

Universität Zagreb
Philosophische Fakultät
Abteilung für Germanistik

Diplomarbeit

Tanz als Menschmedium in Theorie und Praxis

Igor Bašić

Mentorin: dr. sc. Christine Magerski

Zagreb, März 2016

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	4
2 Tanz als Menschmedium	6
Anwendung in Theorie und Praxis	6
Mediendefinition.....	6
Menschmedien	8
Körper als Medium	9
3 Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts	12
Vom Tanz als Elementartrieb zum Tanz als Kunstform: Aufstieg und Niedergang	12
Pioniere des Modern Dance im 20. Jahrhundert.....	14
Der Körper und Medien	17
4 Vom Tanz zu Ballett	19
Bühnentanz – Disziplinen.....	19
5 Die Sprache des Tanzes	22
6 Zeitgenössischer Tanz.....	25
Historische Einordnung	26
Definitorische Schwierigkeit	26
Fünf Perspektiven	27
7 Vom Tanz zur Choreographie.....	29
Energie, Zeit, Raum	29
Erste Erfahrungen sammeln.....	29
Praktisches Erproben	30
Verallgemeinerung der Bewegungsqualitäten	32
Erfahren und Benennen von Bewegungsqualitäten	32
Improvisationsreise	33
Improvisation aus der Sicht der Tänzerin	33
Das Prinzip der Selbstbeobachtung	34
Improvisation aus der Sicht der Tanzpädagogin.....	35
Prinzip der variierten Aufgabenstellungen	36
Themen für Aufgabenstellungen.....	36

8 Biografische Angaben zu Pina Bausch	38
Kindheit in Solingen	38
Studium in Essen.....	39
Tanzen in New York.....	40
Choreographien in Essen	42
Erfolg in Rom	46
Tournée durch Indien.....	47
Abschied	48
9 Pina Bausch: Tanzfilmreihe	49
Pina Bausch: Das Dokumentarfilm.....	49
Le Sacre du printemps – Frühlingsopfer.....	50
Café Müller	51
Damen und Herren ab 65	52
Tanzträume – Jugendliche tanzen Kontaktthof von Pina Bausch.....	53
10 Ballett und Tanztheater	54
11 Pina Bauschs Tanztheater	58
Ein neuer Ansatz – eine neue Bewegung: Tanztheater.....	58
Die bedeutendste Periode für das Tanztheater, 1977 – 1985.....	59
Aufenthaltsstücke als Erweiterung der Form, 1986 – 1998.....	60
Der Rückkehr zum Tanz, 1999 –	61
Bauschs Werk und zeitgenössisches Theater.....	62
12 Wuppertaler Tanztheater.....	64
Pina Bausch: das permanente Ärgernis – Bericht von Jochen Schmidt	64
Die Emanzipation des Tanzes zu seinen eigenen Mitteln.....	66
Vom Ausdruckstanz zum «armen Theater» (historischer Exkurs)	68
13 Schlussbetrachtung	71
14 Literaturverzeichnis	73
Bücher.....	73
Artikel und wissenschaftliche Beiträge	73
Internetseiten.....	74
Filme	74

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit versucht den Tanz als Menschmedium zu beschreiben, und zwar durch zwei Aspekte, Theorie und Praxis.

Die Arbeit setzt mit dem Kapitel über Tanz als Medium ein. Hier wird die Anwendung in Theorie und Praxis erläutert, denn dies ist der zentrale Punkt der Arbeit. Medien sind unmöglich mit einem Satz zu definieren, denn sie beinhalten Vielfalt an Anwendungen und Möglichkeiten, was man auch für den Tanz sagen kann. Der nächste Punkt, der erläutert wird, ist die Konnotation der Menschmedien und was der Körper als Medium darstellt. Außer der allgemeinen Darstellung des Körpers in Medien, besonders Tanz, ist interessant zu betrachten, wie sich Pina Bausch damit auseinandergesetzt hat.

Tanz ist so alt wie der Mensch selbst und ist eine alltägliche Erscheinung in der Welt eines Menschen. Natürlich ist Tanz durch Musik steuerbar und Menschen fällt es leichter, sich im Rhythmus der Musik zu bewegen, aber Tanz stellt eine viel breitere Erscheinung dar, für die man besondere Voraussetzungen bringen soll.

