



1 *Vollmond*
Wuppertal 2006



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

cke

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 unzähligen 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 Linsel², Eva-Elisabeth Fischer³ oder Chantal Akerman⁴ und damit die künstlerische Arbeit über Bücher⁵, 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 Wuppertal⁷ 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 Buchpublikationen⁸ 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-

den-Begriff-Bringen der Todfeind alles Lebendigen und aller Bewegung¹² 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 Monografien¹⁶ 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 Stücks 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 hinzufügen¹⁷, 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 übersetzbare 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.

Anstelle eines chronologischen Vorgehens entlang der einzelnen Stücke über Stückbeschreibungen und -deutungen wählt dieses Kapitel einen systematischen Zugang. Systematisch, weil erstmals¹⁸ 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.

28

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

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



2 Protest gegen
die Notstandsgesetze
München 1968

3 *Kontakthof*
Wuppertal 2013



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 ermöglichen ihnen den Schritt vom Tänzer/ von der Tänzerin zum Choreografen/ zur Choreografin, die anderen geben 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 biederer, 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-

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-

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, Kriegssetze 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 Publikums-generation, die peu à peu in neuen Theaterformen geschult ist, Partizipationsmodelle verstärkt neu erprobt werden.

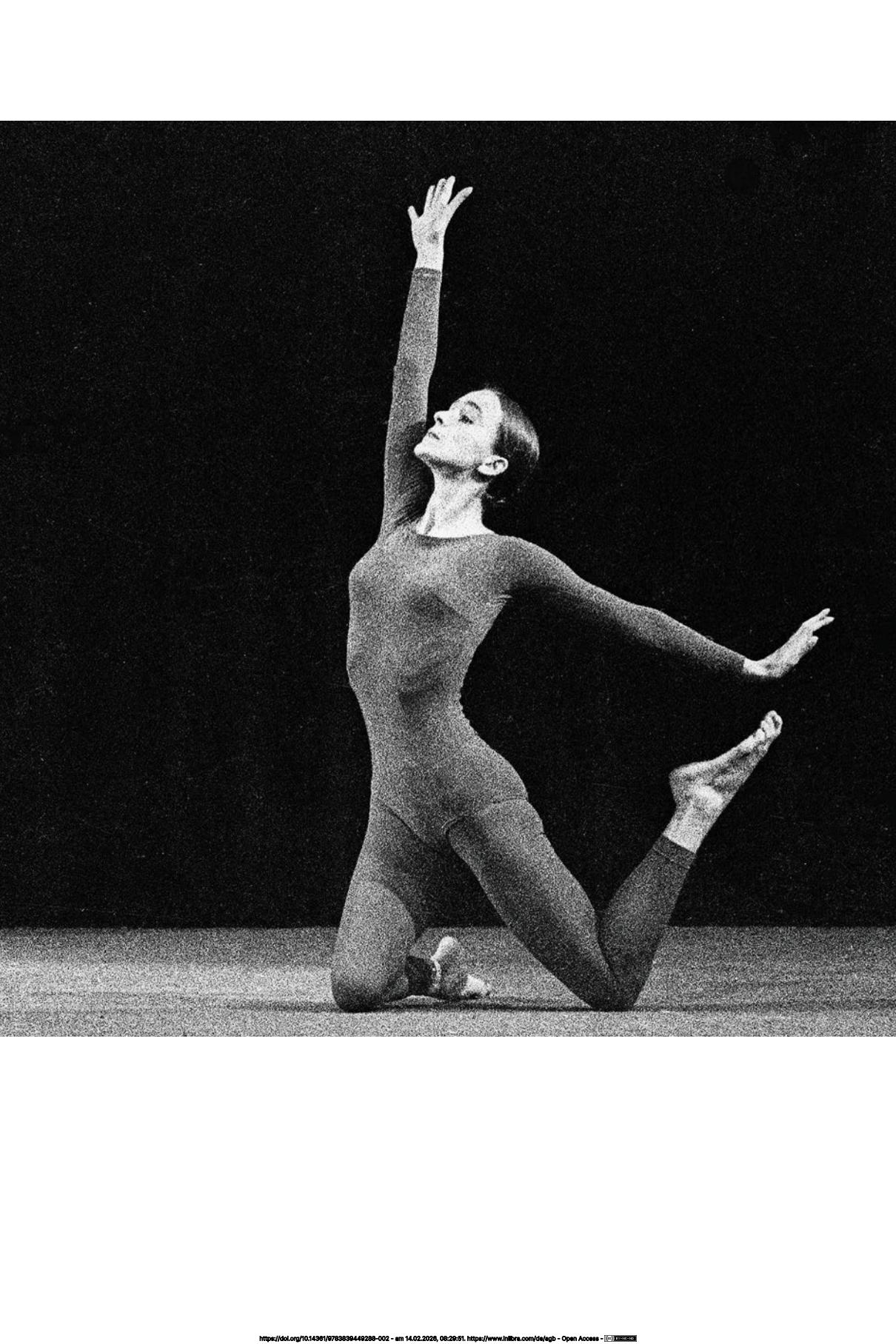
In dieser hitzigen und nervenaufreibenden Umbruchsstimmung, die auch unter den Studierenden der Folkwang Hochschule verbreitet war, reiht sich die Entscheidung Pina Bauschs, in Wuppertal die Sparte Tanz zu übernehmen, ein in die Versuche, die Demokratisierung und Modernisierung von Gesellschaft auch 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

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 Choreografinnen 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 *Alceste* (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 unschätzbar 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.





