – Adressieren – Lokalisieren«, in: Fohrmann, Jürgen/ Schüttpelz, Erhard (Hrsg.): *Die Kommunikation der Medien,* Tübingen: Niemeyer, S. 69-79.
Jäger, Ludwig (2004b): »Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen«, in: Krämer, Sybille (Hrsg.): *Performativität und Medialität,* München: Fink, S. 35-73.
Jäger, Ludwig (2010): »Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität«, in: Deppermann, Arnulf/ Linke, Angelika (Hrsg.): *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton,* Berlin/ New York: de Gruyter, S. 301-324.
Jäger, Ludwig (2013): »Rahmenbrüche und ihre transkriptive Bearbeitung«, in: Wirth, Uwe (Hrsg.): *Rahmenbrüche. Rahmenwechsel,* Berlin: Kadmos, S. 77-94.
Jäger, Ludwig/ Stanitzek, Georg (Hrsg.) (2002): *Transkribieren – Medien/ Lektüre,* München: Fink.
Janus, Ludwig (Hrsg.) (2012 [2006]): *Geboren im Krieg. Kindheitserfahrungen im 2. Weltkrieg und ihre Auswirkungen,* 2. Auflage, Gießen: Psychosozial.
Jeschke, Claudia (1983): *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart,* Bad Reichenhall: Schubert.
Jeschke, Claudia (1999): *Inventarisierung von Bewegung. Tanz als BewegungsText. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910-1965),* unter Mitwirkung von Cary Rick, Tübingen: Niemeyer.
Jochim, Annamira (2008): *Meg Stuart. Bild in Bewegung und Choreographie,* Bielefeld: transcript.
Johnson, Barbara (2003): *Mother Tongues. Sexuality, Trials, Motherhood, Translation,* Cambridge: Harvard University Press.
Jooss, Kurt (1957): »Gedanken über Stilfragen im Tanz«, Vortrag gehalten am 23. September 1957, in: ders.: *Schrift 5,* Essen: Folkwang-Offizin der Folkwangschule für Gestaltung, o.S.
Jooss, Kurt (1993): »Tanztheater und Theatertanz«, in: Müller, Hedwig/ Stöckemann, Patricia (Hrsg.): *»...jeder Mensch ist ein Tänzer«. Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945,* Gießen: Anabas, S. 76-77.
Kalthoff, Herbert (2011): »Beobachtung und Komplexität. Überlegungen zum Problem der Triangulation«, in: *Sozialer Sinn 11 (2),* S. 353-365.
Kalthoff, Herbert/ Hirschauer, Stefan/ Lindemann, Gesa (Hrsg.) (2008): *Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Kant, Immanuel (1914): *Handschriftlicher Nachlass. Logik,* Akademie-Ausgabe, Band 16, Berlin: Georg Reimer.
Kányádi, Sándor (1999): *Kikapcsolódás/ Entspannung. Versek/ Gedichte,* zweisprachige Ausgabe ungarisch/ deutsch, übersetzt von Franz Hodjak, Bukarest: Kriterion.
Kastner, Jens (2010): »Zur Kritik der Kritik der Kunstkritik. Feld- und hegemonietheoretische Einwände«, in: Nowotny, Stefan/ Raunig, Gerald (Hrsg.): *Kunst der Kritik,* Wien: Turia + Kant, S. 125-147.
Katz, Elihu/ Bumler, Jay G./ Gurevitch, Michael (1974): »Utilization of Mass Communication by the Individual«, in: dies. (Hrsg.): *The Uses of Mass Communications,* Beverly Hills: Sage, S. 19-34.
Keazor, Henry/ Liptay, Fabienne/ Marschall, Susanne (2011): »Laokoon Reloaded. Vorwort«, in: dies. (Hrsg.): *Filmkunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien,* Marburg: Schüren, S. 7-12.
Kelter, Katharina/ Skrandies, Timo (2016): *Bewegungsmaterial. Produktion und Materialität in Tanz und Performance,* Bielefeld: transcript.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Kennedy, Antja (2007): »Laban Bewegungsanalyse: Eine Grundlage für Bewegung und Tanz«, in: Bender, Susanne/ Koch, Sabine (Hrsg.): *Movement Analysis – The Legacy of Laban, Bartenieff, Lamb and Kestenberg,* Berlin: Logos, S. 24-29.

Kennedy, Antja (2015): »Methoden der Bewegungsbeobachtung: Die Laban/ Bartenieff Bewegungsstudien«, in: Brandstetter, Gabriele/ Klein, Gabriele (Hrsg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer«,* Bielefeld: transcript, S. 65-79.

Kestenberg Amighi, Janet (1999): *The Meaning of Movement. Developmental and Clinical Perspectives of the Kestenberg Movement Profile,* Amsterdam: Gordon and Breach.

Klein, Gabriele (1994 [1992]): *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes,* München: Heyne.

Klein, Gabriele (Hrsg.) (2003 [2000]): *Tanz, Bild, Medien,* 2. Auflage, Münster: LIT.

Klein, Gabriele (2004): »Performing. Gender: Tanz Kunst Geschlecht«, in: Warnke, Krista/ Lievenbrück, Berthild (Hrsg.): *Musik und Gender Studies. Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Hamburg,* Band 5, Berlin: Weidler, S. 123-134.

Klein, Gabriele (2009a): »Bodies in Translation. Tango als kulturelle Übersetzung«, in: dies. (Hrsg.): *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik,* Bielefeld: transcript, S.15-38.

Klein, Gabriele (Hrsg.) (2009b): *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik,* Bielefeld: transcript.

Klein, Gabriele (2013): »Dance Theory as a Practice of Critique«, in: Brandstetter, Gabriele/ dies. (Hrsg.): D*ance [and] Theory,* Bielefeld: transcript, S. 137-150.

Klein, Gabriele (2014a): »Praktiken des Tanzens und des Forschens. Bruchstücke einer praxeologischen Tanzwissenschaft«, in: Bischof, Margrit/ Nyffeler, Regula (Hrsg.): *Visionäre Bildungskonzepte im Tanz,* Zürich: Chronos, S. 103-113.

Klein, Gabriele (2014b): »Praktiken des Übersetzens im Werk von Pina Bausch und dem Tanztheater Wuppertal«, in: Wagenbach, Marc/ Pina Bausch Foundation (Hrsg.): *Tanz erben. Pina lädt ein,* Bielefeld: transcript, S. 23-33.

Klein, Gabriele (2015a): »Soziologie der Bewegung. Eine praxeologische Perspektive auf globalisierte Bewegungs-Kulturen«, in: *Sport und Gesellschaft* 12 (2), S. 133-148.

Klein, Gabriele (2015b): »Die Logik der Praxis. Methodologische Aspekte einer praxeologischen Produktionsanalyse am Beispiel Das Frühlingsopfer von Pina Bausch«, in: Brandstetter, Gabriele/ dies. (Hrsg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer«,* Bielefeld: transcript, S. 123-141.

Klein, Gabriele (2015c): »Die Treue zur Form«, Gabriele Klein im Gespräch mit Barbara Kaufmann, in: Brandstetter, Gabriele/ dies. (Hrsg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer«,* Bielefeld: transcript, S. 165-175.

Klein, Gabriele (2015d): »Ein Tanz-Erbe wählen. Über Verantwortung im Umgang mit dem Werk von Pina Bausch«, in: *Theater der Zeit (3),* S. 20-25.

Klein, Gabriele (2015e): »Künstlerische Praktiken des Ver(un)sicherns. Produktionsprozesse am Beispiel des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch«, in: Wulf, Christoph/ Zirfas, Jörg (Hrsg.): *Unsicherheit, Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 24 (1),* S. 201-208.

Klein, Gabriele (2017): »Tanz weitergeben. Tradierung und Übersetzung der Choreografien von Pina Bausch«, in: Klein, Gabriele/ Göbel, Hanna Katharina (Hrsg.): *Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag,* Bielefeld: transcript, S. 63-87.

Klein, Gabriele (2019a [2015]): »Zeitgenössische Choreografie«, in: dies. (Hrsg.): *Choreografischer Baukasten. Das Buch,* 2. Auflage, Bielefeld: transcript, S. 17-49.

Klein, Gabriele (2019b [2015]): »Einleitung«, in: dies. (Hrsg.): *Choreografischer Baukasten. Das Buch,* 2. Auflage, Bielefeld: transcript, S. 11-16.

Klein, Gabriele/ Haller, Melanie (2006): »Bewegung, Bewegtheit und Beweglichkeit. Subjektivität im Tango Argentino«, in: Bischof, Margrit/ Feest, Claudia/ Rosiny, Claudia (Hrsg.): *e_motion. Jahrbuch der Gesellschaft für Tanzforschung,* Band 16, Münster: LIT, S. 157-172.

Klein, Gabriele/ Kunst, Bojana (Hrsg.) (2012): *On Labour & Performance, Performance Research 17 (6),* London/ New York: Routledge.

Klein, Gabriele/ Friedrich, Malte (2014 [2003]): *Is this real? Die Kultur des HipHop,* 5. Auflage, Berlin: Suhrkamp.

Klein, Gabriele/ Göbel, Hanna Katharina (Hrsg.) (2017a): *Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag,* Bielefeld: transcript.

Klein, Gabriele/ Göbel, Hanna Katharina (2017b): »Performance und Praxis. Ein Dialog«, in: dies. (Hrsg.): *Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag,* Bielefeld: transcript, S. 7-42.

Klein, Gabriele/ Leopold, Elisabeth/ Wieczorek, Anna (2018): »Tanz – Film – Schrift. Methodologische Herausforderungen und praktische Übersetzungen in der Tanzanalyse«, in: Moritz, Christine/ Corsten, Michael (Hrsg.): *Handbuch Qualitative Videoanalyse,* Wiesbaden: Springer, S. 235-258.

Klein, Gabriele/ Wagenbach, Marc (2019): »›And so you see ...‹. On the Situatedness of Translating Audience Perceptions«, in: Ott, Michaela/ Weber, Thomas (Hrsg.): *Situated in Translations. Cultural Communities and Media Practices,* Bielefeld: transcript. S. 191-213.

