

Rika Schulze-Reuber

Das Tanztheater Pina Bausch: Spiegel der Gesellschaft

mit Fotografien von Jochen Viehoff

2., überarbeitete Auflage 2008

R. G. Fischer Verlag

Diese Publikation wurde gefördert durch Dr. Jörg Mittelsten Scheid, die Stadtparkasse Wuppertal, die Provinzial Rheinland Versicherung AG und die Barmenia Versicherungen.



Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar

2., überarbeitete Auflage 2008

© 2005 by R.G.Fischer Verlag

Orber Str. 30, D-60386 Frankfurt/Main

Alle Rechte vorbehalten

Umschlag: Gestaltung und Fotos von Jochen Viehoff, Wuppertal

Titelbild: *Bamboo Blues*, 2007, Shantala Shivalingappa

Rückseite: *Vollmond*, 2006

Schriftart: Bergamo 10⁷

Herstellung: SatzAtelier Cavlar / Lo

Printed in Germany

ISBN 978-3-8301-1147-4

Inhaltsverzeichnis

Vorwort zur 2. Auflage	7
1 Einleitung	9
2 Vom klassischen Ballett zum modernen Tanztheater	13
2.1 Das Ballett – klassische Form des Bühnentanzes	16
2.2 Die amerikanische »Modern Dance«-Bewegung	22
2.3 Die deutsche Ausdruckstanzbewegung	29
2.4 Das Tanztheater als künstlerisch-dramaturgische Inszenierungsform ...	35
3 Das Phänomen Pina Bausch und ihr Schaffen	51
3.1 Eine Neudefinition des Bühnentanzes: Tanz als Medium zur Reflexion gesellschaftlicher Strömungen	53
3.2 Pina Bausch: Werdegang der Choreographin	66
3.3 Die Entstehung der Bausch-Stücke	71
3.4 Die Vielfalt künstlerischer Ausdrucksmittel in den Bausch-Stücken	79
4 Aktuelle Problemfelder der Gesellschaft im Mittelpunkt der Bausch-Choreographien	101
4.1 Frühe Schaffensperiode: Neubearbeitung bekannter Werke	102
4.1.1 »Frühlingsopfer« (»Le sacre du printemps«) – 1975 –	103
4.1.2 »Die sieben Todsünden« – 1976 –	106
4.1.3 »Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper »Herzog Blaubarts Burg« – 1977 –	108
4.2 Eigene Kreationen: Ein Streifzug durch die Bausch-Werke	111
4.2.1 »Café Müller« – 1978 –	112
4.2.2 »Kontakthof« – 1978 – und »Kontakthof. Mit Damen und Herren ab »65« – 2000 –	114
4.2.3 »1980 – ein Stück von Pina Bausch« – 1980 –	120
4.2.4 »Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört« – 1984 –	122
4.2.5 »Palermo Palermo« – 1989 –	129
4.2.6 »Nur Du« – 1996 –	131
4.2.7 »Der Fensterputzer« – 1997 –	132
4.2.8 »O Dido« – 1999 –	141
4.2.9 »Wiesenland« – 2000 –	144

4.2.10	»Für die Kinder von gestern, heute und morgen« – 2002 –	150
4.2.11	»Nefés« – 2003 –	151
4.2.12	»Ten Chi« (»Himmel und Erde«) – 2004 –	158
4.2.13	»Rough Cut« (»Rohschnitt«) – 2005 –	167
4.2.14	»Vollmond« – 2006 –	173
4.2.15	»Bamboo Blues« – 2007 –	177
4.3	Tanzfestival NRW 2004: »Tanztheater – Drei Wochen mit Pina Bausch in Düsseldorf, Essen und Wuppertal«	181
4.4	Die gesellschaftlich relevanten Kernthemen der Bausch-Produktionen	189
4.5	Internationale Wertschätzung des Schaffens von Pina Bausch und Verleihung des Kyoto-Preises 2007	194
5	Resümee und Ausblick	195
Anhang A:		
	Gesamtwerk von Pina Bausch als Wuppertaler Choreographin (1974 bis 2007)	199
Anhang B:		
	Abbildungen	201
	Literaturverzeichnis	243

