

»Es muß ja frisch und neu sein, jedesmal.«¹

Zum Verhältnis von Wiederkehr und Veränderung in der Arbeit des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

Katharina Weisheit

Bei der Uraufführung von Pina Bauschs *Macbeth*-Stück *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen. Ein Stück von Pina Bausch*² (Uraufführung 1978) tat niemand das, was er vermeintlich zu tun hatte: »Die Tänzer tanzten nicht, die Schauspieler rezitierten nur wenige von Shakespeares wohlgesetzten Worten und die Sängerin sang keinen einzigen Ton.« (Servos 2019: o.S.) Für das damalige Publikum kam das einer Provokation gleich: Eigentlich als Höhepunkt der *Shakespeare-Tage*, der jährlich stattfindenden Tagung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, gedacht, war das Publikum alles andere als begeistert von Bauschs eigenwilliger Adaption. Denn statt sich am Handlungsverlauf von *Macbeth* zu orientieren, nutzte Bausch einzelne Fragmente als Bezugspunkte für Assoziationen und übersetzte die Themen des Stückes in einen aktuellen sozialen und gesellschaftlichen Kontext, reflektierte und aktualisierte ihre Bedeutung für die Gegenwart. Doch nicht nur die ungewohnte Auseinandersetzung mit der Literaturvorlage, sondern auch Bauschs damals noch weitestgehend ungewohnten ästhetischen Prinzipien und ihre spezifische Bewegungssprache stießen auf Unverständnis und forderten offenbar die Wahrnehmung der anwesenden Zuschauer*innen heraus. Darüber hinaus glich die Bühne einem »Schlachtfeld« (Michaelis 1978a: o.S.): Abgenutzte Knappees, Ledersitze, Klappsessel aus dem Kino, Stühle, ein Glasschrank, ein Eisenbett, eine offene Duschkabine, eine Jukebox sowie unzählige Plastikblumen und Kinderspielsachen waren scheinbar wahllos auf der mit rotem Teppich ausgelegten Bühne verteilt. Zudem schlängelte sich ein Gartenschlauch zum

1 Pina Bausch zit.n. Koldehoff/Pina Bausch Foundation 2016: 200.

2 Im Folgenden abgekürzt durch: *Er nimmt sie an der Hand*.

vorderen Teil der Bühne, aus dem während des gesamten Stückes Wasser floss, so dass sich eine große Wasserlache an der Bühnenrampe bildete, durch die die Tänzer*innen und Schauspieler*innen immer wieder rannten oder kopfüber hineinsprangen.³

Das, was heute als Markenzeichen bzw. als zentrales ästhetisches Charakteristikum des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch gilt, wurde bei der Premiere als ein Scheitern an der *Macbeth*-Vorlage empfunden, für die es Bausch nicht schaffte, ein »Ausdrucks-Äquivalent« (Jacobs 1978: o.S.) zu finden. Doch nicht nur das Publikum der *Shakespeare-Tage* war irritiert, sondern zu Beginn von Bauschs Arbeit an den Wuppertaler Bühnen forderte das Fehlen von Tanz, das Fragmentarische und Collagenhafte, der Reichtum an Kontrasten ganz grundsätzlich sowohl die Sehgewohnheiten und Routinen der Zuschauer*innen als auch die Tanz- und Theaterkonventionen heraus. Mit ihrer Arbeitsmethode des Fragenstellens zielte Bausch zudem auf eine Destabilisierung gewohnter (Bewegungs-)Muster und irritierte damit (zunächst) auch ihre Tänzer*innen. Heute hat sich das Tanztheater Wuppertal längst als feste kulturelle Größe etabliert. Die wenigen kritischen Stimmen betreffen die Reproduktionspraxis, die sich zwischen Traditionsbewahrung und Veränderungswillen bewegt, sowie die ersten Schritte der Kompanie in Richtung einer Zusammenarbeit mit externen Choreograf*innen.

Die Schilderung der Premiere von *Er nimmt sie an der Hand* sowie die kurze Skizze einiger zentraler Momente des Produktionsprozesses (Probe, Aufführung/Wahrnehmung, Reproduktion, Neue Stücke), zeigt bereits, dass sich die Arbeit des Tanztheater Wuppertal von Beginn an durch eine Bewegung zwischen Momenten der Stabilität und Momenten der Instabilität auszeichnet. Und auch die Zeit nach dem Tod Bauschs ist durch ein stetiges Changieren zwischen dem Wunsch nach einem Beibehalten von etablierten Routinen und der Forderung nach Transformation und Fortschritt geprägt. Im Folgenden wird diese scheinbare Ambivalenz zwischen Wiederkehr und Veränderung exemplarisch anhand der Proben- und Reproduktionsroutinen des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch nachgezeichnet. Dabei werden Stabilität und Instabilität einander nicht gegenübergestellt, sondern als genuine, parallel verlaufende Qualitäten von Routinen gedacht, was zugleich deren Offenheit, Unvorhersehbarkeit und Dynamik betont und schließlich die Möglichkeit eröffnet, auch die Produktion von Tanz dynamisch zu verstehen.