Kleinschmidt, Katarina (2018): *Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im zeitgenössischen Tanz,* München: epodium.

Kleihues, Alexander/ Naumann, Barbara/ Pankow, Edgar (Hrsg.) (2010): *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Dynamik,* Zürich: Chronos.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Klementz, Constanze (2007): »Kritik versus kritische Praxis? Über die Möglichkeit einer zeitgenössischen Tanzkritik«, in: Gehm, Sabine/ Husemann, Pirkko/ Wilcke, Katharina von (Hrsg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz,* Bielefeld: transcript, S. 263-269.
Knoblauch, Hubert/ Schnettler, Bernt (2012): »Videography. Analysing Video Data as a ›focused‹ Ethnographic and Hermeneutical Exercise«, in: *Qualitative Research 12 (3),* S. 334-356.
Knopf, Eva/ Lembcke, Sophie/ Recklies, Mara (Hrsg.) (2018): *Archive dekolonialisieren. Mediale und epistemische Transformationen in Kunst, Design und Film,* Bielefeld: transcript.
Koldehoff, Stefan/ Pina Bausch Foundation (Hrsg.) (2016): *O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden,* Wädenswil: Nimbus.
Kolesch, Doris (2010): »Die Geste der Berührung«, in: Wulf, Christoph/ Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis,* München: Fink, S. 225-241.
Kracauer, Siegfried (1977): *Das Ornament der Masse,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Krämer, Hannes (2014): *Die Praxis der Kreativität. Eine Ethnografie kreativer Arbeit,* Bielefeld: transcript.
Krämer, Sybille (Hrsg.) (2004): *Performativität und Medialität,* München: Fink.
Krämer, Sybille (2008): *Medium. Bote. Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Latour, Bruno (1994): »On Technical Mediation – Philosophy, Sociology, Genealogy«, in: *Common Knowledge 3 (2),* S. 29-64.
Latour, Bruno (2007): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie,* übersetzt von Gustav Roßler, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Law, John (2004): *After Method. Mess in Social Science Research,* London/ New York: Routledge.
Leeker, Martina (1995): *Mime, Mimes und Technologie,* Paderborn: Fink.
Leeker, Martina (2001): *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten,* Berlin: Alexander.
Leeker, Martina/ Schipper, Imanuel/ Beyes, Timon (Hrsg.) (2017): *Performing the Digital. Performativity and Performance Studies in Digital Cultures,* Bielefeld: transcript.
Legewie, Heiner (1987): »Interpretation und Validierung biographischer Interviews«, in: Jüttemann, Gerd/ Thomae, Hans (Hrsg.): *Biographie und Psychologie,* Berlin: Springer, S. 138-150.
Lehmann, Hans-Thies (2005 [1999]): *Postdramatisches Theater,* 3. Auflage, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
Lehmann, Hans-Thies (2008): »Vom Zuschauer«, in: Deck, Jan/ Sieburg, Angelika (Hrsg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater,* Bielefeld: transcript, S. 21-26.
Lepecki, André (2008): *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung,* übersetzt von Lilian Astrid Geese, Berlin: Theater der Zeit.
Libonati, Beatrice (2014): *Den Hang hinauf. Su per l'erta,* Wuppertal: NordPark.
Libonati, Beatrice (2017): *Kleine himmlische Oden,* Wuppertal: NordPark.
Linsel, Anne (2013): *Pina Bausch. Bilder eines Lebens,* Hamburg: Edel Books.
Luhmann, Niklas (1984): *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Luhmann, Niklas (1993): *Das Recht der Gesellschaft,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Malzacher, Florian (2007): »Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. Die Geschichte von Rimini Protokoll«, in: Dreysse, Miriam/ ders. (Hrsg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll,* Berlin: Alexander, S. 14-43.
Manning, Susan (1993): *Ecstasy and the Demon. The dances of Mary Wigman,* Minnesota: University Press.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Marinetti, Christina (2013): »Transnational, Multilingual and Postdramatic. Rethinking the Location of Translation in Contemporary Theater«, in: Bigliazzi, Silvia/ Koffler, Peter/ Ambrosi, Paola (Hrsg.): *Theater Translation in Performance,* New York/ London: Routledge, S. 27-37.

Marx, Karl (1969 [1845]): »Thesen über Feuerbach«, in: ders./ Engels, Friedrich (Hrsg.): *Marx-Engels-Werke,* Band 3, Berlin: Dietz, S. 5-7.

Matzke, Annemarie (2014): *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe,* Bielefeld: transcript.

Menke, Christoph (2008): »Die ästhetische Kritik des Urteils«, in: *Glänta Eurozine (4),* S. 30-34.

Mersch, Dieter (2010a): »Intransitivität – Un/Übersetzbarkeiten«, in: Kleihues, Alexander/ Naumann, Barbara/ Pankow, Edgar (Hrsg.): *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Dynamik,* Zürich: Chronos, S. 299-312.

Mersch, Dieter (2010b): »Meta/Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2,* S. 185-208.

Mersch, Dieter (2013): »Transferre/ Perferre. Übersetzen als Praxis«, Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung: In Transit. Mediales Übersetzen in den Künsten, im Wintersemester 2012/13 an der Universität Hamburg, veranstaltet von Claudia Benthien und Gabriele Klein, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, o.S.

Mersch, Dieter (2015): »Medien des Tanzes – Tanz der Medien. Unterwegs zu einer dance literacy«, in: Brandstetter, Gabriele/ Klein, Gabriele (Hrsg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer«,* Bielefeld: transcript, S. 317-335.

Meurer, Ulrich (2012): »Gemeinsame Sequenzen: Einige Vorworte zu Übersetzung und Film«, in: ders. (Hrsg.): *Übersetzung und Film. Das Kino als Translationsmedium,* Bielefeld: transcript, S. 9-44.

Meyer, Marion (2012): *Pina Bausch. Tanz kann fast alles sein,* Remscheid: Bergischer Verlag.

Millet, Kate (1974 [1970]): *Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft,* übersetzt von Ernestine Schlant, München: dtv.

Mohn, Bina Elisabeth (2015): »Kamera-Ethnografie: Vom Blickentwurf zur Denkbewegung«, in: Brandstetter, Gabriele/ Klein, Gabriele (Hrsg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer«,* Bielefeld: transcript, S. 209-230.

Moritz, Christine (2010): »Die Feldpartitur. Ein System zur mikroprozessualen Analyse von Videodaten«, in: Corsten, Michael/ Krug, Melanie/ dies. (Hrsg): *Videographie praktizieren. Herangehensweisen, Möglichkeiten und Grenzen,* Wiesbaden: Springer, S. 163-193.

Moritz, Christine (2011): *Die Feldpartitur. Multikodale Transkription von Videodaten in der qualitativen Sozialforschung,* Wiesbaden: Springer.

Moritz, Christine (2014): »Vor, hinter, für und mit der Kamera: Viergliedriger Analyserahmen in der Qualitativen Sozialforschung«, in: dies. (Hrsg.): *Transkription von Video- und Filmdaten in der Qualitativen Sozialforschung. Multidisziplinäre Annäherungen an einen komplexen Datentypus,* Wiesbaden: Springer, S. 17-54.

Moritz, Christine/ Corsten, Michael (Hrsg.) (2018): *Handbuch Qualitative Videoanalyse,* Wiesbaden: Springer.

Müller-Funk, Wolfgang (2012): »Transgression und dritte Räume: ein Versuch, Homi Bhabha zu lesen«, in: Bhabha, Homi K.: *Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung,* hrsg. v. Anna Babka u. Gerald Posselt, Wien: Turia + Kant.

Müller, Hedwig/ Servos, Norbert (1979): *Pina Bausch – Wuppertaler Tanztheater. Von Frühlingsopfer bis Kontakthof,* Köln: Ballett-Bühnen.

Müller, Horst (2015): *Das Konzept PRAXIS im 21. Jahrhundert. Karl Marx und die Praxisdenker, das Praxiskonzept in der Übergangsperiode und die latent existierende Systemalternative,* Norderstedt: BoD.

Müller, Sophie M. (2016): *Körperliche Unfertigkeiten. Ballett als unendliche Perfektion,* Weilerswist: Velbrück.

Naveda, Luiz/ Leman, Marc (2010): »The spatiotemporal representation of dance and music gestures using topological gesture analysis (tga)«, in: *Music Perception. An Interdisciplinary Journal 28 (1),* S. 93-111.

New York Times (Hrsg.) (2002): *The New York Times Guide to the Arts of the 20th Century,* Vol. 4, 1900-1929, Chicago: Fitzroy Dearborn Publisher.

Nietzsche, Friedrich (1981 [1874]): *Unzeitgemäße Betrachtungen,* 5. Auflage, Frankfurt a.M.: Insel.

Noeth, Sandra (2019): *Resilient Bodies, Residual Effects,* Bielefeld: transcript.

Ott, Michaela/ Weber, Thomas (Hrsg.) (2019): *Situated in Translations. Cultural Communities and Media Practices,* Bielefeld: transcript.

Pabst, Peter (2019): »Peter über Pina/ Peter on Pina«, in: *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch (Hrsg.): Spielzeit/ Season 2019-2020,* Wuppertal, S. 18-25.

Parra, Violeta (1979): *Lieder aus Chile. Zweisprachige Anthologie/ Canciones de Chile. Antología bilingüe,* 2. korrigierte Auflage, herausgegeben und übersetzt von Manfred Engelbert, Frankfurt a.M.: Vervuert.

Passow, Barbara (2011): »Jooss-Leeder Technik«, in: Diehl, Ingo/ Lampert, Frederike (Hrsg.): *Tanztechniken 2010. Tanzplan Deutschland,* Leipzig: Henschel, S. 96-132.

Pavis, Patrice (1988): *Semiotik der Theaterrezeption,* Tübingen: Narr.

Peters, Sibylle (Hrsg.) (2013): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft,* Bielefeld: transcript.