Vorwort zur 2. Auflage

Pina Bausch hat das Tanztheater Wuppertal zu außergewöhnlichen Höhen geführt. Wer den Weg der inzwischen weltweit anerkannten Choreographin von den Anfängen vor mehr als drei Jahrzehnten bis heute aus nächster Nähe beobachtet hat, musste sich gleich vielen Besuchern des Tanztheaters schon immer fragen: Worin sind die eigentlichen Gründe für einen derartigen Aufstieg vom »Provinztheater« an die führenden Häuser der Welt zu suchen, wo doch so manches nicht verstanden wird, was auf der Bühne passiert? Die Endphase eines Studiums mit dem Schwerpunkt Sozialwissenschaften bot den willkommenen Anlass, der Fragestellung unter einem anderen Aspekt nachzugehen, als es bisher in der vorliegenden Literatur gebräuchlich war: Es galt zu untersuchen, inwieweit die Bausch-Inszenierungen sich an den gesellschaftlichen Strömungen orientieren. Die Nachforschungen ergaben deutliche Anzeichen dafür, dass das Tanztheater Wuppertal mit seinem gesellschaftskritischen Bezug für diese spezielle Aufgabenstellung prädestiniert ist; es erwies sich als durchaus relevant, wie sehr sich seine Choreographin Pina Bausch seit Beginn ihres künstlerischen Schaffens den Menschen in ihrem alltäglichen sozialen Umfeld und mit ihren Verhaltensmustern zugewandt hat.

Äußere Rahmenbedingungen haben die Untersuchungen erleichtert: Seit dem Start von Pina Bausch in Wuppertal im Jahre 1973 habe ich nahezu alle Stücke sowie viele Wiederholungen bzw. Wiederaufnahmen gesehen und deren unterschiedliche kritische Aufnahme verfolgt. Die intensive Erarbeitung des Genres Tanztheater und des Wirkens der berühmten Choreographin Pina Bausch wurde zu einer spannenden Herausforderung. Je tiefer ich in die Problematik einstieg, desto stärker tat sich ein Faszinosum auf, und das Ergebnis war beeindruckend: Pina Bausch hat die Abgründe menschlicher Existenz, die Beweggründe und Verstrickungen der Menschen in ihrer Alltagswelt hartnäckig und konsequent verfolgt, zu allen Kulturen hin und über alle Grenzen hinweg. Sie demonstriert, dass der moderne Tanz über eine äußerst eindringliche Sprache verfügt, die auch den Menschen von heute allzu Menschliches, Befremdendes und Fragwürdiges zu vermitteln vermag. Darin liegt die unbestreitbare Stärke von Pina Bausch. Ihre (Tanz-)Sprache ist die des Herzens und wird daher in aller Welt verstanden, und ihre Themen bewegen die Menschen. Ihre Darstellungsform ist von beispielloser künstlerischer Originalität und Explosivität: Pina Bausch benutzt scheinbare Banalitäten und Nichtigkeiten sowie komplexe und verwirrende Situationen, um elementare menschliche Ängste aufzuspüren. Sie zeigt das Individuum in seiner Einzigartigkeit und Unverwechselbarkeit, in seiner Verletzbarkeit und Verlassenheit, in seinen Misserfolgen und auf der ewigen Suche nach dem Glück und der unbeirrbaren Sehnsucht nach Liebe. Markante Merkmale der Bausch-Choreographien sind die in dieser Form bisher unübliche Radikalität und Direktheit der eingesetzten künstlerischen Mittel sowie ihre revolutionäre tänzerische und theatralische Präsentation. Umfangreiche Recherchen und die anhand der Stücke erworbenen Erkenntnisse haben letztlich zu dem vorliegenden Buch geführt. Eine Reihe aufschlussreicher Gespräche mit Experten der Kultur- und Tanzszene haben wertvolle Informationen, Denkanstöße und Anregungen vermittelt. Ausdrücklich danken möchte ich dem Tanztheater Wuppertal für die freundliche Unterstützung, informative Gespräche und die Bereitstellung einschlägigen Materials. Persönliche Begegnungen mit Pina Bausch und Mitgliedern ihres

Ensembles waren spannend und bewegend. Professor Dr. Alex Demirovic verdanke ich die Vermittlung maßgeblicher gesellschaftlicher Gesetzmäßigkeiten und Abläufe, die in nicht unerheblichem Maße Auswirkungen auf das Individuum haben, was in den Bausch-Stücken eindrucksvoll thematisiert und dokumentiert wird.

Möge diese Schrift für alle, die sich für den Tanz der Moderne und insbesondere für das Tanztheater Pina Bausch interessieren, ein Schlüssel zum besseren Verständnis sein.

Danken möchte ich dem Wuppertaler Unternehmer Dr. Jörg Mittelsten Scheid, der Stadtsparkasse Wuppertal, der Provinzial Rheinland Versicherung AG und den Barmenia Versicherungen, ohne deren maßgebliche Unterstützung mir die Veröffentlichung dieses Buches nicht möglich gewesen wäre. Dem Fotografen Dr. Jochen Viehoff danke ich für die freundliche Bereitstellung von Fotos und die Beratung bei der Auswahl aus der Fülle des in seinem Bausch-Archiv vorhandenen Bildmaterials.

Ein besonderer Dank gilt meinem Mann für viel Verständnis und Geduld sowie eine kritische Durchsicht des Manuskripts.