3 Siehe für eine weitergehende Analyse von *Er nimmt sie an der Hand* auch Weisheit 2021.

Routinen im Spannungsfeld von Stabilität und Instabilität

Mit dem Routine-Begriff wird in der Praxistheorie häufig die Kontinuität und Wiederkehr sozialer Praktiken in den Fokus gerückt. So betont Pierre Bourdieu, einer der wichtigen Vorläufer heutiger Praxistheorien, die Rolle von Routinen bei der Ausbildung des Habitus und damit eine gewisse Beständigkeit körperlicher Praktiken. Mit seinem Konzept des Habitus beschreibt er die Einverleibung gesellschaftlicher Strukturen sowie die individuelle Aneignung dieser durch die jeweiligen Akteur*innen. Laut Bourdieu ist jede/r Akteur*in als Körper in einem sozialen Raum situiert, in den er »eingeschlossen, einbeschrieben, einbezogen« (Bourdieu 1997: 168) wird und in dem er eine bestimmte Position einnimmt. Diese Strukturen werden in den Körper einverleibt und kommen durch den Habitus zum Ausdruck.⁴ Der Habitus umfasst dabei sowohl äußere Strukturen, wie etwa Bewegungsarten, Körperausdruck und -haltung sowie Kleidungsstil, als auch innere Strukturen, wie kulturgesellschaftliche und gruppenspezifische Einstellungen, Werthaltungen, Auffassungen und Geschmack (vgl. Lampert 2007: 121). Dieser Vorgang lässt sich jedoch nicht als ein passiver Prozess des Eindringens gesellschaftlicher Strukturen in den Körper beschreiben, sondern Bourdieu betont sowohl die körperliche Arbeit, d.h., die Aneignung, Ausdeutung, Gestaltung und Umwandlung der gesellschaftlichen Bedingungen in soziale Fertigkeiten und Fähigkeiten, praktisches Wissen, Dispositionen, Wahrnehmungs- und Bewertungsweisen, als auch die daraus resultierenden Veränderungen der gesellschaftlichen Strukturen (vgl. Gebauer/Wulf 1998: 46 f.). Die Akteur*innen können über den Habitus jedoch nicht bewusst verfügen: »Habitualisierte Bewegungen sind nicht Ergebnis eines Denkprozesses; sie werden weder reflektiert noch intendiert, noch sind sie Gegenstand rationaler Entscheidung« (Gebauer/Wulf 1998: 48), sondern sie sind Teil eines impliziten Gedächtnisvorgangs. Diese nicht-bewusste und kompetente Ausführung habitualisierter und damit wiederkehrender Verhaltensweisen wird wiederum mit dem Routine-Begriff gefasst (vgl. Schäfer 2013: 11).

Bourdieu's Praxistheorie wurde in der Tanzwissenschaft u.a. für die Analyse wiederkehrender Abläufe in der Arbeit von Tanzkünstler*innen oder der Wiederholbarkeit von Bewegungen fruchtbar gemacht. So beschreibt Friederike Lampert das Konzept eines tänzerischen Habitus, der sich sowohl auf

4 Pierre Bourdieu entwickelt damit ein Konzept für die »Inkorporierung des Sozialen« (Alkemeyer 2001: 6).

Grundlage der individuellen Körperlichkeit und Biografie der Tänzer*innen als auch vor dem Hintergrund einer allgemeinen Tanzgeschichte, Naturgeschichte des Körpers sowie gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten ausbildet (vgl. Lampert 2007). Der spezifische Tänzer*innenhabitus bildet sich wiederum über Routinen heraus und verfestigt sich, weswegen er vor allem mit Stabilität in Verbindung gebracht wird.

Nicht zuletzt deswegen werden Routinen im Kontext von Kunst, die im Allgemeinen mit Kreativität und Innovation verbunden wird, oft negativ konnotiert. Auch in den Tanzwissenschaften werden Routinen häufig negativ und »lediglich als individuelle Bewegungsgewohnheiten oder *habits* von TänzerInnen verstanden« (Kleinschmidt 2018: 30).