Rancière, Jaques (2008 [2006]): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien,* 2. Auflage, herausgegeben und übersetzt von Maria Muhle, Berlin: PolYPpeN.

Rancière, Jaques (2010): *Der emanzipierte Zuschauer,* übersetzt von Richard Steurer, Wien: Passagen.

Rebentisch, Juliane (2013): *Theorien der Gegenwartskunst,* Hamburg: Junius.

Reckwitz, Andreas (2003): »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive«, in: *Zeitschrift für Soziologie 32 (4),* S. 282-301.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Reckwitz, Andreas (2004): »Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken. Zugleich ein Kommentar zu Pierre Bourdieu und Judith Butler«, in: Karl H. Hörning/ Julia Reuter (Hrsg.): *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis,* Bielefeld: transcript, S. 40-54.

Reckwitz, Andreas (2006): *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne,* Weilerswist: Velbrück.

Reckwitz, Andreas (2008): »Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation«, in: Kalthoff, Herbert/ Hirschauer, Stefan/ Lindemann, Gesa (Hrsg.): *Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 188-209.

Reichert, Klaus (2003): *Die unendliche Aufgabe. Zum Übersetzen,* München: Carl Hanser.

Reichertz, Jo (2014): »Das vertextete Bild. Überlegungen zur Gültigkeit von Videoanalysen«, in: Moritz, Christine (Hrsg.): *Transkription von Video- und Filmdaten in der Qualitativen Sozialforschung. Multidisziplinäre Annäherungen an einen komplexen Datentypus,* Wiesbaden: Springer, S. 55-72.

Rettich, Herbert (2000): »Eine Nacht bei den Krokodilen«, in: Tanztheater Wuppertal Pina Bausch (Hrsg.): *Rolf Borzik und das Tanztheater,* Siegen: Bonn & Fries, S. 88-89.

Ritter, Henning (2008): »Der Imperativ der Zeitgenossenschaft«, in: Mackert, Gabriele/ Kittlausz, Viktor/ Pauleit, Winfried/ GAK Gesellschaft für aktuelle Kunst Bremen (Hrsg.): *Blind Date. Zeitgenossenschaft als Herausforderung,* Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg, S. 34-43.

Robertson, Allen (1984): »Close Encounter. Pina Bausch's radical Tanztheater is a world where art and life are inextricably interwoven«, in: *Ballet News,* S.10-14.

Rogge, Ralf/ Schulte, Armin (2003): *Solingen im Bombenhagel. Deutsche Städte im Bombenkrieg,* herausgegeben vom Stadtarchiv Solingen, Gudensberg-Gleichen: Wartburg.

Rorty, Richard M. (1967): *The Lingusitic Turn. Essays in Philosophical Method,* Chicago: University Press.

Roselt, Jens (2004): »Kreatives Zuschauen – Zur Phänomenologie von Erfahrungen im Theater«, in: *Der Deutschunterricht 2,* S. 46-56.

Roselt, Jens (2008): *Phänomenologie des Theaters,* Paderborn: Fink.

Roselt, Jens/ Weiler, Christel (2017): *Aufführungsanalyse. Eine Einführung,* Stuttgart: UTB.

Rosiny, Claudia (2013): *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik,* Bielefeld: transcript.

Rutherford, Jonathan (1990): »The Third Space. Interview with Homi K. Bhabha«, in: ders. (Hrsg.): *Identity: Community, Culture, Difference,* London: Lawrence & Wishart, S. 207-211.

Sasse, Sylvia/ Wenner, Stefanie (Hrsg.) (2002): *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung,* Bielefeld: transcript.

Schäfer, Hilmar (2013): *Die Instabilität der Praxis. Reproduktion und Transformation des Sozialen in der Praxistheorie,* Weilerswist: Velbrück.

Schäfer, Hilmar (Hrsg.) (2016a): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm,* Bielefeld: transcript.

Schäfer, Hilmar (2016b): »Praxis als Wiederholung. Das Denken der Iterabilität und seine Konsequenzen für eine Methodologie praxeologischer Forschung«, in: ders. (Hrsg.): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm,* Bielefeld: transcript, S.137-162.

Schäfer, Hilmar/ Schindler, Larissa (2016): »Schreiben«, in: Gugutzer, Robert/ Klein, Gabriele/ Meuser, Michael (Hrsg.): *Handbuch Körpersoziologie. Band 2. Forschungsfelder und methodische Zugänge,* Wiesbaden: Springer, S. 471-486.

Schatzki, Theodore R. (1996): *Social Practices. A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social,* Cambridge/ London: Cambridge University Press.

Schatzki, Theodore R. (2016): »Praxistheorie als flache Ontologie«, in: Schäfer, Hilmar (Hrsg.): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm,* Bielefeld: transcript, S. 29-44.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Schatzki, Theodore R./ Knorr-Cetina, Karin D./ Savigny, Eike von (Hrsg.) (2001): *The Practice Turn in Contemporary Theory,* London/ New York: Routledge.
Schechner, Richard (2003 [1988]): *Performance Theory,* 3. Auflage, London/ New York: Routledge.
Schechner, Richard (2013 [2003]): *Performance Studies. An Introduction,* 3. Auflage, London/ New York: Routledge.
Schellow, Constanze (2016): *Diskurs – Choreographien. Zur Produktivität des »Nicht« für die zeitgenössische Tanzwissenschaft,* München: epodium.
Schindler, Larissa (2011): *Kampffertigkeiten. Eine Soziologie praktischen Wissens,* Stuttgart: Lucius und Lucius.
Schindler, Larissa (2016): »Beobachten«, in: Gugutzer, Robert/ Klein, Gabriele/ Meuser, Michael (Hrsg.): *Handbuch Körpersoziologie. Band 2. Forschungsfelder und methodische Zugänge,* Wiesbaden: Springer, S. 395-408.
Schindler, Larissa/ Liegl, Michael (2013): »Praxisgeschulte Sehfertigkeit. Zur Fundierung audiovisueller Verfahren in der visuellen Soziologie«, in: *Soziale Welt 64 (1/2),* S. 51-67.
Schlicher, Susanne (1992 [1987]): *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten.* 2. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Schmid, Johannes C. P./ Veits, Andreas/ Vorrath, Wiebke (Hrsg.) (2018): *Praktiken medialer Transformationen. Übersetzungen in und aus dem digitalen Raum,* Bielefeld: transcript.
Schmidt, Jochen (1998): *Pina Bausch. Tanzen gegen die Angst,* München: Econ.
Schmidt, Robert (2007): »Die Verheißungen eines sauberen Kragens. Zur materiellen und symbolischen Ordnung des Büros«, in: Heisler, Eva/ Koch, Elke/ Scheffer, Thomas (Hrsg.): *Drohung und Verheißung. Mikroprozesse in Verhältnissen von Macht und Subjekt,* Freiburg: Rombach, S. 111-135.
Schmidt, Robert (2012): *Soziologie der Praktiken. Konzeptionelle Studien und empirische Analysen,* Berlin: Suhrkamp.
Schmidt, Robert (2016): »Theoretisieren. Fragen und Überlegungen zu einem konzeptionellen und empirischen Desiderat der Soziologie der Praktiken«, in: Schäfer, Hilmar (Hrsg.): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm,* Bielefeld: transcript, S. 245-263.
Schmidt, Robert/ Volbers, Jörg (2011): »Sitting Praxeology. The Methodological Significance of ›Public‹ in Theories of Social Practices«, in: *Journal for the Theory of Social Behaviour 41 (4),* S. 419-440.
Schmitt, Michael/ Klanke, David (2014): »Tanzt, tanzt, sonst werden wir vergessen. Pädagogik, Theatralität und Tanztheater im Spannungsfeld von Leib/ Körper, Bildung und Gedächtnis«, in: Bartl, Andrea/ Ebert, Nils (Hrsg.): *Der andere Blick der Literatur. Perspektiven auf die literarische Wahrnehmung der Wirklichkeit,* Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 121-139.
Schmitz, Hermann (1969): *System der Philosophie,* Band 3, Bonn: Bouvier.
Schneider, Katja (2016): *Tanz und Text. Zu Figurationen von Bewegung und Sprache,* München: Kieser.
Schoenmakers, Henri/ Bläske, Stefan/ Kirchmann, Kay/ Ruchatz, Jens (Hrsg.) (2015): *Theater und Medien/ Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme,* Bielefeld: transcript.
Schulze-Reuber, Rika (2008): *Das Tanztheater Pina Bausch. Spiegel der Gesellschaft,* 2. überarbeitete Auflage, Frankfurt a.M.: Fischer.
Schulze, Gerhard (2000 [1992]): *Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart,* 8. Auflage, Frankfurt a.M.: Campus.
Schulze, Janine (Hrsg.) (2010): *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit im Tanz,* München: epodium.
Schütz, Alfred (1932): *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie,* Wien: Springer.
Seeba, Hinrich C. (2010): »›Lost in Translation‹. Übersetzung als Bewältigung des Unverständlichen«, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 1 (1),* S. 59-74.
Servos, Norbert (1986): »Der schöne Bastard. Ein Essay zur grenzgängerischen und notwendigen Autonomie des Tanztheaters«, in: *Theater Heute,* S. 42-51.
Servos, Norbert (1996): *Pina Bausch – Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst einen Goldfisch zu dressieren,* Seelze-Velber: Kallmeyer.
Servos, Norbert (2008 [2003]): *Pina Bausch. Tanztheater,* 2. Auflage, München: K. Kieser.
Shiratori, Takaaki/ Nakazawa, Atsushi/ Ikeuchi, Katsushi (2004): »Detecting dance motion structure through music analysis«, in: *Automatic face and gesture recognition. Proceedings, Sixth IEEE International Conference,* S. 857-862.
Shove, Elisabeth/ Pantzar, Mika/ Watson, Matt (2012): *The Dynamics of Social Practice. Everyday Life and How it Changes,* Los Angeles: Sage.
Siegmund, Gerald (2006): *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes,* Bielefeld: transcript.
Siegmund, Gerald (2017): »Rehearsing In-Difference: The Politics of Aesthetics in the Performances of Pina Bausch and Jérôme Bel«, in: Kowal, Rebekah J./ ders./ Martin, Randy (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Dance and Politics,* Oxford: University Press, S. 181-198.
Siegmund, Gerald (2018): »Doing the Contemporary. Pina Bausch as a Conceptual Artist«, in: *Dance Research Journal, 50 (2),* S.15-30.
Simmel, Georg (1896): »Soziologische Ästhetik«, in: Harden, Maximilian (Hrsg.): *Die Zukunft, 17 (5),* S. 204-216.
Silbermann, Alphons (1986): *Empirische Kunstsoziologie. Eine Einführung, Teubner Studienskripte zur Soziologie, Band 127,* Wiesbaden: Springer.
Sloterdijk, Peter (1989): *Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Sossin, Mark (2007): »History and Future of the Kestenberg Movement Profile«, in: Bender, Susanne/ Koch, Sabine (Hrsg.): *Movement Analysis – The Legacy of Laban, Bartenieff, Lamb and Kestenberg,* Berlin: Logos, S. 103-119.
Soja, Edward W. (1996): *Thirdspace,* Oxford: Blackwell.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Spivak, Gayatri Chakravorty (2007 [1988]): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation,* übersetzt von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny, Wien: Turia + Kant.
Steckelings, KH. W. (2014): *backstage,* herausgegeben von Stefan Koldehoff, in Kooperation mit der Pina Bausch Foundation, Wädenswil: Nimbus.
Storey, John (2003): *Cultural Studies and the Study of Popular Culture,* Edinburgh: Edinburgh University Press.
Tankard, Meryl (2000): »He said he'd love to set me on fire«, in: Tanztheater Wuppertal Pina Bausch (Hrsg.): *Rolf Borzik und das Tanztheater,* Siegen: Bonn & Fries, S. 87-88.
Tanztheater Wuppertal „Pina Bausch (Hrsg.) (2010): *Peter für Pina. Die Bühnenbilder von Peter Pabst für Stücke von Pina Bausch,* Dortmund: Kettler.
Tanztheater Wuppertal Pina Bausch (Hrsg.) (2014): *Schönheit wagen. Tanzkleider von Marion Cito 1980-2009,* Dortmund: Kettler.
Thurner, Christina (2010): »Tänzerinnen-Traumgesichter. Das Archiv als historiografische Vision«, in: Haitzinger, Nicole (Hrsg.): *Tanz & Archiv. Forschungsreisen, Biografik Nr. 2,* München: epodium, S. 12-21.
Thurner, Christina (2013): »Leaving and Pursuing Traces. ›Archive‹ and ›Archiving‹ in a Dance Context«, in: Brandstetter, Gabriele/ Klein, Gabriele (Hrsg.): *Dance [and] Theory,* Bielefeld: transcript, S. 241-245.
Thurner, Christina (2015a): *Tanzkritik. Materialien (1997-2004),* Zürich: Chronos.
Thurner, Christina (2015b): »Prekäre physische Zone: Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs Le Sacre du printemps«, in: Brandstetter, Gabriele/ Klein, Gabriele (Hrsg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer«,* Bielefeld: transcript, S. 53-64.
Thurner, Christina/ Wehren, Julia (Hrsg.) (2010): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz,* Zürich: Chronos.
Torop, Peeter (2002): »Translation as Translating Culture«, in: *Sign Systems Studies 30 (2),* S. 594-605.
Tröndle, Martin/ Warmers, Julia (Hrsg.) (2011): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Kunst und Wissenschaft,* Bielefeld: transcript.
Turner, Victor (1982): *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play,* New York: PAJ Publications.
Turner, Victor (1986): *The Anthropology of Performance,* New York: PAJ Publications.
Vogel, Manfred (2000): »Für Rolf, den Herren der sieben Meere …«, in: Tanztheater Wuppertal Pina Bausch (Hrsg.): *Rolf Borzik und das Tanztheater,* Siegen: Bonn & Fries, S. 84-86.
Vogel, Walter (2000): *Pina,* München: Quadriga.
Voltaire, François-Marie (1961 [1764]): »Conformez-vous aux temps«, in: ders.: *Mélanges,* herausgegeben von Jacques van den Heuvel, Paris: Gallimard, S. 709-712.
Wagenbach, Marc/ Pina Bausch Foundation (Hrsg.) (2014): *Tanz erben. Pina lädt ein,* Bielefeld: transcript.
Waldenfels, Bernhard (1990 [1987]): *Der Stachel des Fremden,* 5. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Waldenfels, Bernhard (1997): *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Waldenfels, Bernhard (2002): *Bruchlinien der Erfahrung,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Wang, Liang/ Hu, Weiming/ Tan, Tieniu (2003): »Recent developments in human motion analysis«, in: *Pattern Recognition 36 (3),* S. 585-601.
Weber, Max (1922): *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie,* Tübingen: Mohr Siebeck.
Weber, Thomas (1999): »Nachwort. Zur mediologischen Konzeption von Jenseits der Bilder«, in: Debray, Régis (Hrsg.): *Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland,* Rodenbach: Avinus, S. 403-411.
Wehren, Julia (2016): *Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiographische Praxis,* Bielefeld: transcript.
Weir, Lucy (2018): *Pina Bausch's Dance Theatre. Tracing the Evolution of Tanztheater,* Edinburgh: University Press.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