Die weltweite Wertschätzung und Anerkennung, deren sich Pina Bausch und ihr Tanztheater Wuppertal erfreuen, sind ungebrochen. Das hat letztlich auch zur 2. Auflage der vorliegenden Publikation geführt. Die nach Herausgabe der 1. Auflage entstandenen Stücke tragen unverändert die Handschrift der Choreographin, wie ich sie seinerzeit eingehend beschrieben habe. Dies gilt sowohl für »Vollmond« von 2006 als auch für das Stück von 2007 »Bamboo Blues«. Beide Produktionen werden in speziellen Kapiteln ausführlich vorgestellt und mit einigen Fotos anschaulich gemacht. Ein weiteres neues Kapitel behandelt die internationale Wertschätzung der Wuppertaler Choreographin. Sie hat im November 2007 in Japan den hoch dotierten Kyoto-Preis erhalten, der neben dem Nobelpreis die höchste Auszeichnung im Bereich von Wissenschaft und Kultur darstellt. Bezeichnend war der Kommentar von Pina Bausch (Jahrgang 1940) zu dieser Anerkennung, die ihrem Lebenswerk gilt: »Ich habe noch furchtbar viel vor.«

Wuppertal, im März 2008

Rika Schulze-Reuber

1 Einleitung

»Nichts auf der Welt ist so mächtig wie eine Idee, deren Zeit gekommen ist.«

Victor Hugo

In den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts kam es in der Welt des Bühnentanzes zu einer radikalen Erneuerung und zum Durchbruch einer völlig anders gearteten Tanzform. Ihre Begründer bezeichneten sie als »Tanztheater«. Eine der bedeutendsten Protagonistinnen dieses Genres ist Pina Bausch. Seit über drei Jahrzehnten schaut die internationale Tanzwelt auf die Wuppertaler Choreographin, deren Werke bis heute Aufsehen erregen. Was ist das Außergewöhnliche am Schaffen von Pina Bausch, und worin liegt die Ursache für ihren ungewöhnlichen Erfolg?

Pina Bausch ist das Wagnis eingegangen, mit einer neuen Interpretation des Tanzes und einem ästhetischen, künstlerischen und kulturellen Perspektivenwechsel den ›Tanzmarkt‹ zu revolutionieren. Nicht den Tanz charakterisierende Bewegungen stehen im Mittelpunkt ihres Tanztheaters, sondern der Mensch und seine Stellung innerhalb der Gesellschaft. Sie will nicht zeigen, *wie* sich Menschen bewegen, sondern *was* sie bewegt. Dieses Anliegen verfolgt Pina Bausch konsequent. Sie erzeugt in bewegten Bildern, Formen und Farben jene Stimmungen, die von elementaren Ängsten und Bedrohungen, Sehnsüchten und Hoffnungen, Liebe und Leidenschaft, Zärtlichkeit und Gewalt des Individuums sprechen. Sie zeigt, wie Irrtümer und tragikomische Verwicklungen die zwischenmenschlichen Beziehungen behindern, ohne aber die Hoffnung auf Erfüllung zunichte zu machen. Pina Bausch nimmt sich in ihren Werken der gesellschaftlichen Wirklichkeit an und präsentiert sie aus einem kritischen Blickwinkel der anfangs fassungslosen Öffentlichkeit. In bedingungsloser Offenheit zeigt sie Zustände, in denen Lieblosigkeit, Isolation, Verzweiflung, Geschlechterkampf, Kommunikations- und Beziehungslosigkeit vorherrschen. Von jeher suchte die Choreographin die Nähe zum Menschen, was erklärt, dass menschliche Schicksale zum ›Dreh- und Angelpunkt‹ ihrer Stücke wurden. Da Pina Bausch in allen ihren Stücken die gesellschaftliche Bedingtheit des Menschseins darstellt und ihre Inszenierungen von hoher Aktualität sind, liegt es nahe, ihr Tanztheater eingehend auf seine gesellschaftliche Relevanz zu untersuchen. Aus der Fülle vorhandener Literatur über Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal wird ersichtlich, dass Autoren und Autorinnen in erster Linie die tänzerische und theatralische Leistung der Choreographin und ihres Ensembles in den Fokus ihrer Betrachtungen stellen. Ziel dieser Arbeit ist es hingegen, das künstlerische Schaffen von Pina Bausch im Hinblick auf ihre Beobachtung der Gesellschaft einem soziologischen Aspekt zu unterwerfen. In dem Bestreben, möglichst authentisch zu sein, sollen viele persönliche Aussagen von Pina Bausch in die Arbeit einfließen.

