

Pläne über den Haufen werfen: Zum Unplanbaren in der choreografischen Praxis von Pina Bausch

Katharina Weisheit

Ich musste dann irgendwann entscheiden: Folge ich meinen Plänen oder folge ich plötzlich etwas, was ich gar nicht weiß, wo mich das hinführt. (Pina Bausch)

Einleitung

Jedes Jahr zu Beginn der Adventszeit begeben sich mit *Schwanensee* und *Der Nussknacker* zwei der bekanntesten Ballette auf Wintertournee. Getanzt von großen Ballettensembles, werden die Stücke von Peter Tschaikowsky als etwas beworben, das fest zum Winter dazugehört, ebenso wie »der Duft von Tannennadeln, das Knistern von Kerzenlicht, das erste leise Knirschen von Schnee«¹. Die Ballette werden als zur vorweihnachtlichen Tradition dazugehörig beschrieben, die Unvergänglichkeit der Musik Tschaikowskys wird betont, ebenso wie die sprachlose Magie der Kunstform Tanz und der Zauber ihrer momenthaften Ereignishaf-

1 Vgl. <https://www.grandclassicballet.com/testseiteaboutus> (Zugriff: 28.12.2025).

tigkeit.² Mit solchen Beschreibungen wird das Ewiggleiche und Wiederkehrende herausgestellt – und zugleich eine Ambivalenz sichtbar: Denn obwohl die Zuschauer:innen durch zahlreiche Ballettbesuche oder Videoclips konkrete Erwartungen an und Bilder von der Inszenierung vor Augen haben und durch die Notation der Choreografie von Marius Petipa auch prinzipiell die Wiederholbarkeit der tänzerischen Bewegungen möglich ist, stellt sich die Produktion von Tanz doch deutlich komplexer dar. Selbst bei einer so gut tradierten Choreografie wie der von *Schwanensee* ereignet sich aufgrund der Ereignishaftigkeit der tänzerischen Bewegung immer auch Unplanbares. Denn mit jeder Wiederholung einer tänzerischen Bewegung gehen Veränderungen einher, wodurch keine exakte Reproduktion möglich ist, sondern schon die veränderten Umstände jeder Wiederholung eine Differenz in diese einführen.³ Timo Skrandies bringt das wie folgt auf den Punkt: »Jede tänzerisch ausgeführte Geste ist die Wiederholung von Choreographie im Status radikaler Differenz. Sie hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit ihr, und doch wiederholt jeder Tanz in seiner Einzigartigkeit und Andersheit eben jene, seine Choreographie.«⁴ D.h., auch der vermeintlich stabilsten Wiederholung eines Ballett-Klassikers wie *Schwanensee* ist eine gewisse Instabilität und Veränderung inhärent.⁵ Mit der damit einhergehenden Unplanbarkeit kann im künstlerischen Prozess unterschiedlich umgegangen werden. Es kann versucht werden, wie im Fall einer klassischen Inszenierung von *Schwanensee*, solchen Momenten so wenig Spielraum wie möglich zu lassen.⁶ Oder aber der Zufall kann als produktives Moment bewusst als künstlerische Strategie eingesetzt werden.

2 Vgl. <https://www.grandclassicballet.com/testseiteaboutus> (Zugriff: 28.12.2025).

3 Vgl. Schäfer 2016, 140.

4 Skrandies 2009, 135.

5 Vgl. Schäfer 2016, 141.

6 Seit der Uraufführung von 1877 haben zahlreiche Choreograf:innen *Schwanensee* mit der Choreografie nach Petipa aufgeführt. Darüber hinaus haben mindestens ebenso zahlreiche Choreograf:innen das Sujet von *Schwanensee* neu inszeniert und aktualisiert, etwa John Neumeier (1976), Mats Ek (1987), Matthew Bourne (1995) oder Dada Masilo (2010).