West, Candace/ Zimmerman, Don H. (1987): »Doing Gender«, in: *Gender & Society (1),* S. 125-151.
Wetzel, Michael (2002): »Unter Sprachen – Unter Kulturen. Walter Benjamins ›Interlinearversion‹ des Übersetzens als Inframedialität«, in: Liebrand, Claudia/ Schneider, Irmela (Hrsg.): *Medien in Medien,* Köln: DuMont, S.154-178.
Winearls, Jane (1968 [1958]): *Modern Dance. The Jooss-Leeder Method,* 2. Auflage, London: Adam & Charles Black.
Winterberg, Sonya/ Winterberg, Yury (2009): *Kriegskinder. Erinnerungen einer Generation,* Berlin: Rotbuch.
Wirth, Uwe (Hrsg.) (2002): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Wortelkamp, Isa (2002): »Flüchtige Schrift/ Bleibende Erinnerung«, in: Klein, Gabriele/ Zipprich, Christa (Hrsg.): *Tanz Theorie Text,* Münster: LIT, S. 597-609.
Wortelkamp, Isa (2006): *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung,* Freiburg: Rombach.
Wortelkamp, Isa (2012): *Bewegung Lesen. Bewegung Scheiben,* Berlin: Revolver.
Wyss, Christine (2005): »Anne Martin«, in: Kotte, Andreas (Hrsg.)*: Theaterlexikon der Schweiz,* Band 2, Zürich: Chronos, S. 1189-1190.
Zanetti, Sandro (2011): »Poetische Zeitgenossenschaft«, in: *Variations.* Literaturzeitschrift der Universität Zürich 19/2011, S. 39-54.
Ziemer, Gesa (2013): *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität,* Bielefeld: transcript.