Pina Bausch hat für ihre Zielsetzung den Bühnentanz revolutioniert und in der neuen Form des Tanztheaters zu einem unbestrittenen Höhepunkt geführt. Um das Schaffen der anerkannten Choreographin beurteilen zu können, ist es unverzichtbar, sich zunächst mit dieser Tanzform zu befassen. Da das Genre Tanztheater eine Reihe von Elementen früherer Tanzformen in sich aufgenommen hat, ist es erforderlich, die Geschichte des Bühnentanzes nachzuzeichnen (vgl. Kapitel 2).

Um dem Leser ein besseres Verständnis für die persönliche Leistung der Künstlerin zu vermitteln, sind ihr Werdegang und ihre spezielle Arbeitsweise von maßgeblicher Bedeutung und thematischer Schwerpunkt in Kapitel 3. Zur weiteren Objektivierung werden die künstlerischen Ausdrucksmittel analysiert, die den Gesamteindruck der einzelnen Stücke prägen und deren Kenntnis dem tieferen Verständnis dient.

Schließlich soll in Form eines Streifzugs durch ausgewählte Stücke detailliert herausgearbeitet werden, welche aktuellen Probleme der Gesellschaft im Mittelpunkt der jeweiligen Produktionen stehen. Eine unter diesem Aspekt angestellte Analyse von Stücken, die mehr als drei Jahrzehnte des Tanztheaters widerspiegeln, wird in Kapitel 4 unternommen.

Die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit ist nicht unproblematisch, da ein Schwerpunkt der Untersuchung in der Deutung von Bühnenstücken liegt. Die Interpretation der Stücke im Hinblick auf die Darstellung aktueller gesellschaftlicher Verhaltensweisen stützt sich zum einen auf eigene Kenntnisse der Stücke, zum anderen auf Aussagen einer größeren Zahl von Vertretern des Publikums und Beteiligten an den Produktionen bis hin zu Funktionsträgern im Wuppertaler Rathaus, die über Jahrzehnte hinweg für das Kulturleben und dessen Finanzierung verantwortlich waren. Persönliche Begegnungen mit weiteren kompetenten »Beobachtern der Szene« – wie der Wuppertaler Autorin Christiane Gibiec¹, der Malerin Ingeborg Hagedorn² und dem ehemaligen Ensemblemitglied Urs Kaufmann – vermitteln aus deren jeweils ganz speziellen Kontakten und individuellen Beziehungen zu Pina Bausch wertvolle und aufschlussreiche Hinweise. Ein ausführliches Gespräch mit Dominique Mercy, herausragender Akteur der Bausch-Kompanie seit 1973, bot in der Endphase des Buches im Dezember 2004 eine willkommene Abrundung der angestellten Recherchen sowie einen eindrucksvollen Blick hinter die Kulissen des Tanztheaters Pina Bausch. Durch diese Dialoge konnte die sonst unvermeidliche Subjektivität aufgebrochen werden. Quintessenz aller Gespräche ist in Übereinstimmung mit dem durchgängigen Tenor namhafter Kritiker die Feststellung, dass das Gesamtwerk der Pina Bausch als Spiegel der Gesellschaft angesehen werden kann.

Im Rahmen dieser Arbeit soll auch die Wechselwirkung zwischen Ensemble und Publikum besondere Berücksichtigung finden, denn Pina Bauschs Werk enthält signifikante Beispiele dieser Form von Interaktion.

Die beschriebene Vorgehensweise ist mit der prinzipiellen Schwierigkeit verbunden, den Tanz als »flüchtige Kunstform« zu beschreiben, das Gesehene und Wahrgenommene, die Bewegungen und körperlichen Artikulationen in Worte zu fassen. Die Flüchtigkeit des Tanzes ist die »Sprache des Körpers und des Augenblicks« (vgl. Klein, 14), für die es kaum Begrifflichkeiten gibt. Da der Tanz nur während der Dauer seines Geschehens lebendig ist, werden

1 Die Journalistin, Autorin und Filmemacherin Christiane Gibiec hat das Bausch-Ensemble auf Reisen ins Ausland zur Vorbereitung von Produktionen begleitet, Interviews mit Pina Bausch geführt und einen Fernsehfilm über die Arbeit des Wuppertaler Tanztheaters gedreht.

2 Die Wuppertaler Künstlerin Ingeborg Hagedorn hat sich künstlerisch und thematisch mit der Arbeit von Pina Bausch beschäftigt und zu diesem Zweck über Jahre hinweg an Proben der Bausch-Kompanie teilgenommen.

dem Betrachter hohe Aufmerksamkeit und Reflexion der Bühnengeschehnisse abverlangt, die er nur bedingt leisten kann. Das dem Tanz eigene Verhältnis zum Flüchtigen, zum Verschwinden von Anschauung und Bedeutung bedingt sein unmittelbares Verhältnis zum Jetzt. Im Bewusstsein dieser Problematik soll versucht werden, sich dem Medium Tanz weniger deskriptiv als interpretatorisch zu nähern und explizit das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch unter dem Gesichtspunkt einer sich im Fluss befindlichen gesellschaftlichen Wirklichkeit zu begreifen.