Im Folgenden wird das Unplanbare in der Produktion von Tanz anhand der choreografischen Praxis von Pina Bausch (*1940, †2009) verfolgt. Nach einer kurzen tanzhistorischen Einordnung des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch werden die Entwicklung des Bewegungsmaterials, die Wahl der Bühnenmaterialien sowie die Interaktion mit den Zuschauer:innen in den Blick genommen und es wird aufgezeigt, wie Bausch den Spielraum für Unplanbares immer wieder weit geöffnet hat.

Das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

Die Arbeit der 2009 verstorbenen Tänzerin, Choreografin und künstlerischen Leiterin des Tanztheater Wuppertal gilt als Auslöser eines Paradigmenwechsels im Tanz, der sowohl die deutsche als auch die internationale zeitgenössische Tanzlandschaft entscheidend geprägt hat. Das Tanztheater Wuppertal⁷ entstand Mitte der 1970er-Jahre zu einer tanzhistorisch wichtigen Zeit des Umbruchs der Tanz- und Theaterszene. In den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg war die Tanzlandschaft in Deutschland zunächst von einer Neuinszenierung klassischer Ballettwerke geprägt.⁸ Es gab zwar Modernisierungsbestrebungen, die sich um eine Synthese zwischen klassischem und modernem Tanz bemühten, dennoch hielt und etablierte sich der klassische Tanz bis weit in die 1960er-Jahre hinein, bis er schließlich vom Tanztheater abgelöst wurde.⁹ Das Deutsche Tanztheater entwickelte sich sowohl aus einer Kritik am tradierten Tanzverständnis des klassischen Balletts und dessen hierarchischen Strukturen als auch durch eine Entfernung von der »grundlegenden Formel in der Nachkriegsgeschichte

7 Bausch übernahm zur Spielzeit 1973/1974 die Leitung des Wuppertaler Balletts, das sie als eine ihrer ersten Amtshandlungen in Tanztheater Wuppertal umbenannte, um »das nur an die klassische Tanzform gebundene Wort Ballett durch das umfassendere Wort Tanztheater« zu ersetzen. Bausch zit.n. Koldehoff/Pina Bausch Foundation 2016, 15.

8 Vgl. Klein 1992, 235.

9 Vgl. Schneider 2017, 378.

»Dance is motion – not emotion«.¹⁰ Stattdessen rückte das unmittelbarste Prinzip des Tanzes wieder in den Mittelpunkt: der Körper als Produzent, Instrument und Resultat gesellschaftlicher Machtverhältnisse.¹¹ Die Subjektivität des Menschen wurde zum Ausgangspunkt der choreografischen Arbeit.¹² Bedeutsame Veränderungen des Tanztheaters waren die Loslösung der Choreografie von ihrer Definition als zusammenhängende Bewegungsabfolge, die »Befreiung des Tanzes von den Zwängen der Literatur« und seine »Hinwendung zur Wirklichkeit«.¹³ Statt das Ideal einer märchenhaften Welt nachzuerzählen, wie etwa in *Schwanensee*, konzentrierten sich die Tanztheaterstücke auf das Sichtbarmachen der konkreten körperlichen Erfahrungswelt der Menschen.¹⁴ An die Stelle des klassischen Bühnentanzes trat ein körperliches und gesellschaftskritisches Theater, das neben Tanz sämtliche anderen Artikulationsmöglichkeiten des Körpers, wie etwa Gesang, Sprache und Alltagsbewegungen, einsetzt und darüber hinaus Medien und andere Kunstbereiche integriert. Kennzeichnend für Bauschs Stücke war v.a. die Verknüpfung verschiedener Ausdruckskünste in der Verbindung von verbalem und nonverbalem Ausdruck sowie das Collagenhafte und Fragmentarische.¹⁵ Bausch orientierte sich an der Idee des *Work in Progress* sowie den Brechtschen Stilmitteln der Montage, Verfremdung und Collagetechnik. Mit dieser Ästhetik, die Kritiker:innen daran zweifeln ließ, ob es sich bei ihren Stücken überhaupt noch um Tanz handelte, hat Bausch entscheidend zu einer Weiterentwicklung und Öffnung des Tanzverständnisses beigetragen, indem sie betonte: »Er [der Tanz; KW] kann fast alles sein.«¹⁶ Darüber hinaus trug Bausch entscheidend zu