2. DIGITALE PUBLIKATIONEN

Belkin, Ljudmila (2015): »Fremde Zeitgenossenschaften«, in: Faust Kultur (Juni 2015). *faustkultur.de/2294-0-Belkin-Fremde-Zeitgenossenschaften.html#.VhuV6qKFfm3* ABRUF 18.7.2019.
Boldt, Esther (2017): »Die Lust am Tanz-Text«, in: Website des Goethe Instituts, *goethe.de/de/kul/tut/gen/tan/20894672.html* ABRUF 24.2.2019.
Butler, Judith (2001): »Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend«, in: eipcp – Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik, *eipcp.net/transversal/0806/butler/de* ABRUF 24.02.2019.
Casati, Rebecca (2015): »Zig-a-zig-ah. Spice Girls, Kurt Cobain und Stüssy: Die neunziger Jahre waren zu allem bereit«, in: ZEIT Magazin, *zeit.de/zeit-magazin/2015/28/90er-jahre-stil-kurt-cobain* ABRUF 5.4.2019.
Cramer, Franz Anton (2009): »Verlorenes Wissen – Tanz als Archiv«, in: map. media archiv performance, *perfomap.de/map1/i.-bewegung-plus-archiv/verlorenes-wissen-2013-tanz-und-archiv* ABRUF 8.4.2019.
Cramer, Franz Anton (2014): »Was vermag das Archiv? Artefakt und Bewegung«, in: map. media archiv performance, *perfomap.de/map5/instabile-ordnung-en/was-ver mag-das-archiv-artefakt-und-bewegung* ABRUF 8.4.2019.
Fischer, Eva-Elisabeth (2012): »Wie die Ballettkritik zur Tanzkritik wurde«, in: Website des Goethe Instituts, *goethe.de/de/kul/tut/gen/tan/20364450.html* ABRUF 24.2.2019.
Forsythe, William (2009): »Notationssystem«, in: Website Synchronous Objects, for One Flat Thing, reproduced, *synchronousobjects.osu.edu/* ABRUF 24.2.2019.
Forsythe, William (2010): »Motion Bank. Forschungsprojekt Archivierung 2010-2013«, in: Website Motion Bank, *motionbank.org/* ABRUF 24.2.2019.
Hofmann, Isabella (2017): »Ein Fest der Sinne. Tanztheater Wuppertal mit ›Viktor‹ auf Kampnagel«, in: Kulturport.de, *kultur-port.de/index.php/blog/theater-tanz/13998-tanztheater-wuppertal-viktor-kampnagel.html* ABRUF 2.2.2017.
Hölscher, Lucian (2012): »Der Zeitgenosse – eine geschichtstheoretische Begriffsbetrachtung«, in: Website Ruhr Uni Bochum, *ruhr-uni-bochum.de/lehrstuhl-ng3/publikationen/hoelscher/DerZeitgenosse.pdf* ABRUF 18.7.2019.
Ibacache, Javier (2010): »Was für Pina Bausch Chiles zerbrochene Liebe war«, übersetzt von Ulrike Prinz, in: Humboldt. Eine Publikation des Goethe Instituts, *goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/154/de6568384.htm* ABRUF 11.3.2019.
Kluge, Alexander (2010): »100 Heilige Abende«, in: die Welt online, *welt.de/print/die_welt/vermischtes/article11810988/100-Heilige-Abende.html* ABRUF 24.4.2019.
Koegler, Horst (2009): »With a Whiff of Nostalgia. ›Uraufführung 2009‹ – Pina Bausch and her Tanztheater Wuppertal after their return from Chile«, in: tanznetz, *tanznetz.de/blog/15091/with-a-whiff-of-nostalgia* ABRUF 31.5.2019.
Krug, Hartmut (2008): »Das Theater der 68er«, in: Deutschlandfunk Kultur, *deutschlandfunkkultur.de/johann-kresnik-theater-der-68-er-hat-viel-bewirkt.954.de.html?dram:article_id=143331* (Abruf 18.01.2019).
Kuckart, Judith (2018): »Als Pina Bausch mich durchschaute«, in: Neue Zürcher Zeitung online, *nzz.ch/feuilleton/ja-ich-erinnere-mich-ld.1391790* ABRUF 19.1.2019.
Linsel, Anne (2009): »Die Liebe nach dem Tod«, in: kultur.west, *kulturwest.de/de/buehne/detailseite/artikel/die-liebe-nach-dem-tod/* ABRUF 07.01.2019.
Longinovic, Tomislaw (2002): »Fearful Asymmetries. A Manifesto of Cultural Translation«, in: Monument to Transformation, *monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/m/manifesto-of-cultural-translation/fearful-asymmet ries-a-manifesto-of-cultural-translation-tomislav-z-longinovic.html* ABRUF 24.2.2019.
Meyer, Frank (2008): »Johann Kresnik: Das Theater der 68-er hat viel bewirkt«, in: Deutschlandfunk Kultur, *deutschlandfunkkultur.de/johann-kresnik-theater-der-68-er-hat-viel-bewirkt.1013.de.html?dram:article_id=167821* ABRUF 24.4.2019
Michaelis, Rolf (1992): »Todesreigen«, in: ZEIT online, *zeit.de/1992/03/todesreigen* ABRUF 19.1.2019.
Newis, Philippa (2016): »Como el musguito is a giddy roller coaster and well worth the ride«, in: bachtrack, *bachtrack.com/de_DE/review-como-el-musguito-tanztheater-wuppertal-pina-bausch-sadlers-wells-february-2015* ABRUF 24.2.2019.
Pina Bausch Foundation (2010): »Pina lädt ein«, in: Website der Pina Bausch Foundation, *pina bausch.org/de/projekte/pina-ladt-ein* ABRUF 12.4.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Pina Bausch Foundation (2016): »Nelken-Linie. Die Clips«, in: Website der Pina Bausch Foundation, *pinabausch.org/de/projekte/dance-the-nelken-line-eure-videos*, ABRUF 8.2.2019.
Ploebst, Helmut (2001): »Writing about dance performance«, in: Sarma. Laboratory for discursive practices and expanded publication, *sarma.be/docs/977* ABRUF 24.2.2019.
Pritzlaff, Dietmar Wolfgang (2007): »Die Reise nach Indien«, in: *Read-me-Net, diwop-d.vs120040.hl-users.com/seiten_extra_redaktion/01_seiten/06_bamboo_blues.html* »ABRUF 8.4.2019.
Probst, Carsten (2015): »Happening in Wuppertal. Die letzte Sternstunde der Fluxusidee«, in: Deutschlandradio Kultur, *.deutschlandfunkkultur.de/happening-in-wuppertal-die-letzte-sternstunde-der-fluxusidee.932.de.html?dram:article_id=321707* ABRUF 21.03.2019.
Rauterberg, Hanno (2004): »Die Feigheit der Kritiker ruiniert die Kunst«, in: ZEIT online, *zeit.de/2004/05/Kunstkritik* ABRUF 24.2.2019.
Rosenbaum, Wilhelm (2014): »Pina Bausch: Solingens ›schwierige‹ Tochter«, in: Solinger Tageblatt, *solinger-tageblatt.de/solingen/pina-bausch-solingens-schwierige-tochter-3984447.html* ABRUF 2.7.2019.
Schmöe, Stefan (2007): »Himmel und Erde«, in: omm.Veranstaltungen & Kritiken Musiktheater, *omm.de/veranstaltungen/musiktheater20132014/W-bamboo-blues-sweet-mambo.html* ABRUF 8.4.2019.
Serwer, Andy (2009): »The ‚00s: Goodbye (at Last) to the Decade from Hell«, in: Time Magazine, *content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1942973,00.html* ABRUF 8.4.2019.
Siefer, Werner (2009): »Die Jahre, in denen die Welt den Turbo einlegte«, in: Focus Magazin (50), *focus.de/magazin/archiv/tid-16599/das-jahrzehnt-2000-2009-die-jahre-in-denen-die-welt-den-turbo-einlegte_aid_460506.html* ABRUF 8.4.2019.
Spivak, Gayatri Chakravorty (2008): »Weitere Überlegungen zur kulturellen Übersetzung«, in: eipcp – Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik, übersetzt von Birgit Mennel und Tom Waibel, *eipcp.net/transversal/0608/spivak/de* ABRUF 10.6.2019.
Tanzfonds Erbe (2006): »Förderung von künstlerischen Projekten zum Tanz im 20. Jahrhundert«, in: Website Tanzfonds Erbe, *tanzfonds.de/ueber-uns/* ABRUF 25.3.2019.
Wilink, Andreas (2014): »Lebendige Kleider«, in: Die Welt, 24.8.2014, *welt.de/print/wams/nrw/article131531272/Lebende-Kleider.html* ABRUF 2.6.2019

3. ZEITUNGSARTIKEL UND RADIOSENDUNGEN

Brown, Ismene (1999): »Entranced by the mistress of misery«, in: *The Daily Telegraph,* 29.1.1999
Croce, Arlene (1984): »Bausch's Theatre of Dejection«, in: *The New Yorker,* 16.7.1984
Engler, Günter (1986): »Pina Bauschs Tanztheater begeistert die Römer«, in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* (WAZ), 13.10.1986
Fischer, Ulrich (1986): »Getanzte Kritik am traditionellen Ballett«, in: *Kieler Nachrichten,* 21.5.1986
Gilbert, Jenny (1999): »A legend in her own company«, in: *The Critics,* 31.1.1999
Gopnik, Blake (2007): »What is Feminist Art«, in: *The Washington Post,* 22.4.2007
Heuer, Otto (1992): »Rückkehr in die Wüste«, in: *Rheinische Post,* 21.04.1992
Heyn, Ursula (1986): »Pinas zerquälte Weltsicht. Tanztheater-Revolution unter der Schwebebahn«, in: *Westfalenpost,* 16.5.1986
Hirsch, Waldemar (1986): »Der neue Tanzabend von Pina Bausch. Kommerz darf sein – aber die Dosierung muss stimmen«, in: *Bergische Morgenpost,* 24.05.1986
Keil, Klaus (2009): »Überraschendes Stück von Pina Bausch«, in: *Kölnische Rundschau,* 14.06.2009
Koegler, Horst (1979): »Tanztheater Wuppertal«, in: *Dance Magazin* (2), S. 51-58.
Kramer, Rüdiger (1986): »Tanzabend II«, in: *Ortszeit Ruhr,* 06/1986
Kuckart, Judith (1986): »Wuppertal. ›Viktor‹ (Pina Bausch)«, in: *Sender Freies Berlin,* gesendet am 11.05.1986 um 11.45 Uhr.
Langer, Roland (1986): »Kompaktes Tanztheater«, in: *Frankfurter Rundschau,* 21.5.1986
Makrell, Judith (1999): »The agony and the ecstasy«, in: *The Guardian,* 21.01.1999.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Michaelis, Rolf (1986): »Tanz bis ins Grab«, in: *Die Zeit (22),* 23.05.1986
Newmann, Barbara (1999). »Dance. Tanztheater Wuppertal's images stay in the memory«, in: *Country Life,* 11.02.1999
Pappenheim, Mark (1999): »Viktor. Tanztheater Wuppertal at Sadler's Wells, London«, in*: The Express,* 30.1.1999
Parry, Jann (1999): »Did the earth move for you?«, in: *The Observer Review,* 31.1.1999
Pfeiffer, Rolf (2009): »Altes Thema mit neuen Motiven«, in: *Westfälische Rundschau,* 16.6.2009.
Regitz, Hartmut (1986): »Einsamkeit zu zweit«, in: *Rheinische Post,* 16.05.1986
Scheier, Helmut (1986): »Verschlüsselte Realität«, in: *Nürnberger Nachrichten,* 16.05.1986
Schmidt, Jochen (1986): »Die beschädigte Welt. Pina Bauschs neues Tanzstück ›Viktor‹ in Wuppertal«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ), 23.5.1986
Schmidt, Jochen (1994): »Winterreise auf schwarzem Eis«, in: FAZ, 15.2.1994
Schmidt, Jochen (1996c): »Da schweigen die Mammutbäume im Walde«, in: *Baseler Zeitung,* 14.5.1996
Schmidt, Jochen (1999): »Wir küssen einfach zu wenig«, in: FAZ, 12.4.1999
Schmidt, Jochen (2000): »Es qualmt, aber das Feuer ist erloschen«, in: FAZ, 8.5.2000
Schmidt, Jochen (2001): »Pina Colada am Barmer Ersatzstrand«, in: FAZ, 14.5.2001.
Schneider, Katja (1997): »Ins Torfgrab tanzen«, in: *Süddeutsche Zeitung* (SZ), 04.06.1997
Scurla, Frank (1986): »Von einer aus den Fugen geratenen Welt«, in: WAZ, 16.5.1986
Siegmund, Gerald (1997): »Fertig zur Fleischbeschau«, in: FAZ, 31.5.1997.
Sowden, Dora (1995): »Pina Bausch emerges as the ›Viktor‹«, in: *The Jerusalem Post,* 8.11.1995.
Staude, Sylvia (1997): »Rituale in der Tiefe des Grabs«, in: *Frankfurter Rundschau,* 31.05.1997.
Stiftet, Ralf (1998): »Das Huhn und der Blütentanz«, in: *Westfälischer Anzeiger,* 06.06.1998.
Strecker, Nicole (2010): »›Peter für Pina‹. Ein Bildband dokumentiert die Arbeit des Bühnenbildners Peter Pabst«, in: *WDR 3 Mosaik,* Sendemanuskript vom 21.12.2010.
Töne, Martina (2007): »Tanztheater zwischen Altar und Grab: ›Viktor‹ ist zurück – und ewig grüßt der Tod«, in: *Westdeutsche Zeitung,* 13.3.2007
Wendland, Jens (1978): »Pina Bauschs Operette ›Renate wandert aus‹ in Wuppertal«, in: *Das Tanzarchiv. Deutsche Zeitschrift für Tanzkunst und Folklore (2),* S. 60-61.