2 Vom klassischen Ballett zum modernen Tanztheater

»Der Drang nach Bewegung ist das Rohmaterial, aus dem Kulturen jene ausdrucksstarken Abfolgen einer körperlichen Aktivität geformt haben, die wir Tanz nennen.«

Gerald Jonas (Fleischle-Braun, 20)

Der Tanz ist eine jahrtausendealte Ausdrucksform der Menschen unterschiedlichster Kulturen.³ Er kann als eine der verbreitetsten Kulthandlungen bezeichnet werden, dem magische Wirkungen zugesprochen wurden. Der Tanz war ein Versuch der frühen Menschen, mit einer dem Menschen von jeher innewohnenden Urangst umzugehen; Angst vor den nicht fassbaren »Erscheinungen zwischen Himmel und Erde« wie Tod, Krankheit und unergründliche Naturgewalten, die man Geistern und Dämonen zuordnete, welche man durch magisch-tänzerische Beschwörungen versuchte, günstig zu beeinflussen (vgl. Bab, 18 ff.). Man tanzte ebenso aus Freude und Dankbarkeit und gab wesentlichen Ereignissen im Leben der Menschen durch den Tanz eine religiöse Weihe. Wesemann⁴ verweist auf den Ursprung des Tanzes, der über die Jahrhunderte nach seiner christlichen Verdammung aufgrund seiner Verführkraft und mit seiner Verdammung durch die Aufklärung – aus gleichem Grunde – als eine Kunst allenfalls kultisch-religiöser Bedeutung anerkannt worden sei, als die der Tanz heute etwa von John Neumeier [...] rehabilitiert werden solle (Wesemann, 14).

Bei den Tänzen der Naturvölker kristallisierte sich ein geschlechtsspezifischer Aspekt heraus, denn es waren in der Regel Männer, die in diesen Kulturen bei gesellschaftlichen Anlässen tanzten. Den Frauen war es allenfalls vorbehalten, die Tänze musikalisch zu begleiten. Klein folgert daraus, man könne mit Gewissheit sagen, »daß der Tanz in primitiven Gesellschaften stets eine Domäne des Mannes gewesen ist, vor allem der Häuptlinge und der Priester. Ihnen obliegt die Führung des Stammes im Krieg, die Vorbereitung der Jagd, das Bannen böser Geister. Wir stellen zudem fest, daß den Männern die wichtigeren Tänze vorbehalten bleiben, was sich nur zum Teil aus der großen physischen Beanspruchung erklärt, die Kraft und Ausdauer bis zum Äußersten verlangt«. (Klein, 20) Klein verweist aber auch darauf, dass sich im Gegensatz zu diesen patriarchalen Gesellschaften in den matriarchalen Kulturen die ökonomische, soziale und religiöse Höherbewertung der Frauen in der größeren gesellschaftlichen Bedeutung ihrer Tänze manifestiert habe (Klein, 20 f.).

Verfolgt man die Entwicklung des Tanzes im Laufe seiner Geschichte, wird deutlich, dass sich eine Trennung des Tanzes in den der Herrschenden und den des Volkes vollzog. So war die tänzerische Darstellung bei den Herrschenden naturgemäß von grundlegend andersartigen Tänzen geprägt als die der Unterdrückten. Während Kaiser, Könige und Fürsten zu ihrem persönlichen Vergnügen Sklaven und Sklavinnen tanzen und musizieren ließen, fanden die unter-

3 Bereits die Bibel berichtet in einem frühen Teil des Alten Testaments von einem Tanz, jenem bekannten »Tanz ums goldene Kalb«; die Israeliten umtanzten rituell ein Götzenbild (vgl. Buch Exodus, Kap. 32 des AT).

4 Arnd Wesemann ist Redakteur der Zeitschrift »ballet-tanz – europe's leading dance magazine«.

drückten Klassen ihre eigenen tänzerischen Formen, die sich später zu Volkstänzen entwickelten. Von diesen urwüchsigen Tänzen unterschieden sich die großen Tanzfeste, Maskeraden und höfischen Gesellschaftstänze ganz entschieden.

Mit dem Durchbruch der bürgerlichen Kultur spaltete sich die Bühnentanzkunst von dem ›Tanz der Gesellschaft‹ ab: Von diesem Zeitpunkt an sollten der Kunsttanz, der Gesellschaftstanz und der Volkstanz ein relatives Eigenleben führen. Die Etablierung der bürgerlichen Gesellschaft hatte zur Folge, dass der Körper immer mehr in den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Interesses rückte, vor allem auch der frauliche Körper mit seinen Anreizen und Verlockungen. Das führte naturgemäß zu einer gesellschaftlichen Aufwertung des Frauenkörpers. »Der Körper hört auf, eine Einheit zu sein, und wird zu einem Kompositum. Dadurch ist die frühere Harmonie, die das menschliche Schönheitsideal der Renaissance charakterisierte, völlig aufgehoben. Man sieht [...] nicht sie, die Frau, als ein Ganzes, sondern man sieht an ihr in erster Linie die einzelnen Reize und Vorzüge: den kleinen Fuß, die schmale Hand, die delikaten Brüste, die schlanken Glieder [...].« (Klein, 89 f.)

Längst hat sich der Tanz aus der Jahrhunderte andauernden einseitigen Position befreit und ist zum festen, unverzichtbaren Bestandteil des Kulturbetriebes geworden. Dies wurde möglich, indem er sich aufgrund einer radikalen Veränderung seiner Ausdrucks- und Bewegungsformen den Weg zu einer hochentwickelten ästhetischen Form gebahnt und seine thematische Spannweite durch einen Zugewinn an realistischen Stoffen erweitert hat. »Der Tanz ist eine Kunstform, die sich der an Ausdrucksmöglichkeiten reichen Sprache des Körpers bedient. Wie alle anderen Sprachen des Menschen entwickelt sich auch diese mit der Zeit und nimmt dabei charakteristische Züge an, die den Geist verschiedener Kulturen widerspiegeln. Der Körper ist ein flexibles und gefügiges Werkzeug mit schier unbegrenzten Möglichkeiten der darstellenden Bewegung. Jede Epoche hat ihre eigene ideale Form des Körpers und ihre bevorzugten Bewegungen.« (Fleischle-Braun, 22)

Im Funktionalismus, dessen Vertreter sich u. a. um Funktionszusammenhänge kultureller bzw. sozialer Phänomene bemühen, wird die soziale Funktion des Tanzes betont. Das Tanzen vermittele ein Gefühl der Harmonie und Einheit, das zu einer Integration des Tänzers in seine Kultur und zu einer Stabilisierung des sozialen Systems führe (Weidig, 41).

Der tanzende Körper bringt immer zweierlei zum Ausdruck: den physisch-individuellen sowie gesellschaftlich kodierten Körper des Tänzers und den Körper seiner Bewegungs-choreographie, die verschiedenartige Komponenten wie Musik, Zeit und Raum zu einem harmonischen Ganzen zu vereinen suchen. Somit kann der Tanz als eine Kunstgattung verstanden werden, der in seiner Gesamtkomplexität ein höchst diffiziles Konstrukt darstellt, was Huschka zu der Feststellung veranlasst: »Die Mittel im Tanz bilden eine unweit komplexere Konstellation als in anderen Kunstgattungen wie Form, Farbe, Linien in der Malerei. Strukturell fügen sich Körper / Bewegung, Zeit / Musik, Raum (von Bühne und Körper), Beziehungen der Tänzer, bearbeitete Sujets und anklingende Assoziationen zu einem theatralen Setting aus Licht, Ton, Requisiten, Objekten und Kostümen zusammen. Insbesondere ist der Tanzkörper im Unterschied zu den Materialien und Mitteln anderer Künste ein hochgradig komplexes und widersprüchliches Phänomen und Konstrukt, da er sowohl Quelle als auch Material von Bewegungen, ausführendes wie initiiertes Organ, Medium und Instrument, Transformator von Energien und skulpturales Gebilde, energetisches Feld und Gestalt ist und in all dem

changiert zwischen Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit, Fremdem und Eigenem, Sprache und Sinnlichkeit, Ich und Welt, Intuition und Codierung, Ganzheit und Zerstückelung.« (Huschka, 25) Der Tanz als Ursprung menschlicher Ausdrucksformen ist in seiner langen, bewegten Geschichte durch die kulturhistorischen und zeitgeschichtlichen Entwicklungsprozesse und den gesellschaftlichen Wandel der jeweiligen Epoche maßgeblich geprägt worden. Seine Sprache ist von universeller Natur und wird überall auf der Welt verstanden. Wie alle Kulturen ihre Tanzsprache in der einzigartigen Kraft und Vielfalt ihrer Aussagen hervorgebracht haben, so hat auch der Bühnentanz seine eigenen Entwicklungslinien und Ausdrucksformen in den tanzenden Körpern manifestiert.

Solange ›Sprache des Körpers durch den Tanz‹ als Kommunikationsmittel dient, werden menschliche Belange ein nimmer endendes, faszinierendes Thema sein, wird es um das Leben, um den Menschen und die Gesellschaft selbst gehen, für die eine Sprache immer wieder neu gefunden werden muss. In diesem Sinne versteht auch Alfonso⁵ die Kunstform Tanz, die einen wichtigen Platz als kulturelles Erbe der Menschen verkörpert: »Der Tanz reflektiert einerseits die Gefühlswelt und Kreativität der Kunst einer Epoche, andererseits auch deren Selbstbewusstsein und Haltung, mit der sich ihre Zeitgenossen ein Denkmal setzen wollen. Es ist eine Möglichkeit zur Flucht aus dem Alltag, zur Proklamation von Ideen und zur Verwirklichung persönlicher Ideale, aus dem vollen Bewusstsein heraus, künstlerisch tätig zu sein.« (Alfonso, 13) Wichtige Entwicklungslinien führen bis hin zum Tanztheater der Gegenwart. Trotz mannigfacher Unterschiede wirken wesentliche Elemente früherer Entwicklungsperioden des Bühnentanzes im zeitgenössischen Tanz fort. Zwar ist es vom klassischen Ballett bis zum Tanztheater des 21. Jahrhunderts ein gewaltiger Zeiten- und Entwicklungssprung, aber ohne die traditionellen Einflüsse und choreographischen Vorbilder hätte das Tanztheater sich nicht zu dem entwickeln können, was es heute darstellt, und auch der Tanzstil einer Pina Bausch würde heute sicher anders aussehen.

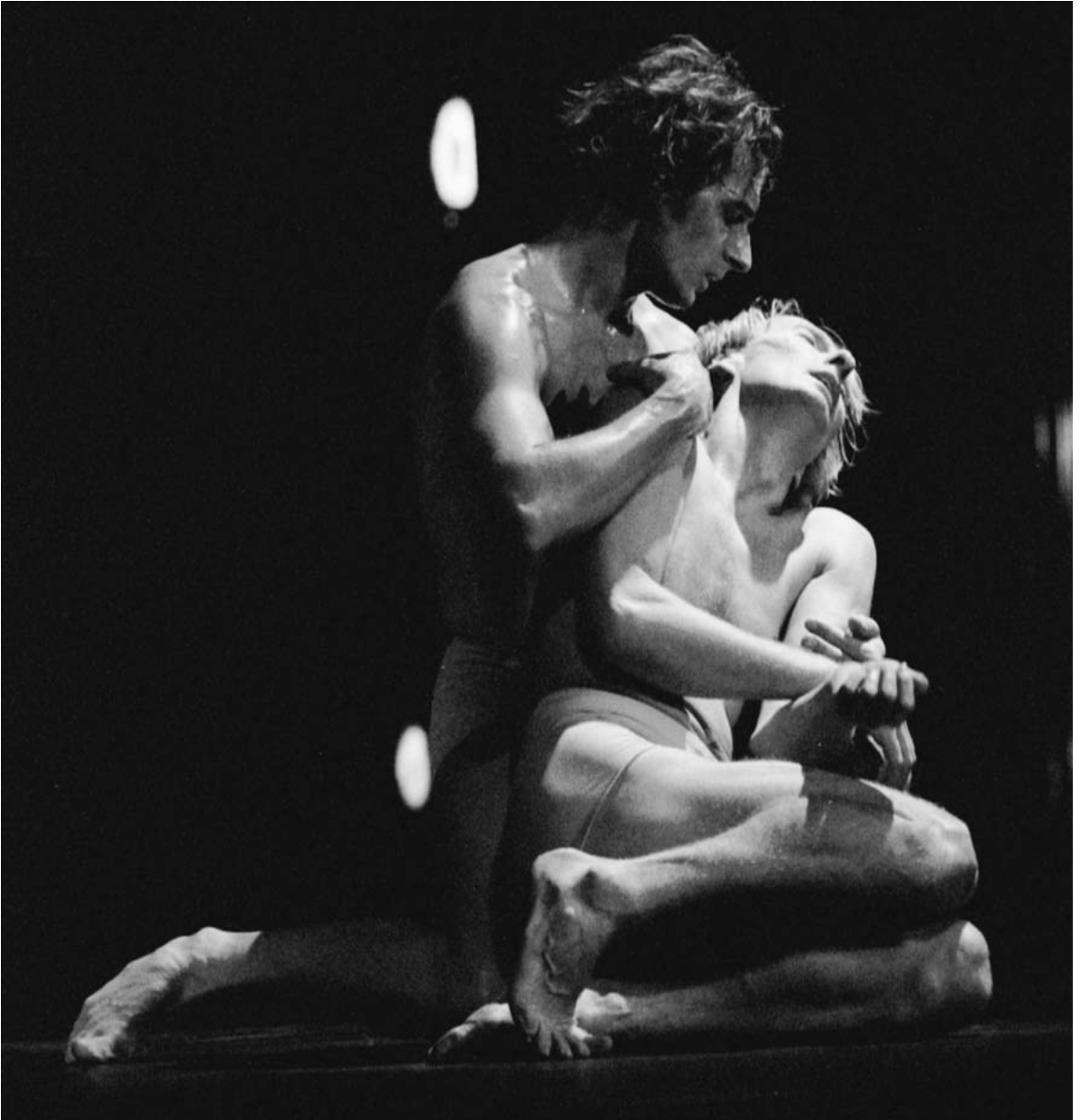
Experten sind sich einig: Wer sich mit der Gattung Tanztheater auseinander setzt, kann an der Wuppertaler Choreographin Pina Bausch nicht vorbei, die längst in Sachen Kultur zu Deutschlands ›Exportartikel Nummer 1‹ geworden ist. Sie nimmt mit ihrem Tanztheater eine herausragende und außergewöhnliche Stellung ein. Was dieses Tanztheater so spektakulär macht, ist eine tänzerische Qualität jenseits der Routine, die sich aus den vorausgegangenen Genres und dem jeweiligen Zeitgeist entwickeln konnte. Um das gänzlich Neue und Außerordentliche des Schaffens der Pina Bausch zu verdeutlichen, erscheint ein Rückblick auf die Entwicklung vom klassischen Ballett und eine vergleichende Darstellung der Tanzrichtungen »Modern Dance« und Ausdruckstanz angezeigt.

5 Der Tänzer und Choreograph Mario Alfonso, Absolvent der Folkwang Hochschule Essen, betrieb von 2002 bis 2005 das »Side by Side art center« in Wuppertal. Seitdem ist er mit dieser Institution in Düsseldorf tätig.

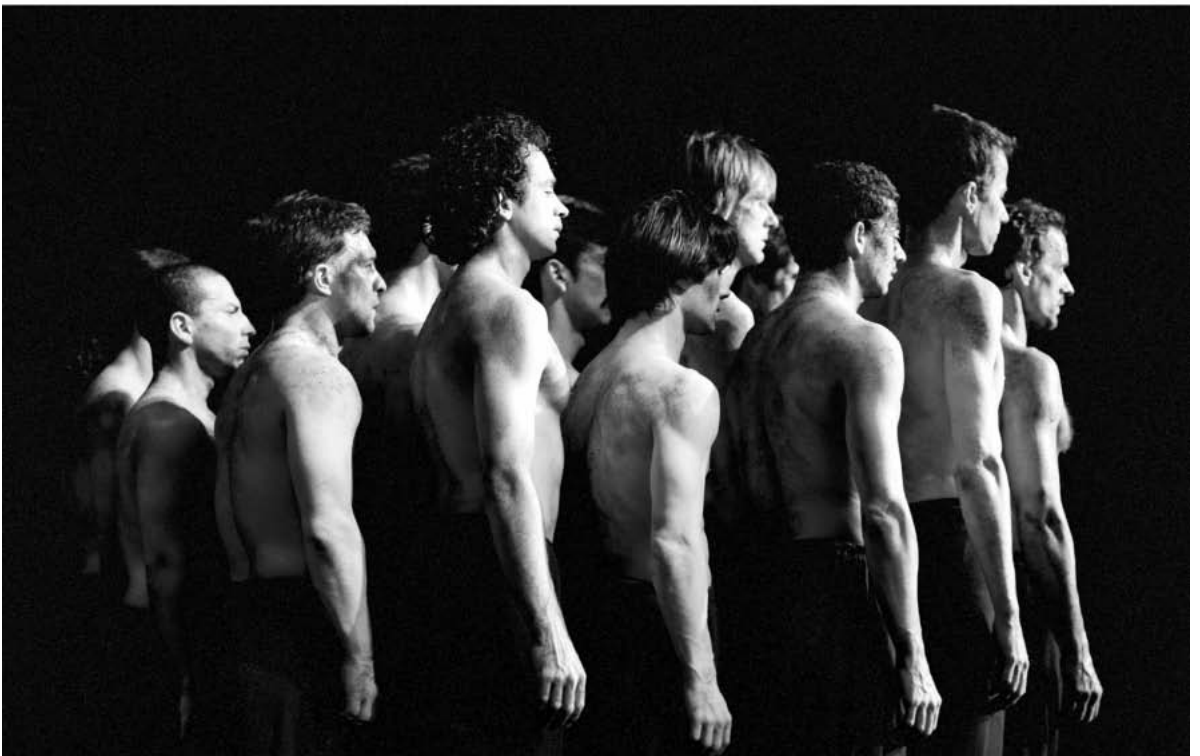


Pina Bausch





2 *Iphigenie auf Tauris* (Bernd Marszan, Dominique Mercy)



3a und 3b *Frühlingsopfer / Le Sacre du printemps*