Diese Kritik bzw. die »unterstellte Beharrungskraft der inkorporierten Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata des Habitus« (Schäfer 2016: 139) ist jedoch nicht zuletzt deswegen verwunderlich, weil Bourdieu zwar vordergründig die stabile Seite gewohnheitsmäßigen Handelns im Blick hat und den Habitus durch eine gewisse Widerständigkeit gegenüber Veränderungen beschreibt, zugleich aber betont, dass der Habitus nicht fixiert ist, sondern sich in Abhängigkeit von neuen Erfahrungen unaufhörlich verändert. Diese Aktualisierungen vollziehen sich auf der Grundlage bereits vorhandenen Wissens und sind damit niemals radikal, sondern stets in Relation zu vergangenen und möglichen zukünftigen Ereignissen zu sehen bzw. mit ihnen verbunden. In diesem Sinne sind vermeintlich stabilen, wiederkehrenden Praktiken und Prozessen immer schon Momente der Instabilität inhärent.

Zahlreiche jüngere praxeologische Forschungsarbeiten greifen diesen Aspekt auf und betonen die Dynamik von routinisierten Verhaltensweisen und die Verschränkung von Wiederkehr und Veränderung. Hilmar Schäfer plädiert in diesem Zusammenhang für ein dynamisches Verständnis der Wiederholung, das für ihn im Praxisbegriff selbst angelegt ist, »denn jede Praxis ist von der Existenz anderer, auch vergangener Praktiken abhängig, an die sie anschließt und im Verhältnis zu denen sie überhaupt erst Bedeutung erlangt« (Schäfer 2016: 138). Der Praxisbegriff lässt sich so grundlegend als ein relationales Konzept verstehen. Diese Verbindungen verschiedener Praktiken und Ereignisse sind dabei nicht (nur) als stabilisierte Beziehungen zu analysieren, sondern zugleich sind die Transformationen zu bedenken, die mit jeder Wiederholung eines Ereignisses respektive einer Praktik einhergehen. So kehrt bei einer Wiederholung nicht das Gleiche wieder, sondern schon allein die veränderten Umstände jeder Wiederholung führen eine Differenz in

diese ein (vgl. Schäfer 2016: 140). Timo Skrandies bringt das mit Blick auf Tanz wie folgt auf den Punkt:

Jede tänzerisch ausgeführte Geste ist die Wiederholung von Choreographie im Status radikaler Differenz. Sie hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit ihr, und doch wiederholt jeder Tanz in seiner Einzigartigkeit und Andersheit eben jene, seine Choreographie. (Skrandies 2009: 135)

D.h. auch der vermeintlich stabilsten Wiederholung ist eine gewisse Instabilität und Veränderung inhärent (vgl. Schäfer 2016: 141). Diese oszillierende Bewegung zwischen Wiederkehr und Veränderung, zwischen Stabilität und Instabilität wird im Folgenden anhand der Proben- und Reproduktionsroutinen des Tanztheater Wuppertal weiterverfolgt.

Routinen irritieren

Katarina Kleinschmidt stellt im Kontext ihrer Untersuchung von Probenprozessen im zeitgenössisch forschenden Tanz heraus, dass tänzerisches Speicherwissen vor allem dann als bedeutend erscheint, »wenn es durch improvisatorische bzw. choreographische Verfahren offengelegt und aufgebrochen wird [...], wenn es »gestört« [...], um- oder weitergeschrieben [...] wird« (Kleinschmidt 2018: 30). Es stehen in der künstlerischen Praxis also vor allem »jene Momente im Zentrum der Aufmerksamkeit, in denen ein Stolpern oder Fallen der TänzerInnen zu »neuen« und ungeplanten Bewegungen führt und Routinen überkommen werden« (Kleinschmidt 2018: 31). Das Stören oder Irritieren von Routinen wird also als Bedingung für Innovation und Kreativität angesehen und mit einem Ausbrechen aus Bekanntem bzw. Gewohntem verbunden, wie Kleinschmidt im Sinne der obigen Überlegungen kritisch bemerkt (vgl. Kleinschmidt 2018: 106).

Wie eingangs beschrieben, lässt sich die Geschichte des Tanztheater Wuppertal ebenfalls über jene Momente der Irritation erzählen, in denen z.B. die Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen des Publikums irritiert wurden. Aber auch in ihrem choreografischen Prozess hat Pina Bausch immer wieder Freiräume für Momente gelassen, in denen Routinen destabilisiert werden. Verfolgen wir diesen Gedanken erneut anhand von *Er nimmt sie an der Hand*: Das Stück ist inzwischen zu einer Art Gründungsmythos des Tanztheater Wuppertal geworden. Denn neben dem Skandal bei der Uraufführung markiert es den Beginn von Bauschs typischer Arbeitsmethode: das Befragen ihrer

Tänzer*innen. Für die Erarbeitung von *Er nimmt sie an der Hand* gab Bausch den Darsteller*innen weder eine Choreografie vor noch arbeitete sie mit Bewegungssphrasen. Stattdessen entwickelte sie gemeinsam mit ihnen, anhand von Fragen an *Macbeth*, das Bewegungsmaterial und die Szenen des Stückes. So markiert *Er nimmt sie an der Hand* einen Wendepunkt in der choreografischen Arbeit Bauschs, die fortan das Bewegungsmaterial ihrer Stücke maßgeblich durch die Einbeziehung der Tänzer*innen (sowie Schauspieler*innen und Sänger*innen) der Kompanie entwickelte.⁵