4 Pina Bausch in
Im Wind der Zeit
Essen 1969

5 Penelope Slinger
Wedding Invitation
1973



6 *Fritz*
Wuppertal 1974

7 Gefangener NFL-Kämpfer
Vietnam 1967





40



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 berühm-

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

ten 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.

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 Choreografinnen, die unter dem Label Tanztheater bereits Ungewöhnliches auf die westdeutschen Theaterbühnen gebracht hatten: Auch sie

⁹ Blaubart. Beim Anhören
einer Tonbandaufnahme
von Béla Bartóks Oper
„Herzog Blaubarts Burg“
Venedig 1985

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.

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

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 Millett 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

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 Weiblichkeitssbilder, 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-

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 post-war 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 Chef in 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

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 programmatiche Relevanz dieses Einstiegsstücks bereits deutlich formuliert: »Im Rahmen des Tanzabends hat *Fritz* für die Arbeit Pina Bauschs und ihrer Truppe programmatiche 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

45

Anders als bei den beiden Begleitstücken, die ihren Choreografinnen 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 buhnten. 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

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

46

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 Trauender 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

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 Diers⁴⁵ 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 krempeilt 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

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

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 bezeichnet⁵⁰, 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-

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 Begehrrens, 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.

50

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,

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

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 auchträumerisch, 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 Stücke⁵⁷ 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

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 vorstellt, 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 zu stand. 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‹.

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 zu Tage. 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.



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.

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 Computer-technologien, die *New Economy*, das Ende des Wohlfahrtsstaates, den Durchbruch postfordistischer Ökonomien, globalisierten Handelns und neoliberaler Politiken.

¹⁰ Graffito nach der Reaktorkatastrophe in Tschernobyl
Eppertshausen 1986

¹¹ *Ahnen*
Wuppertal 2014

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 Bewegungästhetik 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 Stücke⁶⁰, 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

Die Spielzeit wird am 10. 9. 89 eröffnet. Claudia Visca, Opernsängerin:



„Besuchen Sie die Wuppertaler Bühnen, meine Damen! Auch die Boutiquen Düsseldorfs haben nichts Aufregenderes zu bieten.“

Wuppertaler
Bühnen

12 Plakat der Wuppertaler Bühnen 1989



13 Ahnen
Wuppertal 1987

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 geschlechts-spezifisch 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.

58

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 Bewegungsfiguren, die in einer atemberaubenden choreografischen Anordnung aufeinander folgen, beginnend

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 beschrieben⁶¹, 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

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-

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 hüpfst. Das Stück ist eine erneute Selbstvergewisserung und Standortbestimmung des Ensembles – und es ist auch eine Reflexion aktu-

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 Stücks 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 Gebärden-sprache, in die Lutz Förster George und Ira Gershwin's 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

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 Weihnachtslieder⁶⁶ (→ 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.

63

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

und das zunehmende Interesse daran, über das buchstäbliche Erfahren und künstlerische Erforschen anderer Kulturen (→ ARBEITS-PROZESS) 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

64

In diese Werkphase fallen insgesamt elf Stücke⁷⁰, davon acht Koproduktionen⁷¹. 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 Federico 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.

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 Apartheid 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-



14 Nach dem Mauerfall
Berlin 1989

15 Love-Parade
Berlin 1995





16 *Der Fensterputzer*
Wuppertal 1997

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



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.

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 Physischheit 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 Stücks. 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,

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 überschreibt⁷⁷, 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 brasiliianischen 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

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 *Nefes* (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 Musikern 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

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 Benjamin⁸⁴ 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 Video-projektionen 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.

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 Dingen 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

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

74 »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 Begehrten 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

zu den vermeintlichen sozialen Sicherheiten und kulturellen Selbstgefährlichkeiten 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

75

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.



76

18 *Wiesenland*
Wuppertal 2012

19 Pina Bausch
in *Danzón*
Wuppertal 1995

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-Gefüls. 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 erwirkt 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, Stückerausbildungen und -weitergaben übernimmt sie 2004 und 2008 die künstlerische Leitung des Internationalen Tanzfestivals NRW.

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 Ge-kannte. 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 Stücke⁹⁵ 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 beschreiben⁹⁷, 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-





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

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*innen¹⁰³, 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 Chandrakatha (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*,

mit anderen Tänzer*innen, aber demselben Bühnenbild und den-selben Fragen. Geprobt wurde nur in Wuppertal, eine Research-Reise gab es nicht. Mit anderen Worten: das Stück ist eine Verschie-bung des kulturellen Rahmens im Sinne der Rückführung des Frem-den ins Eigene, über die erkundet werden soll, »wie mit unterschied-lichen Tänzern, aber der gleichen Ausgangssituation zwei verschie-dene 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 musquito 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 aufzuneh-men 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 re-ligiösen 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.

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

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 von einander. [...] 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 ausgingen 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

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 theaterale 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-

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 Selbstvergewissereung, 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





21 *Orpheus und Eurydike*
Wuppertal 1975

22 *Água*
Wuppertal 2004

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 Missverständen, 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 Althusers¹¹⁰, 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 – *Volmond* 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

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.