4. INTERVIEWS UND REDEN

Adolphe, Jean-Marc (2007): »Man weiß gar nicht, wo die Phantasie einen hintreibt«, Interview mit Pina Bausch am 1.3.2006, in: Delahaye, Guy (Hrsg.): *Pina Bausch,* Heidelberg: Wachter, S. 25-39.
Bausch, Pina (2016a): »Was mich bewegt«, Rede aus Anlass der Verleihung des Kyoto-Preises am 11.11.2007 in Kyoto, in: Koldehoff, Stefan/ Pina Bausch Foundation (Hrsg.): *O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden,* Wädenswil: Nimbus, S. 295-315.
Bausch, Pina (2016b): »Etwas finden, was keiner Frage bedarf«, Rede beim 2007 Kyoto-Prize Workshop in Arts and Philosophy, in: Koldehoff, Stefan/ Pina Bausch Foundation (Hrsg.): *O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden,* Wädenswil: Nimbus, S. 317-332.
Berghaus, Ruth (2016): »Wenn wir anfangen, gibt es gar nichts außer uns«, Werkstattgespräch mit Pina Bausch in der Akademie der Künste der DDR, Berlin (Ost) am 29.5.1987, in: Koldehoff, Stefan/ Pina Bausch Foundation (Hrsg.): *O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden,* Wädenswil: Nimbus, S. 91-121.
Fischer, Eva-Elisabeth/ Käsmann, Frieder (1994): »Das hat nicht aufgehört, mein Tanzen…«, Pina Bausch im Gespräch mit Eva-Elisabeth Fischer, Interview, München: *Bayerischer Rundfunk.* (Transkription des ungekürzten Filmmaterials, unveröffentlicht).
Fischer, Eva-Elisabeth (2004): »Pina Bausch über Lust«, Interview mit Pina Bausch am 25.9.2004, in: SZ, 25./ 26.09.2004.
Fuhrig, Dirk (2003): »Ganz außergewöhnlich wunderbar«, Interview mit Pina Bausch, in: *balletttanz (8)* 9, S. 14.
Gibiec, Christiane (2016): »Wir sind uns mit unserem Körper am nächsten«, Interview mit Pina Bausch am 17.10.1998, in: Koldehoff, Stefan/ Pina Bausch Foundation (Hrsg.): *O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden,* Wädenswil: Nimbus, S. 210-219.
Gleede, Edmund (2016): »5 Fragen an Pina Bausch zu ihrer Inszenierung von Glucks Orpheus und Eurydike«, Interview mit Pina Bausch in der Spielzeit 1975/76, in: Koldehoff, Stefan/ Pina Bausch Foundation (Hrsg.): *O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden,* Wädenswil: Nimbus, S. 29-33.
Gliewe, Gert (1992): »Meine Seele weiß genau, was ich will«, Interview mit Pina Bausch am 22.5.1992, in: *Abendzeitung,* 22.5.1992.
Heynkes, Jörg (2016): »Mit dem Theater wollte ich eigentlich nie etwas zu tun haben«, Interview mit Pina Bausch am 1.3.1980, in: Koldehoff, Stefan/ Pina Bausch Foundation (Hrsg.): *O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden,* Wädenswil: Nimbus, S. 61-65.
Koegler, Horst (Hrsg.) (1973): »Was wollen die neuen Ballettchefs?«, Interview mit Pina Bausch und Alfonso Catá, in: *Jahrbuch Ballett 1973. Chronik und Bilanz des Balletjahres,* Seelze-Velber: Kallmeyer, S. 40-41.
Michaelsen, Sven (2015): »Ich vergesse meinen Körper sehr oft.› Der Tänzer und Choreograf Raimund Hoghe erklärt, wann er seinen Buckel schön findet – und warum er nie in den Urlaub fährt«, Interview mit Raimund Hoghe, in: sz Magazin 21/2015, 29.5.2015, o.S.
Mölter, Veit (1990): »Alle meine Informationen entstammen dem Gefühl«, Interview mit Pina Bausch am 4.1.1990, in: *Westfälische Rundschau,* 4.1.1990.
Meyer, Marion (2008): »Ich liebe und bewundere sie«. Peter Pabst im Gespräch mit Marion Meyer, in: *Westdeutsche Zeitung,* 29.11.2008.
Panadero, Nazareth (2016): »Marta, Mia und ich. Über die Probenarbeit in München«, in: Bayerisches Staatsballett (Hrsg.): *Für die Kinder von gestern, heute und morgen. Ein Stück von Pina Bausch, Programmheft,* S. 31.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Schmidt-Mühlisch, Lothar (2000): »Der Anfang bin ich«, Interview mit Pina Bausch am 5.5.2000, in: *Die Welt,* 5.5.2000.
Schmidt, Jochen (1979): »Nicht wie sich die Menschen bewegen, sondern was sie bewegt«, Interview mit Pina Bausch am 9.11.1978, in: Müller, Hedwig/ Servos, Norbert (Hrsg.): *Pina Bausch – Wuppertaler Tanztheater. Von Frühlingsopfer bis Kontakthof,* Köln: Ballett-Bühnen, S. 5-8.
Schmidt, Jochen (1983): »Meine Stücke wachsen von innen nach außen«, Interview mit Pina Bausch am 26.11.1982, in: *Ballett International (2),* S. 8-15.
Schmidt, Jochen (1996a): »Die Dinge, die wir für uns selbst entdecken, sind das Wichtigste«, Interview mit Pina Bausch am 21.4.1982, in: Servos, Norbert: *Pina Bausch – Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst einen Goldfisch zu dressieren,* Seelze-Velber: Kallmeyer, S. 295-296.
Schmidt, Jochen (1996b): »Ich bin immer noch neugierig«, Interview mit Pina Bausch am 23.12.1983, in: Servos, Norbert: *Pina Bausch – Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst einen Goldfisch zu dressieren,* Seelze-Velber: Kallmeyer, S.302-303.
Schwarzer, Alice (1998): »Tanz. Besuch bei Pina Bausch«, Interview mit Pina Bausch, in: emma, *emma.de/artikel/tanztheater-pina-bausch-264046* ABRUF 19.6.2019.
Schwarzer, Alice (2010): »Ein Stück für Pina Bausch«, Interview mit Mechthild Grossmann, in: emma, *emma.de/node/264664* ABRUF 19.6.2019.
Servos, Norbert (1995): »Man muss ganz wach, sensibel und empfindsam sein«, Interview mit Pina Bausch am 30.09.1995, in: *ballett international/ tanz aktuell* (12), S. 37-39.
Servos, Norbert (1996b): »Tanz ist die einzig wirkliche Sprache«, Interview mit Pina Bausch am 16.2.1990, in: ders.: *Pina Bausch – Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst einen Goldfisch zu dressieren,* Seelze-Velber: Kallmeyer, S. 304-306.
Seyfarth, Ingrid (2016): »Ich bin das Publikum«, Interview mit Pina Bausch am 28.06.1987, in: Koldehoff, Stefan/ Pina Bausch Foundation (Hrsg.): *O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden,* Wädenswil: Nimbus, S. 123-127.
Strecker, Nicole (2019): »Eine besondere Art von Hommage«, Interview mit Bettina Wagner-Bergelt und Jo Ann Endicott, in: *kultur.west* 05/19, S. 30-31.
Wenders, Wim (2009): »Für Pina. Rede anlässlich der Trauerfeier Pina Bauschs am 4.9.2009«, in: Website des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, *pina-bausch.de/de/pina/reden/* ABRUF 22.4.2019.
Wendland, Jens (1975): »Das Experiment ist noch nicht zu Ende«, Jens Wendland im Gespräch mit Gerhard Bohner und Marion Cito, in: *Die Zeit,* 14.2.1975, *zeit.de/1975/08/das-experiment-ist-noch-nicht-zu-ende* ABRUF: 18.5.2019.
Willemsen, Roger (2016): »Wenn ich mir ganz genau zuhöre, macht sich das Stück selber«, Interview mit Pina Bausch am 24.4.1998, in: Koldehoff, Stefan/ Pina Bausch Foundation (Hrsg.): *O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden,* Wädenswil: Nimbus, S. 185-195.