Weder Bausch noch die Tänzer*innen wussten zu Beginn der Probenarbeit, wohin sich das Stück entwickeln würde. Kern dieser Arbeitsweise war Bauschs Entscheidung, im choreografischen Prozess keinem konkreten Plan zu folgen. Ihre Fragen richteten sich nicht auf ein bestimmtes, vorab festgelegtes Ziel, sondern bezogen sich u.a. auf vergangene Erfahrungen, Erlebnisse oder Gefühle der Tänzer*innen und entwickelten sich parallel in viele Richtungen und Dimensionen: »Die ›Fragen‹ sind dazu da, sich ganz vorsichtig an ein Thema heranzutasten. Das ist eine ganz offene Arbeitsweise und doch eine ganz genaue. Sie führt mich zu vielen Dingen hin, an die ich alleine gar nicht hätte denken können.« (Bausch zit. n. Koldehoff/Pina Bausch Foundation 2016: 309) Gabriele Brandstetter spricht in diesem Zusammenhang von einer »Körper-Such-Bewegung in einer Archäologie der Gefühle« (Brandstetter 2005: 18), um auf ein *anderes* Wissen zu stoßen, »das in einem Intervall zwischen Wissen und (Noch-)Nicht-Wissen schwankt und stets aufs Neue aufzuspüren ist« (Brandstetter 2005: 19). Brandstetter beschreibt dies als »Methode, das Unvorhersehbare zu induzieren« und »emergenten Suchprozess, der nicht durch ein ergebnisorientiertes strategisches Konzept steuerbar und kontrollierbar

5 Siehe hierzu u.a. Klein 2019, Linsel 2013, Schulze-Reuber 2008. Pina Bausch selbst markierte in ihrer Rede *Etwas finden, was keiner Frage bedarf*, anlässlich des Kyoto Prize Workshops 2007, das Stück *Er nimmt sie an der Hand* als Beginn ihrer »Arbeitsweise mit den Fragen« (Bausch zit. n. Koldehoff/Pina Bausch Foundation 2016: 309). Die Ausstellung *Pina Bausch und das Tanztheater* (2016) der Bundeskunsthalle Bonn, die ausgehend von Bauschs Rede und der darin genannten Themenfelder konzipiert wurde, widmet sich dem Themenbereich der choreografischen Arbeit ausschließlich anhand von Archivmaterialien dieses Stückes. Die Ausstellung ist ein Beispiel dafür, dass die »Ursprungserzählung« mit den Jahren stets wiederholt wurde und so Teil der Mythisierung von Pina Bausch geworden ist. Mythen beruhen meist auf einer »Urgeschichte«, die durch ihre wiederholende Darstellung immer wieder aktualisiert und bestätigt wird und damit zugleich den Mythos (und die darin angelegte Welt) reproduziert (vgl. Klein/Friedrich 2003: 62).

ist« (Brandstetter 2005: 19). Die Strategie des Fragen-Stellens ermöglichte den Tänzer*innen und Bausch, dieses Wissen aufzuspüren und schließlich in eine künstlerisch verdichtete Form zu bringen.⁶ In diesem Sinne lässt sich das Fragen und Antworten als ein Ineinandergreifen bzw. produktives Wechselverhältnis von Offenheit und Geschlossenheit verstehen. Im Zuge der Produktion von Tanz muss aufgrund der Ereignishaftigkeit und spezifischen Materialität der beteiligten Körper und Dinge zwar grundsätzlich mit Ungeplantem und Unvorhersehbarem gerechnet werden. Jedoch kann mit dieser Potenzialität je unterschiedlich umgegangen und ihr unterschiedlich viel Raum gegeben werden. Bausch hat durch ihre improvisatorischen Impulse den Rahmen für Unvorhergesehenes weit geöffnet und strategisch in den künstlerischen Prozess miteinbezogen.