10 Klein 1992, 244.

11 Vgl. Klein 1992, 247.

12 In diesem Kontext lässt sich auch die inzwischen fast an einen Slogan erinnernde Aussage Bauschs verorten: »Mich interessiert nicht, wie die Menschen sich bewegen, sondern was sie bewegt.« Bausch zit.n. Koldehoff/Pina Bausch Foundation 2016, 313.

13 Servos 1996, 13.

14 Vgl. Klein 1992, 246.

15 Vgl. Seidl 2015, 87.

16 Bausch zit.n. Meyer 2012, 15.

einer Öffnung der Arbeits- und Produktionsweise bei, indem sie das Bewegungsmaterial gemeinsam mit den Tänzer:innen der Kompanie entwickelte und ihnen nicht eine bereits fertige Choreografie vorgab. Damit hat sie das Unplanbare bewusst als künstlerische Strategie eingesetzt.

Tänzer:innen befragen

Das Stück *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen* (1977) gilt als entscheidender Wendepunkt in der choreografischen Arbeit Bauschs. Bausch begann, den Tänzer:innen Fragen zu stellen, ihnen Themen, Stichwörter, Handlungsanweisungen, Phrasen, Musikstücke oder Lieder vorzugeben, auf die die Tänzer:innen improvisatorisch und ebenfalls mit Elementen, wie Bewegungssequenzen, Wörtern, Geschichten oder Gesang, antworteten. Weder Bausch noch die Tänzer:innen wussten zu Beginn der Probenarbeit, wohin sich das Stück entwickeln würde. Kern dieser Arbeitsweise war Bauschs Entscheidung, im choreografischen Prozess keinem konkreten Plan zu folgen. Ihre Fragen richteten sich nicht auf ein bestimmtes, vorab festgelegtes Ziel, sondern bezogen sich u. a. auf vergangene Erfahrungen, Erlebnisse oder Gefühle der Tänzer:innen und entwickelten sich parallel in viele Richtungen und Dimensionen: »Die ›Fragen‹ sind dazu da, sich ganz vorsichtig an ein Thema heranzutasten. Das ist eine ganz offene Arbeitsweise und doch eine ganz genaue. Sie führt mich zu vielen Dingen hin, an die ich alleine gar nicht hätte denken können.«¹⁷

Ein Beispiel: Während der Probe zum Stück 1980 (1980) gab Bausch den Tänzer:innen das Stichwort »alles schön finden« vor. Es war bereits kurz nach zehn Uhr abends. Die Probe hätte eigentlich um zehn Uhr zu Ende sein sollen, doch Bausch wollte noch eine letzte Frage ausprobieren. Mechthild Großmann, langjähriges Mitglied der Kompanie, erzählte, dass sie in dieser Situation müde, erschöpft und leicht verärgert über die noch andauernde Probe gewesen sei und in diesem Moment gar

17 Bausch zit.n. Koldehoff/Pina Bausch Foundation 2016, 309.

nichts schön gefunden habe. Sie nahm sich daraufhin eine viel zu große Lederjacke, ging mit energischen Schritten in der Lichtburg¹⁸ hin und her und wies mit leicht aggressivem Tonfall darauf hin, wie schön hier doch alles sei: »Ich bin dann so durch die Lichtburg und hab alles schön gefunden. Egal was. Lautsprecher: schön, herrlich.«¹⁹ Dies war eine Szene, die Bausch für das Stück auswählte und weiterentwickelte.