6. VIDEOMATERIAL

Akerman, Chantal (1983): *One Day Pina Asked …,* DVD, New York: Icarus Films.
Bausch, Pina/ Weyrich, Pit (1979): *Le sacre du Printemps,* Dokumentation Tanzaufführung, Choreographie: Pina Bausch, Bühne und Kostüme: Rolf Borzik, Musik: Igor Strawinsky, Hamburg: ZDF Produktion.
Bausch, Pina (1990): *Die Klage der Kaiserin/ La Plainte de l'Impératrice/ The Plaint of the Empress,* DVD und Buch, dreisprachige Ausgabe, Paris: L'Arche Édition.
Bausch, Pina (2013): *Probe Sacre/ Une répétition du sacre/ Sacre rehearsal,* DVD und Buch, dreisprachige Ausgabe, Paris: L'Arche Édition.
Forsythe, William (1999): *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye,* DVD, Berlin/ Stuttgart: Hatje Cantz.
Gsovsky, Tatjana (1985): *Ein Leben für den Tanz. Die Wanderungen der Tatjana Gsovsky,* Dokumentarfilm, Köln: Westdeutscher Rundfunk.
Linsel, Anne (1985): *Ein unheimlich starker Tänzer. Der Pina-Bausch-Tänzer Jan Minařik,* TV Dokumentarfilm, Köln:

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Westdeutscher Rundfunk.
Linsel, Anne (1994): *Nelken in Indien. Pina Bausch und ihr Tanztheater Wuppertal in Indien,* TV Dokumentarfilm, Straßburg: ARTE.
Linsel, Anne (2006): Pina Bausch, TV Dokumentarfilm, Köln: ARD und Westdeutscher Rundfunk.
Linsel, Anne/ Hoffmann, Rainer (2010): *Tanzträume. Jugendliche tanzen Kontakthof von Pina Bausch,* DVD, Köln: Real Fiction.
Wenders, Wim (2011): *pina. tanzt, tanzt sonst sind wir verloren,* DVD, Berlin: Neue Road Movies.
Wildenhahn, Klaus (1982): *Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?,* TV Dokumentarfilm, Hamburg/ Köln: Norddeutscher und Westdeutscher Rundfunk.

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abbildungen

STÜCKE

1 *Vollmond,* Wuppertal 2006. Foto: Laurent Philippe
2 Protest gegen die Notstandsgesetze München 1968 © INTERFOTO/ Friedrich Rauch
3 *Kontakthof,* Wuppertal 2013. Foto: Laurent Philippe
4 Pina Bausch in *Im Wind der Zeit,* Essen 1969. Das Stück wird beim Choreografischen Wettbewerb in Köln 1969 mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Foto: Rolf Borzik © Pina Bausch Foundation
5 Penelope Slinger, *Wedding Invitation,* 1973 © Penelope Slinger. All Rights Reserved, DACS. 2019
6 *Fritz,* Wuppertal 1974. Foto: Rolf Borzik © Pina Bausch Foundation
7 Gefangener Kämpfer der Nationalen Front für die Befreiung Südvietnams, Thuong Duc/ Vietnam 1967. Foto: PFC David Epstein. National Archives Identifier (NAID) 531447. Gemeinfrei
8 Niki de Saint-Phalle, *She – A Cathedral,* Stockholm 1966. © AFP via Getty Images
9 *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper »Herzog Blaubarts Burg«,* Gastspiel, Venedig 1985. Foto: G. Arici/ M. Smith für das Gran Teatro La Fenice di Venezia.
10 Graffito nach der Reaktorkatastrophe in Tschernobyl, Eppertshausen bei Frankfurt a.M./ Deutschland, 5.5.1986. Foto: AP Photo/ Frank Rumpenhorst © picture alliance/ AP Images
11 *Ahnen,* Wuppertal 2014 © Oliver Look
12 Plakat der Wuppertaler Bühnen, 1989. Foto: Uwe Stratmann. Mit freundlicher Genehmigung der Wuppertaler Bühnen und der Sängerin Claudia Visca
13 *Ahnen,* Wuppertal 1987. Foto: Ulli Weiss © Pina Bausch Foundation
14 Nach dem Mauerfall, Berlin, 11.11.1989. Abschnitt der Berliner Mauer, Nähe Potsdamer Platz. Foto: John Tlumacki © The Boston Globe via Getty Images
15 *Love-Parade.* Ca. 350.000 Raver*innen in der Nähe der Gedächtniskirche, Berlin 1995. Foto: Reinhard H. Franzen
16 *Der Fensterputzer,* Wuppertal 1997. Foto: Maarten Vanden Abeele
17 *»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein),* Sankt Pölten 2015. Foto: Laurent Philippe
18 *Wiesenland,* Wuppertal 2012. Foto: Jochen Viehoff
19 Pina Bausch in *Danzón,* Wuppertal 1995. Foto: Maarten Vanden Abeele
20 US-Soldaten und irakische Demonstranten im Irak, Baghdad in der Nähe von Falluja, 08.04.2004. Foto: Ali Haider/ EPA/ Shutterstock
21 *Orpheus und Eurydike,* Wuppertal 1975. Foto: Ulli Weiss © Pina Bausch Foundation
22 *Água,* Wuppertal 2004. Foto: Gert Weigelt

COMPAGNIE

1 Proben zu *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen,* Bochum 1978. Foto: Ulli Weiss © Pina Bausch Foundation
2 Pina Bausch während der Dreharbeiten zu *Die Klage der Kaiserin,* Wuppertal 1988. Foto: Detlef Erler
3 Haus des ehemaligen Café Müller, Focher Straße, Solingen. Foto: Atamari. Lizenz: CC BY-SA 3.0
4 Kostüme von Marion Cito, *Água.* Fotos: Joachim Schmitz und Sala Seddiki
5 Kostüm von Marion Cito, *Two Cigarettes in the Dark.* Foto: Laurent Philippe
6 Kostüme von Marion Cito, *Água.* Foto: Laurent Philippe
7 Bühnenbild von Peter Pabst zu *Der Fensterputzer,* aufgenomnmen am 8.11.2006. Foto: Ulli Weiss © Pina Bausch Foundation
8 Bukhansan-Nationalpark, Seoul. Research-Reise zu *Rough Cut,* Korea 2004. Foto: Robert Sturm
9 Bühnenraum von Peter Pabst

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

für *1980. Ein Stück von Pina Bausch,* Wuppertal 1980. Foto: bpk/ Walter Vogel

10 *Rough Cut,* Wuppertal 2005. Foto: Ulli Weiss © Pina Bausch Foundation.

11 Protagonist*innen des Next Wave Festivals, Brooklyn Academy of Music, New York 1997. Von rechts nach links, hinten nach vorne: Andrew Ginzel, Bill T. Jones, Bob Telson, Howard Gilman, John Kelly, Joseph V. Melillo, Susan Marshall, Joanne Akalaitis, Lou Reed, Ping Chong, Pina Bausch, Jene Highstein, Kristen Jones, Merce Cunningham, Mark Morris, Harvey Lichtenstein. Foto: Joanne Savio. www.joannesavio.com

12 Pina Bausch am Arbeitstisch bei einer Probe, 1987. Foto: Bettina Filtner

13 *Nefés,* Wuppertal 2011. Foto: Jochen Viehoff

14 Research-Reise zu *»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein),* Insel Chiloé, Chile 2009. Abgebildet sind: Dominique Mercy, Rainer Behr, Silvia Farias, Eddie Martinez. Foto: Robert Sturm

ARBEITSPROZESS

1 Gefrorene Thunfische auf dem alten Tsukiji-Fischmarkt in Tokio. Research-Reise zu *Ten Chi,* Japan 2003. Foto: Robert Sturm

2 Proben zu *Ich bring dich um die Ecke,* Wuppertal 1974. Foto: KH.W. Steckelings

3 Beispiele für Fragen von Pina Bausch. Aus: Ausstellung *Vorsichtshalber vorsichtig: Installationen von Peter Pabst anlässlich Jubiläumsspielzeit PINA40,* 18.1.-14.3.2014, Skulpturenpark Waldfrieden

4 Notizbuch von Stephan Brinkmann zu *Wiesenland* © Stephan Brinkmann

5 Notizbuch von Stephan Brinkmann zu *Wiesenland* © Stephan Brinkmann

6 Schilderung eines Arbeitsprozesses von Matthias Burkert, Wuppertal 2019. Aus: *Das dumpfe Geräusch über die Steppe galoppierender Rinderherden,* in: Tanztheater Wuppertal Pina Bausch (Hrsg.): *Spielzeit 2019-2020,* Wuppertal 2019, S. 57

7 Unbekannte Dame in Chichibu. Research-Reise zu *Ten Chi,* Japan 2003. Foto: Robert Sturm

8 Besuch in Nyírbátor, Wohnort des Ensembles Kék Láng (Blaue Flamme). Research-Reise zu *Wiesenland,* Ungarn 1999. Foto: Stephan Brinkmann

9 Pina Bausch und das Ensemble während eines Konzerts des Ensembles Kék Láng. Recherchereise zu *Wiesenland,* Ungarn 1999. Foto: Stephan Brinkmann

10 Tanzunterricht unter einer Brücke in Gok-Seong, Research-Reise zu *Rough Cut,* Korea 2004. Abgebildet sind: Michael Strecker, Melanie Maurin, Rainer Behr, Daphnis Kokkinos. Foto: Robert Sturm

11 Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal in der Villa Grimaldi in Santiago de Chile. Research-Reise zu *»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein),* Chile 2009. Foto: Robert Sturm

12 Pina Bausch in Kalkutta. Research-Reise zu *Bamboo Blues,* Indien 2006. Foto: Martin Wälde

13 Arbeitstisch von Pina Bausch, Wuppertal, um 1983. Foto: bpk/ Walter Vogel

14 Regiebuch zu *Der Fensterputzer,* erstellt von der Assistentin Irene Martinez-Rios ©Pina Bausch Foundation

15 Regiebuch zu *Masurca Fogo,* erstellt von der Assistentin Irene Martinez-Rios. Die Bleistiftnotizen hat Robert Sturm nach Weitergaben hinzugefügt ©Pina Bausch Foundation

16 Notizbuch von Stephan Brinkmann zu *Wiesenland* © Stephan Brinkmann

SOLOTÄNZE

1 Rainer Behr in *Nefés,* Madrid 2006. Foto: Jong-Duk Woo

2 Kameraführung, Raumwege und -ebenen. Ausschnitt aus der digitalen Notation *Feldpartitur,* erstellt auf der Grundlage von Videomitschnitten von *Masurca Fogo,* UA 14.5.1986, Schauspielhaus Wuppertal, Solo von Beatrice Libonati © Partitur: Gabriele Klein © Videos: Pina Bausch Foundation