Das zeigt sich auch in der Wahl der Bühnenmaterialien. Bausch hat die Bühne als »situative Aktionsräume« (Klein 2019: 367) gestaltet, um Konventionen zu durchbrechen und die Tänzer*innen immer wieder dazu aufzufordern, ihren Routinen zu entkommen (vgl. 2019: 367). Dafür hat sie u.a. Materialien wie Wasser, Torf, Gras, Steine oder Blütenblätter gewählt, die einen großen Einfluss auf die tänzerische Bewegung und den Ablauf der Aufführung haben. So spritzt das Wasser auf der Bühne in *Er nimmt sie an der Hand* je nach Bewegung auf, verlängert im Schwung die Bewegung in den Raum, ist ein Widerpart, mit dem die Tänzer*innen interagieren und auf den auch die Zuschauer*innen reagieren müssen.⁷ Mit der Wahl der Bühnenmaterialien

6 Auf die »Fragezeiten« folgten die »Fragekontrollzeiten« (Endicott 1999: 170). Aus dem entwickelten Bewegungsmaterial wählte Bausch einzelne Szenen aus, ließ sie mehrmals wiederholen, traf daraus erneut eine Auswahl, die sie wiederum z.B. mit neuen Fragen kombinierte, mal von anderen Tänzer*innen übernehmen ließ, durch eigenes Material ergänzte oder in eine Gruppenbewegung umwandelte. Durch die Wiederholungen, Fragmentierungen und Neukombinationen löste Bausch die persönlichen Geschichten und Gefühle Stück für Stück von der Persönlichkeit der Tänzer*innen; sie veränderten sich, wurden verfremdet und erlangten dadurch schließlich eine eigene ästhetische Form. Der Tänzer Lutz Förster bemerkt in diesem Zusammenhang: »Es ist nicht die geniale Sache, dass Pina Bausch Fragen gestellt hat. Das Geniale ist, wie sie mit den Antworten umgegangen ist.« (Förster zit.n. Linsel 2019: TC 00:21:37)

7 Während bei der Reproduktion von 2019 die ersten Sitzreihen frei gehalten und die Stühle mit Plastikfolie abgedeckt waren, wurden solche Vorkehrungen für das Premierenpublikum in Bochum nicht getroffen, was sicherlich ein weiterer Grund für die Zuschauer*innen war, die Aufführung zu verlassen oder auf einem der bereits frei gewordenen Plätze in den hinteren Reihen Platz zu nehmen (vgl. Hüster 2019: o.S.; Michaelis 1978a: o.S.).

lien hat Bausch somit ebenfalls eine gewisse Offenheit für Unvorhersehbarkeiten gelassen, d.h. eine Offenheit dafür, dass manches erst im Moment des Vollzugs und in Abstimmungen der verschiedenen Akteur*innen untereinander entsteht und sich die Stücke damit auch bei jeder Wiederholung potenziell anders und unerwartet entwickeln können.

Routinen transformieren

Im Mai 2019 war *Er nimmt sie an der Hand* nach 1979 erstmals wieder im Wuppertaler Opernhaus zu sehen. Das Wuppertaler Premierenpublikum feierte das Tanztheater Wuppertal und die Reproduktion des *Macbeth*-Stückes mit Jubel, langanhaltendem Applaus und stehenden Ovationen. Auch die Kritiker*innen honorierten die Arbeit des Ensembles und attestierten den Stücken Bauschs Zeitlosigkeit.⁸ Während die Kritiker das Stück 1978 noch als Werk einer weitestgehend unbekanntem »Prophetin des ›armen Balletts‹« (Michaelis 1978b: o.S.) ins Verhältnis zu anderen künstlerischen Arbeiten der Saison setzten, verglichen die Kritiker*innen das Stück 2019 mit Produktionen aus Bauschs späteren Schaffensphasen, erkannten zahlreiche Markenzeichen der künstlerischen Arbeit des Tanztheater Wuppertal wieder, identifizierten Leit-motive wie etwa das Prinzip von Wiederholung, Verfremdungen, simultane Abläufe, das Benutzen der Diagonalen oder Kleiderwechsel auf der Bühne (vgl. Linsel 2019). Im Jahr 2019 schockierten »diese Stunden ohne Tanz und mit kaum Text« (Hüster 2019: o.S.) das Publikum längst nicht mehr.

Die Pflege des Repertoires stand in den ersten Jahren nach dem Tod Bauschs im Zentrum der Arbeit des Tanztheater Wuppertal, was im Laufe der Jahre immer stärker kritisiert wurde. Die Wochenzeitung *Die Zeit* warf der Kompanie etwa eine »lähmende Ehrfurcht« vor, das »museale Verdämmern bahnbrechender Kreationen« wurde befürchtet und der »Ausstieg aus

8 So schrieb etwa die *Wuppertaler Rundschau*: »Auf faszinierende Weise ist es Pina Bausch gelungen, die zentralen Momente von Macht und Schuld aus dem Drama herauszudestillieren [...].« (Schmöe 2019: o.S.) Und der Radiosender *Deutschlandfunk Kultur* berichtete: »Die dezentrale Perspektive, der Wechsel zwischen verschiedenen Tempi und atmosphärischen Temperaturen, Musiken und Dynamiken, den Pina Bausch so perfekt beherrschte, erzeugt eine ästhetische Klarheit und Entschiedenheit, die auch heute noch begeistert. Sie entwickelt einen Sog, in dem wir als Zuschauer über die Dauer der Zeit mit und in dem Stück leben.« (Nehring 2019: o.S.)

der Bausch-Endlosschleife« gefordert (Weickmann 2014: o.S.).⁹ Doch bereits der Vergleich der Reaktionen des Publikums (1978–2019) zeigt, wie sich der veränderte (hier: gesellschaftliche und zeitliche) Kontext auf die Wiederholung auswirkt und sich die vermeintliche »Bausch-Endlosschleife« vor allem durch Veränderung auszeichnet; nicht nur mit Blick auf die Reaktionen des Publikums, sondern auch das Stück selbst. So tanzen inzwischen bspw. kaum noch Tänzer*innen der Originalbesetzung der Stücke; langjährige Mitglieder der Kompanie sowie neue Tänzer*innen haben die Rollen übernommen. Hier zeigt sich erneut die Bedeutsamkeit des Körperwissens bzw. des tänzerischen Habitus. Denn zum einen führt der Habitus gerade aufgrund seiner gewissen Stabilität zu einer Veränderung der Rolle, da bei einer Übernahme durch neue Tänzer*innen deren Körper- und Bewegungswissen, aber auch Stimme, Physis und Materialität der Körper etc. die Rolle verändern – auch, wenn im Zuge der Reproduktion intentional ein anderes Bewegungsmuster angestrebt wird. Zum anderen aktualisiert sich auch permanent das Körperwissen der Tänzer*innen, die eine Rolle jahrelang tanzen, etwa durch den Alterungsprozess, und ist in diesem Sinne nicht als konstant oder fixiert zu beschreiben, sondern als relational. D.h., die Bewegungserinnerungen verändern sich mit jeder neuen Erfahrung und Bewegung, weshalb im Rahmen von Reproduktionen nicht auf ein fixiertes Bewegungswissen zurückgegriffen werden kann, sondern im Moment der Bewegungsausführung werden Vergangenheit und Zukunft dynamisch miteinander verknüpft und in der Gegenwart der Aufführung wirksam (vgl. Brinkmann 2015: 158). Selbst das, was vielleicht wie eine exakte Nachahmung einer tänzerischen Bewegung erscheinen mag, ist damit in mehrfacher Hinsicht eine Transformation. Darüber hinaus führen die zahlreichen Gastspielreisen zu Veränderungen, da die Stücke hierfür z.B.

9 Bei der kritischen Diskussion der Reproduktionspraxis des Tanztheater Wuppertal wird oftmals außer Acht gelassen, dass die Repertoirepflege durchaus dem Wunsch Bauschs entspricht. Bausch begann bereits in den 1980er Jahren selbst mit der Pflege des Repertoires. Das lag zum einen in ihrem wiederholt geäußerten Wunsch begründet, ihre Stücke »am Leben zu halten«, und zum anderen in den zunehmenden Gastspielanfragen, die das Tanztheater Wuppertal erreichten. Die daraus resultierende ausgedehnte Tourneetätigkeit ließ sich nur über den Aufbau eines Repertoires realisieren und führte zu der (für die damalige Zeit) neuen und ungewöhnlichen Kontinuität der Repertoirepflege. Im Unterschied zu anderen Kompanien hat Bausch somit die Praxis der Reproduktion noch selbst entwickelt; es handelt sich also nicht um eine nachträgliche Rekonstruktion, sondern um ein Fortführen eines von Bausch initiierten Prozesses. Vgl. hierzu auch Schneider 2018.

(teilweise) in die Sprache des jeweiligen Gastgeberlandes übersetzt werden. Zudem finden Übersetzungen in einen anderen kulturellen Kontext statt, die z. B. die Interaktion mit dem Publikum verändern.¹⁰

Historische, persönliche, gesellschaftliche und kulturelle Prozesse führen also u. a. zu Veränderungen des Bewegungsmaterials, des Kontextes sowie der Wahrnehmungssituation, was zeigt, dass es *das Stück*, das es zu wiederholen gilt, an sich nicht gibt, sondern dass sich dieses in einer andauernden Bewegung zwischen Momenten der Stabilität und Instabilität permanent verändert. Dadurch werden nicht zuletzt Fragen nach dem Verhältnis von historischem Tanzereignis (Original) und seiner gegenwärtigen Aktualisierung (Reproduktion) aufgeworfen. Nicht nur ist schon jede Aufführung für sich ein einmaliger und unwiederholbarer Akt, sondern darüber hinaus wird jede Choreografie den räumlichen und finanziellen Bedingungen des jeweiligen Aufführungsortes angepasst, um nur ein weiteres Beispiel dafür zu nennen, warum die »Konzeption von Choreografie als stabiles und wiederholbares Ereignis« (Wehren 2016: 61) nicht haltbar ist. Damit ist zum einen nicht nur die Reproduktion, sondern auch jede Aufführung »ein Aktualisieren und Angleichen von Material« (Matzke 2016: 204) und so eine Veränderung. Zum anderen ist es aufgrund der vielfältigen Transformationen der Stücke unmöglich, ein Original als Ausgangspunkt festzumachen. Damit wird die »Suche nach wie auch immer gearteten Anfängen obsolet« (Landwehr 2016: 106). Denn jeder Versuch einer Reproduktion ist nicht nur in der Vergangenheit, sondern auch in der Gegenwart verhaftet und wird von dieser bzw. von gegenwärtigen Interessen geformt. Im Akt der Wiederholung kommt es somit unausweichlich zu Abweichungen. Jede Form des Wiederholens (von Routinen) bedeutet damit in sich schon ein Aktualisieren und Fortführen.