Gabriele Brandstetter beschreibt Bauschs Arbeitsweise als eine »Körper-Such-Bewegung in einer Archäologie der Gefühle«²⁰, um auf ein »anderes« Wissen zu stoßen, »das in einem Intervall zwischen Wissen und (Noch-)Nicht-Wissen schwankt und stets aufs Neue aufzuspüren ist«.²¹ Brandstetter benennt das als eine »Methode, das Unvorhersehbare zu induzieren«, als einen »emergenten Suchprozess, der nicht durch ein ergebnisorientiertes, strategisches Konzept steuerbar und kontrollierbar ist«.²² Die Strategie des Fragen-Stellens ermöglichte den Tänzer:innen und Bausch, dieses Noch-Nicht-Wissen aufzuspüren und schließlich in eine künstlerisch verdichtete Form zu bringen.²³ Zwar muss im Zuge der Produktion von Tanz aufgrund der Ereignishaftigkeit und spezifischen Materialität der beteiligten Körper und Dinge grundsätzlich mit Ungeplantem und Unvorhersehbarem gerechnet werden. Jedoch kann mit dieser Potentialität unterschiedlich umgegangen und ihr unterschiedlich viel Raum gegeben werden. Bausch hat durch ihre

18 Die Lichtburg ist ein ehemaliges Kino in Wuppertal und seit 1977 Probenraum des Tanztheater Wuppertal.

19 Großmann zit.n. Linsel 2019, TC 00:19:48.

20 Brandstetter 2005, 18.

21 Brandstetter 2005, 19.

22 Brandstetter 2005, 19.

23 Aus dem entwickelten Bewegungsmaterial wählte Bausch einzelne Szenen aus, ließ sie mehrmals wiederholen, traf daraus erneut eine Auswahl, die sie wiederum z.B. mit neuen Fragen kombinierte, mal von anderen Tänzer:innen übernehmen ließ, durch eigenes Material ergänzte oder in eine Gruppenbewegung umwandelte. Durch die Wiederholungen, Fragmentierungen und Neukombinationen löste Bausch die persönlichen Geschichten und Gefühle Stück für Stück von der Persönlichkeit der Tänzer:innen; sie veränderten sich, wurden verfremdet und erlangten dadurch schließlich eine eigene ästhetische Form. Vgl. Weisheit 2021, 65–76.

improvisatorischen Impulse den Rahmen für Ungeplantes weit geöffnet und strategisch in den künstlerischen Prozess integriert. Das zeigt sich auch in der Wahl der Bühnenmaterialien: Bausch arbeitete mit Materialien, die einen großen Einfluss auf die tänzerische Bewegung und den Ablauf der Stücke haben, wodurch sie den Raum für Unplanbares erneut geöffnet hat.

Über Nelken tanzen

Die Bühnenbilder des Tanztheater Wuppertal sind durch ihre Variationsbreite gekennzeichnet und häufig mit Naturmaterialien gestaltet, die als »Bühnenwirklichkeiten in der Bewegung der Körper ihre Spuren«²⁴ hinterlassen. Im Gegensatz zur Bühnengestaltung im klassischen Ballett dient das Bühnenbild weder der Illustration einer tänzerisch umgesetzten Handlung, noch wird die Bühne für den Tanz freigehalten, sondern ist stattdessen bspw. überladen mit Stühlen und Tischen (*Café Müller*) oder dem Gestrüpp von Bäumen (*Komm tanz mit mir*). Dazwischen bewegen sich die Tänzer:innen, schaffen sich selbst den Raum, den sie brauchen und entwickeln neue Darstellungs- und Bewegungsmöglichkeiten.²⁵ Sie interagieren mit den verschiedenen Materialien, müssen ihre Bewegungen anpassen und lernen, über, auf, mit und zwischen Nelken, Lehm, Blütenblättern, Steinen oder Gras zu tanzen. Damit ist es weniger die Bedeutung des Bühnenmaterials, sondern seine Materialität, seine Eigendynamik, Widerständigkeit und Produktivität, die für Bausch von Interesse waren. Das produktive Wechselverhältnis zwischen Bühnenmaterial, Bühnenraum und Tänzer:innenkörpern kann dabei im choreografischen Prozess zwar berücksichtigt, aber niemals vollständig kontrolliert werden, da sich die