3 Ausschnitt aus der digitalen Notation *Feldpartitur,* erstellt auf der Grundlage von Videomitschnitten von *Viktor* UA 14.5.1986, Schauspielhaus Wuppertal, Solo von Anne Martin © Partitur: Gabriele Klein © Videos: Pina Bausch Foundation

4 Teile, Wiederholung, Variation, Struktur. Ausschnitt aus der digitalen Notation *Feldpartitur,* erstellt auf der Grundlage von Videomitschnitten von *»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein)* UA 12.6.2009, Opernhaus, Wuppertal, Solo von Dominique Mercy © Partitur: Gabriele Klein © Videos: Pina Bausch Foundation

5 Körperteile. Ausschnitt aus der Partitur, Solo von Dominique Mercy (→3)

6 Handbewegungen und Körperberührungen. Screenshot aus der Partitur, Solo von Anne Martin (→2)

7 Herzeigen/ Anbieten. Screenshot aus der Partitur, Solo von Anne Martin (→2)

8 Abstreifen/ Reiben. Screenshot aus der Partitur, Solo von Anne Martin (→2)

9 Drop. Screenshot aus der Partitur, Solo von Anne Martin (→2)

10 Stop. Screenshot aus der Partitur, Solo von Anne Martin (→2)

11 Flattern. Screenshot aus der Partitur, Solo von Anne Martin (→2)

12 Psst. Screenshot aus der Partitur, Solo von Anne Martin (→2)

13 Gesichtskreis. Screenshot aus der Partitur, Solo von Anne Martin (→2)

14 Messen. Screenshot aus der Partitur, Solo von Anne Martin (→2)

15 Welle. Screenshot aus der Partitur, Solo von Anne Martin (→2)

16 Armbewegungen und Torso. Ausschnitt aus der Partitur, Solo von Beatrice Libonati (→1)

17 Gewichtsverlagerungen. Ausschnitt aus der Partitur, Solo von Beatrice Libonati (→1)

18 Handbewegungen. Ausschnitt aus der Partitur, Solo von Beatrice Libonati (→1)

19 Handbewegung und Faust. Screenshot aus der Partitur, Solo von Beatrice Libonati (→1)

20 Finger–Berührung. Screenshot aus der Partitur, Solo von Beatrice Libonati (→1)

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

21 Berührung Handflächen–Körper. Screenshot aus der Partitur, Solo von Beatrice Libonati (→1)
22 Berührung Hand–Fuß. Screenshot aus der Partitur, Solo von Beatrice Libonati (→1)
23 Kopfbewegungen. Screenshot aus der Partitur, Solo von Beatrice Libonati (→1)
24 Armbewegungen. Screenshot aus der Partitur, Solo von Dominique Mercy (→3)
25 Schöpfende Bewegung. Screenshot aus der Partitur, Solo von Dominique Mercy (→3)

REZEPTION

1 Öffentliche Übertragung der Trauerfeier für Pina Bausch, Wuppertal 2009. Foto: ddp images/ Lennart Preiss
2 Pina Bausch, Pressekonferenz in Düsseldorf, 6.6.2008. Foto: Michael Kneffel/ Alamy Stock Photo
3 Raimund Hoghe, *Cantatas,* Brüssel 2013 © Rosa-Frank.com
4 *Viktor,* Lyon 1994. Foto: Guy Delahaye
5 Programmheft, Wiederaufnahme *Água,* 2005 © Pina Bausch Foundation
6 *Palermo Palermo,* Tokio 2008. Foto: Jong-Duk Woo
7 Ankündigung für *Nefés,* Istanbul 2003. Foto: Robert Sturm

THEORIE UND METHODOLOGIE

1 Premiere des Films *pina. tanzt, tanzt sonst sind wir verloren* von Wim Wenders, Berlinale, Berlin 13.0.2011. Abgebildet sind: Bundespräsident Christian Wulff, Donata Wenders, Wim Wenders, Bundeskanzlerin Angela Merkel. Foto: Bundesregierung/ Guido Bergmann
2 Ankündigung zu *Masurca Fogo.* Hong Kong Cultural Centre Grand Theatre, 2001 © Leisure and Cultural Services Department (LCSD), Hongkong
3 Sondermarke zum 75. Geburtstag von Pina Bausch, »75. Geburtstag Pina Bausch«, Erstausgabe: 1.7.2015. Gestaltung: Dieter Ziegenfeuter, Foto: Wilfried Krüger. Herausgeber: Bundesministerium der Finanzen (bmf)
4 Ankündigung eines Gastspiels von *Bamboo Blues,* Spoleto/ Italien 2009. Robert Sturm steht neben dem Plakatfoto, das er während der Research -Reise in Kalkutta gemacht hatte. Foto: Robert Sturm
5 Rainer Behr in *Nefés,* Madrid 2006. Foto: Jong-Duk Woo
6 Pina Bausch mit dem Texas-Cowboy Lonnie Rodriguez und dem Journalisten Billy Porterfield, Research-Reise zu *Nur Du,* USA 1996. Foto: Robert Pandya. Courtesy of Texas Performing Arts, College of Fine Arts, University of Texas at Austin
7 Dreharbeiten zu *Die Klage der Kaiserin,* Wuppertal 1988. Abgebildet sind: Pina Bausch, Titus Köhler und Mechthild Großmann, Foto: Detlef Erler
8 Pina Bausch in Genua/ Italien 1994. Foto: Joanne Savio. www.joannesavio.com

(IN DIE) GEGENWART ÜBERSETZEN: DIE ZUKUNFTSOFFENE ZEITGENOSSENSCHAFT

1 Pina Bausch während der Proben zu *Ahnen,* Wuppertal 1987. Screenshot aus der DVD Pina Bausch AHNEN *ahnen. Rehearsal Fragments* © 2014 L'ARCHE Editeur, Paris
2 Programmheft *»…como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein),* 2009 © Pina Bausch Foundation
3 Nachbau der Lichtburg, Probenraum des Tanztheaters Wuppertal. Ausstellung *Pina Bausch und das Tanztheater,* Bonn 2016. Foto: Jirka Jansch © Foto: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Chronologie der Stücke

Im Folgenden sind die Stücke von Pina Bausch mit dem Tanztheater Wuppertal mit Uraufführungsort und -datum aufgelistet.
Für detailreiche Informationen zu den Stücken →Website des Tanztheaters Wuppertal Pina Bausch: *pina-bausch.de/de/stuecke/*

Fritz
5.1.1974 Opernhaus, Wuppertal

Iphigenie auf Tauris
21.4.1974 Opernhaus, Wuppertal

Adagio – Fünf Lieder von Gustav Mahler
8.12.1974 Opernhaus, Wuppertal

Ich bring dich um die Ecke
8.12.1974 Opernhaus, Wuppertal

Orpheus und Eurydike
23.5.1975 Opernhaus, Wuppertal

Das Frühlingsopfer
3.12.1975 Opernhaus, Wuppertal

Die sieben Todsünden
15.6.1976 Opernhaus, Wuppertal

Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper »Herzog Blaubarts Burg«
8.1.1977 Opernhaus, Wuppertal

Komm tanz mit mir
26.5.1977 Opernhaus, Wuppertal

Renate wandert aus
30.12.1977 Opernhaus, Wuppertal

Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen
22.4.1978 Schauspielhaus, Bochum

Café Müller
20.5.1978 Opernhaus, Wuppertal

Kontakthof
9.12.1978 Opernhaus, Wuppertal

Arien
12.5.1979 Opernhaus, Wuppertal

Keuschheitslegende
4.12.1979 Opernhaus, Wuppertal

1980 – Ein Stück von Pina Bausch
18.5.1980 Schauspielhaus, Wuppertal

Bandoneon
21.12.1980 Opernhaus, Wuppertal

Walzer
17.6.1982 Theater Carré, Amsterdam

Nelken
1. FASSUNG 30.12.1982 Opernhaus, Wuppertal
2. FASSUNG 16.5.1983 Zelt im Englischen Garten, München

Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört
13.5.1984 Schauspielhaus, Wuppertal

Two Cigarettes in the Dark
31.3.1985, Schauspielhaus, Wuppertal

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Viktor
14.5.1986
Schauspielhaus,
Wuppertal

Ahnen
21.3.1987
Schauspielhaus,
Wuppertal

Palermo Palermo
17.12.1989 Opernhaus, Wuppertal

Tanzabend II (Madrid)
27.4.1991
Schauspielhaus,
Wuppertal

Das Stück mit dem Schiff
16.1.1993
Opernhaus,
Wuppertal

Ein Trauerspiel
12.2.1994
Schauspielhaus,
Wuppertal

Danzón
13.5.1995
Schauspielhaus,
Wuppertal

Nur Du
Uraufführung
11.5.1996
Schauspielhaus,
Wuppertal

Der Fensterputzer
12.2.1997
Opernhaus,
Wuppertal

Masurca Fogo
4.4.1998
Schauspielhaus,
Wuppertal

O Dido
10.4.1999
Opernhaus,
Wuppertal

Kontakthof mit Damen und Herren ab 65
25.2.2000
Schauspielhaus,
Wuppertal

Wiesenland
5.5.2000
Schauspielhaus,
Wuppertal

Água
12.5.2001
Opernhaus,
Wuppertal

Für die Kinder von gestern, heute und morgen
25.4.2002
Schauspielhaus,
Wuppertal

Nefés
21.3.2003
Opernhaus,
Wuppertal

Ten Chi
8.5.2004
Schauspielhaus,
Wuppertal

Rough Cut
15.4.2005
Schauspielhaus,
Wuppertal

Vollmond
11.5.2006
Schauspielhaus,
Wuppertal

Bamboo Blues
18.5.2007
Schauspielhaus,
Wuppertal

Kontakthof mit Teenagern ab 14
7.11.2008
Schauspielhaus,
Wuppertal

›Sweet Mambo‹
30.5.2008
Schauspielhaus,
Wuppertal

»… como el musguito en la piedra, ay si, si, si…« (Wie das Moos auf dem Stein)
12.6.2009
Opernhaus,
Wuppertal

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839449288 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND