

»PINA« – Pionierin, Ikone, Mythos, Marke

8

Als Pina Bausch 1973 die Leitung der Tanzabteilung der Wuppertaler Bühnen übernimmt, zeigt sie mit ihrer Compagnie¹, die dann als Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, so der offizielle Name, weltberühmt werden sollte, was man so zuvor noch nie gesehen hatte: Tänzer*innen hüsteln beim Tanzen. Sie tanzen in Badelatschen, Gummistiefeln und Stöckelschuhen, mit Schwimmflossen an den Füßen und Ästen auf dem Kopf. Sie springen, wälzen sich und rennen durch Wasser und Torf, über Nelken und Steine. Sie reden, kreischen, kichern, gähnen, schlafen und rauchen. Sie schreien einander an, flirten miteinander und schlagen sich. Sie braten Spiegeleier auf Bügeleisen, schmieren den Zuschauer*innen Brötchen, bieten ihnen Tee an und zeigen ihnen ihre Familienfotos. Sie wickeln sich in Teppiche ein, rekeln sich in Kissen, springen in Blumenberge und gehen die Wände hoch. Das Tanztheater Wuppertal vollzieht einen – schon viel beschriebenen – Bruch mit vielfältigen Traditionen, der so frech und umwerfend ist, dass er Publikum und Kritik spaltet: Die einen sind fasziniert und begeistert und sehen hier etwas im Werden, das sich anschickt, nicht nur die Tanzkunst radikal zu verändern. Die anderen wundern oder erzürnen sich und verlassen mitunter lautstark das Theater.

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

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

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

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

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

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

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

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

Pina Bausch und das Tanztheater: Die Tanzproduktionen

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

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

Mein Forschungsprozess

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

12

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

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

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

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

Praxeologie des Übersetzens: Ein tanzwissenschaftlicher Ansatz

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

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

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

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

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

Das Buch führt den umfangreichen im Forschungsprozess generierten und bearbeiteten Materialkorpus⁴ zusammen und verfolgt einen reziproken Prozess: Es bettet das Material in den Entwurf einer Praxistheorie des Übersetzens ein wie es umgekehrt versucht, diesen Entwurf anhand des Materials zu schärfen und plastisch werden zu lassen. Über den theoretischen Zugang der Übersetzung, den methodischen Ansatz der praxeologischen Produktionsanalyse sowie den umfassenden Materialkorpus entwickelt dieses Buch eine neue Lesart der Kunst Pina Bauschs und des Tanztheaters Wuppertal, und es will an diesem prominenten Beispiel theoretische Konzepte und methodische Überlegungen der Tanzforschung zur Diskussion stellen, die über diesen Forschungsprozess entstanden sind. Dieser wissenschaftliche Zugang ist ein Weg, sich dem sprachlich ›Unfassbaren‹, dem ›Unübersetzbaren‹ (nicht nur) der Tanzkunst von Pina Bausch und des Tanztheaters Wuppertal zu nähern.

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

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

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

Bucharchitektur

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

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

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

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

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

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

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

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

17

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

Dank

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

GABRIELE KLEIN
Hamburg, im August 2019