24 Huschka 2002, 289.

25 Vgl. Schlicher 1987, 137.

Handlungsmacht der Akteur:innen und ihre jeweiligen Bezugnahmen erst im Vollzug produzieren.²⁶

Ein anschauliches Beispiel hierfür ist das Stück *Ein Trauerspiel* (1994), für das der Bühnenbildner des Tanztheater Wuppertal, Peter Pabst, eine gut 100 m² große Insel konstruierte, die in einem Becken aus Wasser mitten auf der Bühne schwimmt. Die Insel besteht aus Styropor, die Oberseiten sind mit Polyester und Glasmatten laminiert, worauf wiederum gemahlene Hochofenschlacke liegt. Die Insel schwimmt völlig frei, ist nicht an den Seiten oder nach unten vertäut. Die Bewegungen der Insel werden nur durch die Seiten und die Form des Wasserbeckens begrenzt, so dass sich die Abstände zum ›Ufer‹ ständig verändern, mal größer, mal kleiner werden, aber nie mehr als einen Meter betragen und die Insel sich nicht vollständig und unbegrenzt drehen kann.²⁷ Für die Tänzer:innen, die im Stück auch auf der Insel tanzen, bedeutet das, während der Aufführung auf die unplanbaren Abstände zum Ufer und die Schwimmbewegungen der Insel zu reagieren; umgekehrt wird die Insel durch die Bewegungen der Tänzer:innen bewegt. Für die Entwicklung des Bühnenbildes führte Pabst genaue Materialstudien durch und testete die Dynamik von Styroporplatten auf Wasser in einem Wasserbecken im Hof des Opernhauses. Er habe sich eine Styroporplatte besorgt, sie ins Wasser gelegt und sei darauf gestiegen, so Pabst: »Die Platte unter mir haute ab wie ein Surfbrett und ich lag im Wasser [...]. Ich hab [sic!] aus dem Wasser geguckt und mir war klar: da müssen Bremsen drunter!«²⁸ Daraufhin konstruierte er ein System von Latten auf der Unterseite, die das Wasser verwirbeln und die Bewegungen der Insel bremsen, wodurch ein Wegrutschen der Styroporplatten auf der Wasseroberfläche verhindert wird.²⁹ Damit schränkte Pabst den Bewegungsraum der schwimmenden Insel zwar ein (die Insel kann sich z.B. nicht um sich

26 Eine ausführlichere Diskussion der Handlungsmacht der Dinge im Tanz mit Bezug auf Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) ist zu finden in Weisheit 2021, 103–108.

27 Vgl. Pabst 2010, 18.

28 Pabst 2010, 18.

29 Vgl. Pabst 2010, 18.

selbst drehen), ließ jedoch zu, dass sich die Abstände zum Ufer andauernd veränderten.

Solche strategischen Entscheidungen sind es, die den Rahmen für die Handlungs- und Bewegungsmöglichkeiten der Akteur:innen auf der Bühne abstecken. D.h., durch die Wahl des Bühnenmaterials, die Platzierung auf der Bühne, seine Bearbeitung und Veränderung oder auch durch das Weglassen bestimmter Materialien wird der Ereignisraum für Unplanbares kleiner oder größer gelassen. Gleichzeitig sind es die materiellen Eigenschaften der Bühnenmaterialien, die diese Entscheidungen im Arbeitsprozess beeinflussen.

Ein weiteres Beispiel: Im Stück *Arien* ist die gesamte Bühne knöcheltief unter Wasser gesetzt. Die Tänzer:innen schreiten, laufen, tanzen durch das Wasser, das mit der Zeit in ihre Kleider zieht, sie schwer macht und wodurch allmählich die Körper herausmodelliert werden. Je nach Bewegung spritzt es auf, verlängert im Schwung den Tanz in den Raum, macht plätschernde Geräusche und ist ein Widerpart, an dem die Tänzer:innen sich abarbeiten.³⁰ Das Wasser verändert dabei nicht nur die Kleider und Bewegungen der Tänzer:innen, sondern auch die Lautlichkeit: Während des gesamten Stückes sind durch die mal langsamen, mal schnelleren Schritte und Bewegungen der Tänzer:innen Wassergeräusche zu hören. Dadurch ist das, was die Tänzer:innen sagen, mitunter schlechter zu verstehen; das Wasser übertönt teilweise die Stimmen. Auch die Musikstücke klingen verfremdet durch die Hintergrundgeräusche des Wassers. Hierin zeigt sich, dass die Eigen-dynamik der Bühnenmaterialien nicht zuletzt auch die Wahrnehmung der Zuschauer:innen verändert.

Mit Zuschauer:innen interagieren

Im Rahmen der Aufführung treten nicht nur die Bühnenmaterialien und Tänzer:innen in ein produktives Wechselverhältnis, sondern auch die

30 Vgl. Servos 2000, 82.

Zuschauer:innen sind Teil dessen. Im Moment der Aufführung begegnet das Körperwissen der Tänzer:innen dem der Zuschauer:innen:

Der implizite Wissensschatz der Zuschauer*innen (zum Beispiel Erwartungen/Vorwissen) interagiert [...] mit den künstlerischen Praktiken, die auf der Bühne sichtbar werden. [...] In dieser Interaktion entsteht eine Wahrnehmung dessen, was auf der Bühne passiert, eine Wahrnehmung, die daher zugleich subjektiv und intersubjektiv ist – denn es gibt soziale, kulturelle und individuelle Sehkonventionen, die ein bestimmtes Publikum hat und damit eine bestimmte ›Sicht‹ auf die Dinge, die sich mit in die Wahrnehmungspraxis einschreibt.³¹

Damit können Zuschauer:innen eine Aufführung verändern und werden gleichzeitig selbst von ihr verändert.³² In ihrer Rede anlässlich der Verleihung des Kyoto-Preises erzählte Pina Bausch von einem Gastspiel von *Der Fensterputzer* (1997) in Istanbul. In einer Szene des Stückes zeigten Tänzer:innen dem Publikum private Fotografien von früher u.a. von ihren Eltern oder von Kindheitserlebnissen, mit denen sie in den Zuschauerraum gingen. Die Zuschauer:innen in Istanbul reagierten darauf, indem sie ebenfalls private Fotografien hervorholten und den Tänzer:innen zeigten. Eine außergewöhnliche Reaktion und ungeplante Situation entstand, die den Verlauf und die Atmosphäre der Aufführung entscheidend beeinflussten.³³

Neben solchen konkreten Momenten der Interaktion, von denen es in den Bausch-Stücken viele gibt, fordert die collagenartige Anordnung der Szenen, bei denen auf der Bühne vieles gleichzeitig passiert, die Zuschauer:innen mitunter dazu auf, sich zu entscheiden, worauf die Aufmerksamkeit gerichtet wird. Dabei spielen nicht zuletzt das individuelle Vorwissen, das mit in die Aufführung eingebracht wird, etwa zur Kompanie oder zum Stück, sowie eigene Erinnerungen und Gefühle eine entscheidende Rolle. Die Zuschauer:innen verbinden das, was sie sehen,