Mit Dieter Mersch lässt sich diese Relationalität von Wiederkehr und Veränderung bzw. das Changieren zwischen Momenten der Stabilität und Insta-

10 Die Tänzerin Ophelia Young erzählt von einer Szene aus dem Stück *Nelken*, in der die Tänzer*innen von der Bühne gehen und das Publikum umarmen: »Das ist super interessant. Weil in Wuppertal kennt man sich, das heißt das Publikum hat nicht so Hemmungen, dich auch in Anspruch zu nehmen. Aber zum Beispiel in Japan ist das eine ganz andere kulturelle Geschichte. Man umarmt sich nicht einfach, vor allem nicht, wenn man fremd ist. So ist man da schon mal mit gewissen Hemmungen und einem leichten Unwohlsein konfrontiert und Leuten, die das vielleicht einfach nicht wollen. Aber ich hatte auch schon weinende Leute in meinen Armen, die so gerührt waren von der Umarmung und der Nähe, dass sie angefangen haben zu weinen.« (Young 2018: o.S.)

bilität abschließend als ein Verhältnis von Voraus-Setzungen, Setzungen und Fort-Setzungen beschreiben: Eine Setzung (z. B. eine Bewegung, aber auch eine Choreografie) entsteht nicht aus dem Nichts, sondern ist mit bereits vorausgegangenen Setzungen als Voraus-Setzungen verknüpft, auf die man sich mehr oder weniger bewusst beziehen kann und die durch Beschreibungen, Erzählungen und Erinnerungen greifbar bleiben (vgl. Landwehr 2016: 105). In diesem Sinne gibt es keine anfangslose Setzung und doch setzt jede Setzung ihren eigenen Anfang (vgl. Mersch 2003: 49). Ebenso wie es keine Setzung ohne Voraussetzung gibt, kann jede Setzung wiederum Voraussetzung für spätere Setzungen sein (vgl. Landwehr 2016: 105). Mersch formuliert das auf eindringliche Weise: »Jede Ein-Setzung zwingt zu einer Fort-Setzung.« (Mersch 2003: 52) Mit diesen Fort-Setzungen gehen zugleich Veränderungen einher. Die Verdichtung von Tanz ist also nicht als statisch oder fixiert zu verstehen, sondern als ein Moment der Stabilität, auf den ein Moment der Instabilität folgt, aus dem heraus sich wieder etwas (auf neuartige Weise) verdichten kann. In diesem Sinne sind nicht nur Routinen, sondern noch grundsätzlicher der Produktion von Tanz sowohl Momente der Stabilität (Verdichtung) als auch Momente der Instabilität (Transformation) inhärent.

Literatur

- Alkemeyer, Thomas (2001): *Körper, Bewegung und Gesellschaft. Aufführung und ästhetische Erfahrung der sozialen Praxis im Spiel* [online] <http://www.fk16.tu-dortmund.de/kulturwissenschaft/symposion/alkemeyer> [20.01.2023]
- Benjamin, Walter (1972): Die Aufgabe des Übersetzers, in: ders., Rolf Tiedemann (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Band IV.I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9–21.
- Bourdieu, Pierre (1997): *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brandstetter, Gabriele (2005): Fundstück Tanz. Das Tanztheater als eine Archäologie der Gefühle, in: Johannes Odenthal (Hg.), *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft*, Berlin: Theater der Zeit, S. 12–19.
- Brinkmann, Stephan (2015): »Ihr seid die Musik!« Zur Einstudierung von *Sacre* aus tänzerischer Sicht, in: Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein (Hg.), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Prin-*

- temps/Das Frühlingsopfer*«, 2. überarb. und erw. Aufl., Bielefeld: transcript, S. 143–162. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839416517>
- Endicott, Josephine Ann (1999): *Ich bin eine anständige Frau!*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (1998): *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Hirsch, Alfred (2011): ›Die Aufgabe des Übersetzers‹, in: Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler Verlag, S. 609–625. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05278-0>
- Hüster, Wiebke (2019): Adaption von Pina Bausch: Tänzer, die sich in Pfützen werfen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.05.2019 [online] <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/johanna-wokalek-bei-pina-bauschs-tanztheater-wuppertal-16199212.html> [06.12.2021]
- Jacobs, Ewald (1978): Bausch – Bewegungstheater mit einer Prise ›Macbeth‹, in: *Westfälische Rundschau*, 28.04.1978.
- Klein, Gabriele (2019): *Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839449288>
- Klein, Gabriele/Göbel, Hanna Katharina (Hg.) (2017): *Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839432877>
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kleinschmidt, Katarina (2018): *Artistic Research als Wissensgefuge*, München: epodium. <https://doi.org/10.2357/FMTh-2021-0028>
- Koldehoff, Stefan/Pina Bausch Foundation (Hg.) (2016): *O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden*, Wädenswil: Nimbus.
- Lampert, Friederike (2007): *Tanzimprovisation. Geschichte – Theorien – Verfahren – Vermittlung*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839407431>
- Landwehr, Achim (2016): *Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Linsel, Anne (2019): *Das Erbe der Pina Bausch*, TV-Dokumentarfilm, Deutschland: Tag/Traum Film- und Videoproduktion.
- Linsel, Anne (2013): *Pina Bausch: Bilder eines Lebens*, Hamburg: Edel.
- Mersch, Dieter (2003): Das Ereignis der Setzung, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Sandra Umathum/Matthias Warstat (Hg.), *Performativität und Ereignis*, Tübingen/Basel: Francke, S. 41–56. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05569-9_26

- Michaelis, Rolf (1978a): Mut zur Angst, in: *Zeit Online*, 05.05.1978 [online] <https://www.zeit.de/1978/19/mut-zur-angst> [20.01.2023]
- Michaelis, Rolf (1978b): Mord-Märchen, in: *Zeit Online*, 28.04.1978 [online] <https://www.zeit.de/1978/18/mord-maerchen> [20.01.2023]
- Nehring, Elisabeth (2019): Re-Inszenierung von Pina Bauschs Macbeth – Werktreu und trotzdem radikal, in: *Deutschlandfunk*, 18.05.2019 [online] <https://www.deutschlandfunk.de/re-inszenierung-von-pina-bausch-s-macbeth-werktreu-und-100.html> [20.01.2023]
- Schäfer, Hilmar (2013): *Die Instabilität der Praxis. Reproduktion und Transformation des Sozialen in der Praxistheorie*, Weilerswist: Velbrück. <https://doi.org/10.5771/9783748908497-1>
- Schäfer, Hilmar (2016): Praxis als Wiederholung. Das Denken der Iterabilität und seine Konsequenzen für die Methodologie praxeologischer Forschung, in: Hilmar Schäfer (Hg.), *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld: transcript, S. 137–159. <https://doi.org/10.1436/9783839424049>
- Schmöe, Stefan (2019): Das Leben – ein (Liebesalb)Traum, in: *Wuppertaler Rundschau*, 23.05.2019 [online] https://www.wuppertaler-rundschau.de/kultur/pina-bauschs-macbeth-im-wuppertaler-opernhaus_aid-38954951 [20.01.2023]
- Schneider, Katja (2018): Für heute, morgen und übermorgen. Zur Tradierung von Pina Bauschs Tanztheater, in: Jörn Peter Hiekel/David Roesner (Hg.), *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters. Theorien, Analysen, Positionen*, Bielefeld: transcript, S. 173–188.
- Schulze-Reuber, Rika (2008): *Das Tanztheater Pina Bausch. Spiegel der Gesellschaft*, 2. überarb. Aufl., Frankfurt: Fischer.
- Servos, Norbert (2019): Pina Bausch – Die Meisterin der Innenwelten, in: *tanzweb NRW* [online] <https://www.tanzweb.org/wuppertal/nachtkritiken-wuppertal/pina-bausch-die-meisterin-der-innenwelten> [20.01.2023]
- Skrandies, Timo (2009): Das Intervall der Geste oder Wann beginnt Tanz?, in: Reinhold Görling/Timo Skrandies/Stephan Trinkaus (Hg.), *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*, Bielefeld: transcript, S. 117–146. <https://doi.org/10.14361/9783839409183>
- Wehren, Julia (2016): *Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839430002>
- Weisheit, Katharina (2021): *Tanz in Produktion. Verdichten | Transformieren | Institutionalisieren. Das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, München: epodium.

Young, Ophelia (2018): *Ophelia Young im Gespräch mit Katharina Weisheit*, Interview geführt am 24.08.2018, Düsseldorf, unveröffentlichtes Manuskript.