31 Wiczorek 2017, 91.

32 Vgl. Wiczorek 2017, 101.

33 Vgl. Linsel 2006.

mit ihrem eigenen spezifischen Erfahrungswissen. Für dieses Spiel zwischen Wahrnehmung und Erinnerung hat Bausch in ihren Stücken viel Raum gelassen und betonte in Interviews stets die Eigenleistung des Publikums sowie die gewollte Offenheit: »Ich habe noch nie gemeint: so ist das. Ich habe mir oft was ganz anderes gedacht, was ganz anderes gemeint – aber auch nicht nur das. Das ist einfach die Art und Weise, wie man reinguckt. Aber das einseitige Denken, das man da reininterpretiert, das stimmt nicht.«³⁴ Dementsprechend gab Bausch den Zuschauer:innen auch keine Texte zum besseren Verstehen mit an die Hand, etwa in den Programmheften, sondern ließ Raum für individuelle Interpretationen, um immer auch »umgekehrt gucken«³⁵ zu können. In einem Interview erzählte Bausch von einem Gastspiel von *Nelken* (1982) in Moskau im Jahr 1989. Im Jahr zuvor gab es ein schlimmes Erdbeben im heutigen Armenien, bei dem mehrere Zehntausend Menschen ums Leben kamen. Bei der Vorstellung von *Nelken* waren auch Zuschauer:innen aus der von dem Erdbeben betroffenen Region anwesend, die *Nelken* völlig anders wahrgenommen haben, wie Bausch erzählte: »Die haben gedacht, das Stück *Nelken* wäre gemacht, wegen dem Erdbeben [sic!]. Die haben diese Nelkenfläche gesehen, wie ein großes Grab.«³⁶ Und auch die Szene des Stückes, in der zwei Tänzer:innen auf die Bühne kommen und sich aus kleinen gelben Spielzeug-Eimern mit Suppenlöffeln Erde auf ihre Köpfe schaufeln, wurde vor diesem Hintergrund interpretiert.

Fazit

Pina Bausch hat für die Entwicklung eines Stückes durch das Befragen der Tänzer:innen bewusst Momente evoziert, die zu »neuen« und ungeplanten Bewegungen und einem Ausbrechen aus Bekanntem und Gewohntem geführt haben. Aus dem gesammelten Bewegungsmaterial traf Bausch eine Auswahl, verfremdete es, kombinierte es mit

34 Bausch zit.n. Schlicher 1987, 144–145.

35 Bausch zit.n. Hoghe 1986, 18.

36 Bausch zit.n. Linsel 2006, TC 00:34:51.

neuen Fragen, ergänzte eigenes Material und montierte es schließlich zu einem Stück. Doch auch nach der Premiere behielt Bausch die Offenheit der Produktionsweise bei. So wurden Szenen weiterentwickelt und umgestellt, Geschichten herausgenommen oder hinzugefügt und auch einen Titel bekam das Stück von Pina Bausch häufig erst Monate nach der Uraufführung.³⁷ Durch die Wahl der Bühnenmaterialien hat Bausch manchen Szenen zudem dauerhaft eine gewisse Unplanbarkeit gelassen. Darüber hinaus ist ein Stück durch die Ereignishaftigkeit der tänzerischen Bewegung per se nicht statisch, sondern immer durch Frei- und Spielräume für Ungeplantes geprägt, selbst dann, wenn, wie eingangs für *Schwanensee* beschrieben, eine exakte Reproduktion angestrebt wird. Bausch hat darüber hinaus sowohl durch die expliziten Interaktionen mit Zuschauer:innen als auch ihre Offenheit für deren Interpretationen den Raum für Ungeplantes noch weiter geöffnet und zugelassen, dass manches erst im Moment des Vollzugs und in Abstimmungen der verschiedenen Akteur:innen untereinander entsteht und die Stücke sich damit bei jeder Aufführung potenziell anders und unerwartet entwickeln können.³⁸ So markiert die Aufführung keinesfalls den Endpunkt der Produktion von Tanz, stellt kein fertiges ›Produkt‹ dar, sondern lässt sich vielmehr als eine Etappe verstehen, nach der die vorläufig festgelegten Erzeugungsstrategien verändert und weiterentwickelt werden.

37 Wurde zu Beginn der Probenarbeit das Bewegungsmaterial noch gemeinsam und unter großem Einfluss der Tänzer:innen erarbeitet, so war Bausch für die choreografische Komposition allein verantwortlich, wodurch die Grenzen des kollektiven Prozesses deutlich werden. Vgl. zur Frage der Autorschaft im Tanz auch Weisheit 2021, 138–164.

38 Interessant ist vor diesem Hintergrund der Umgang mit dem Erbe von Bausch. In den vergangenen Jahren hat man sich bei Reproduktionen an der jeweils letzten Fassung eines Stücks orientiert und damit wurden Dinge, die Bausch bewusst offengelassen hat, festgeschrieben und nicht mehr verändert. D.h., der Spielraum für Momente des Unplanbaren wurde durch diese Reproduktionspraxis wieder kleiner, und es ist fraglich, ob das im Sinne Bauschs gewesen wäre. Vgl. hierzu u.a. Schneider 2018, Klein 2019, Weisheit 2021.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Brandstetter, Gabriele: Fundstück Tanz. Das Tanztheater als eine Archäologie der Gefühle. In: Odenthal, Johannes (Hg.): tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft. Berlin: Theater der Zeit 2005. 12–19.
- Hoghe, Raimund: Pina Bausch. Tanztheatergeschichten. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
- Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.
- Klein, Gabriele: FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes. Weinheim/Berlin: Quadriga 1992.
- Klein, Gabriele: Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens. Bielefeld: transcript 2019.
- Koldehoff, Stefan/Pina Bausch Foundation (Hg.): O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden. Wädenswil: transcript 2016.
- Linsel, Anne (Reg.): Pina Bausch. WDR/ARTE 2006.
- Linsel, Anne (Reg.): Das Erbe der Pina Bausch. ZDF/ARTE 2019.
- Meyer, Marion: Pina Bausch: Tanz kann fast alles sein. Remscheid: Bergischer Verlag 2012.
- Pabst, Peter: Nelken muss man trösten. Peter Pabst im Gespräch mit Wim Wenders. In: Tanztheater Wuppertal Pina Bausch GmbH (Hg.): Peter für Pina. Die Bühnenbilder von Peter Pabst für Stücke von Pina Bausch. Wuppertal: Kettler 2010. 3–29.
- Schäfer, Hilmar: Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm. Bielefeld: transcript 2016.
- Schlicher, Susanne: TanzTheater. Traditionen und Freiheiten; Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987.
- Schneider, Katja: Rückzug in die Tanzmoderne? In: Schläder, Jürgen/Cromme, Rasmus/Frank, Dominik/Frühinsfeld, Katrin (Hg.): Wie man wird, was man ist. Die Bayerische Staatsoper vor und nach 1945. Leipzig: Henschel 2017. 373–380.
- Schneider, Katja: Für heute, morgen und übermorgen. Zur Tradierung von Pina Bauschs Tanztheater. In: Hiekel, Jörn Peter/Roesner, David

- (Hg.): Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters. Theorien, Analysen, Positionen. Bielefeld: transcript 2018. 173–188.
- Seidl, Anna: Ein ›deutscher‹ Welterfolg: Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal: Schritte zum Welterfolg. In: Schirmer, Lothar (Hg.): Aspekte des deutschen Theaters im 20. Jahrhunderts. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 2015. 79–100.
- Servos, Norbert: Pina Bausch – Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst einen Goldfisch zu dressieren. Seelze-Velber: Kallmeyer 1996.
- Servos, Norbert: Die Bühnen- und Kostümbilder Rolf Borzik. In: Tanztheater Wuppertal Pina Bausch GmbH (Hg.): Rolf Borzik und das Tanztheater. Wuppertal: ohne Verlag 2000. 78–83.
- Skrandies, Timo: Das Intervall der Geste oder Wann beginnt Tanz? In: Göring, Reinhold/Skrandies, Timo/Trinkaus, Stephan (Hg.): Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz. Bielefeld: transcript 2009. 117–146.
- Weisheit, Katharina: Tanz in Produktion. Verdichten | Transformieren | Institutionalisierten. Das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. München: epodium 2021.
- Wieczorek, Anna: Praktiken des Erforschens von Publikumswahrnehmung. Methodische Annäherungen an einen »praxeologischen Sonderfall«. In: Klein, Gabriele/Göbel, Hanna Katharina (Hg.): Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag. Bielefeld: transcript 2017. 89–113.