Der folgende Teil der Arbeit zeichnet die Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts nach und stellt wichtige Choreografen wie Martha Graham, Doris Humphrey, Merce Cunningham vor, nur um einige zu nennen, die auf dem amerikanischen Boden neue Techniken im Bereich des Modern Dance, sowie später in der Welt des zeitgenössischen Tanzes hinterlassen haben. Hinzu kommt auch Inspiration und Mentoren für Choreografen im deutschsprachigen Raum, wie Kurt Jooss, Pina Bausch, Susanne Link usw.

Diese Arbeit untersucht Menschen, die sich damit professionell befasst haben und die eine große Karriere in der Welt des Tanzes und Choreografie gemacht haben, die aber auch wichtige Grundlagen und Techniken hinterlassen haben.

Da man Ballett heutzutage als Grundlage für alle anderen Tanzstile sieht, werden hier auch die Ballettausbildung, sowie verschiedene Techniken und Stile des Balletts kurz erläutert und beschrieben. Aus dem klassischen Tanz entwickelten sich später Modern Dance in Amerika, sowie moderner Tanz in Deutschland, was zum zweiten Teil der Diplomarbeit führt, zur bekanntesten Choreografin des Tanztheaters und Revolutionärin des Tanzes, Pina Bausch.

Pina Bausch ist das Thema des zweiten Teils der Arbeit, weil ihre Art des Arbeitens komplett neu war und sie keine Scheue vor neuen Wegen bzw. Experimenten zeigte. Sie hat den Tanz revolutioniert, indem sie alle Grundlagen aus dem klassischen Tanz negierte und für manche ihrer Werke komplette Laien eingesetzt hat. Ihr Motto war: «Mich interessiert nicht, wie sich Menschen bewegen, sondern was sie bewegt.» Ihr war es wichtig, dass die Tänzer, seien sie ausgebildete Profis oder Laien, Gefühle und persönliche Erfahrungen mit ihrer Körperlichkeit verbinden.

Durch die Tanzfilmreihe, die im Frühling 2014 in Zagreb stattfand, kann man sich ein kleines Bild über ihre Werke und ihr Leben machen. Biografische Angaben von Pina Bausch sind in der Mitte der Arbeit platziert und stellen somit die Grenze zwischen ihrer klassischen Ausbildung dar, die im ersten Teil erläutert wurde und dem zweiten Teil, wo sie ihr Tanztheater in Wuppertal kreierte, sich von der Klassik stark entfernt hat und weltweit großes Lob feierte.

Die anschließenden Kapitel erläutern die Unterschiede zwischen dem klassischen Tanz und Tanztheater, sowie die Arbeit an Wuppertaler Tanztheater und Pinas Umgang mit neuen Richtungen.

2 Tanz als Menschmedium

Anwendung in Theorie und Praxis

Tanz ist eine besondere Art des Mediums, die harte Arbeit mit sich bringt und viel Disziplin erfordert. Die langjährige Arbeit an Technik, richtigem Ausdruck und Gabe, Geschichten mit dem Körper zu erzählen, werden nicht von «heute auf morgen» gelernt und erfordern nicht nur Talent, sondern auch körperliche Voraussetzungen.

Um die Praxis besser und erfolgreicher absolvieren zu können, muss man den theoretischen Teil und die Geschichte gut kennen. Sie dient als Vorlage des heutigen Tanzes und dessen Vorfahren für die heutige Vielfalt an Stilen und Möglichkeiten.

Heute werden unterschiedliche Tanzstile vermischt und sind viel eklektischer als z. B. Anfangs des 20. Jahrhunderts, aber die Grundlagen sind immer gleich geblieben. Klassisches Ballett beruht auf selber Schule, die am Anfang des vergangenen Jahrhunderts unterrichtet wurde. Das zeigt nur, wie stark sich diese Basis entwickelte, denn heute dient klassisches Ballett als Grundlage aller anderen Tänze.

Der Körper, der in einem Raum gestellt wurde und als Aufgabe eine Geschichte zu erzählen hat, gehört zu den ältesten Medien. Es hat vielleicht nicht dieselbe Kraft, die z. B. das Fernsehen und Internet heute auslösen, aber trotzdem kann man nicht sagen, dass die Choreografen, wie damals als auch heute noch breitere Masse nicht provozieren, begeistern, empören oder zum Nachdenken bringen können.

Mediendefinition

Die Medienwissenschaft hatte immer das Bedürfnis, die Medien zu definieren. Dies ist auf einer einfachen und direkten Art und Weise nicht möglich, und somit haben sich verschiedene Perspektiven bzw. Basisdefinitionen entwickelt, die weiter erläutert und ausgebaut werden müssen.

Auf der Ebene der Kommunikation, Netz und Gesellschaft kann man behaupten, dass «Medien Maschinen der gesellschaftlichen Vernetzung sind.»¹ Hier sind die Stärke und Einfluss der Medien auf die breite Masse und Gesellschaft gemeint. Medien sind «Instanz der Selbstbeobachtung der Gesellschaft und auf der gesellschaftlichen Ebene

¹ Winkler, Hartmut: *Mediendefinition*. Seite: 9

Institutionen.»² Tanz kann man heute genauso betrachten, denn er bildet eine Institution, die auch zu gesellschaftlicher Vernetzung fähig ist. Am direkten Beispiel von Pina Bausch ist dies zu betrachten. Ihr Tanztheater, das viel mehr als nur den Tanz beinhaltete, hat sich in der Gesellschaft nicht nur erfolgreich integriert, es konnte sich weit außer den Deutschgrenzen etablieren und wurde rund um die Welt gefeiert. Hier hat Tanz den Vorteil, dass es eine internationale Sprache beherrscht, die Körperlichkeit, die Übertragung der Gefühle und viele Lebenssituationen können weltweit gleich gelesen und verstanden werden, auch wenn die provokatorische und direkte Art und Weise sie zu zeigen in manchen Ländern für Furore sorgten.

Des Weiteren wird in Bezug auf Medien ihr symbolischer Charakter erwähnt. Im Symbolischen liegt das Reich der Medien. «Medien etablieren innerhalb der Gesellschaft einen Raum, der die Besonderheit hat, von tatsächlichen Konsequenzen weitgehend entkoppelt zu sein. Handlungen in diesem Raum sind – im Gegensatz zu tatsächlichen Handlungen – reversibel; geschieht auf der Bühne ein Mord, steht der Ermordete danach auf und verneigt sich. Dies gilt, vermittelt, für symbolische Prozesse allgemein.»³ Dasselbe gilt für den Tanz auch, besonders in Pina Bauschs Tanztheater musste das Publikum oft Situationen zeugen, die sie als ziemlich unangenehm fanden, aber die durch den symbolischen Charakter und ihrer Komplexität zu interessanten Erkenntnissen gekommen ist.

Wenn man die Form und Inhalt der Medien betrachtet, kommt man zur Definition, dass «Medien dem Kommunizierten eine Form auferlegen.»⁴ Inhalte besitzen eine zu große Vielfalt an Möglichkeiten und man kann nicht durch ein gegebenes Medium, in diesem Fall, dem Tanz alles sagen. Eine Aufführung konzentriert sich auf das, was der Regisseur und Choreograf in diesem Moment wichtig finden. Es kann eine bestimmte Situation oder Emotion auslösen, es kann sich aber auch um eine Situation handeln, die eine Vielfalt an Emotionen ausgelöst hat. Auf jeden Fall möchte man das Publikum inspirieren oder zum Nachdenken bringen, wo dann Tanz als Medium seine Aufgabe erfüllt hat, Botschaften rüberzubringen.

² Winkler, Seite: 11

³ Winkler, Seite: 13

⁴ Winkler, Seite: 9

Im Betracht auf die Zeit und Raum und deren Überwindung ist der «Aspekt von Speicherung und Traditionsbildung»⁵ wichtig. Den menschlichen Körper kann man hier als eine Maschine betrachten, dessen Aufgabe es ist, sich von A nach B zu transportieren. Im Bereich des Tanzes kommt die langjährige Arbeit an verschiedenen Techniken, wobei die Technik des klassischen Balletts als grundlegende und schwerste einzuordnen ist, zum Vorschein. Zeit spielt hier besondere Rolle, denn um ein guter Tänzer zu werden, besonders auf professioneller Ebene, sollte man viel Zeit und Geduld investieren. Auch wenn das individuell bedingt ist, muss man es trotzdem respektieren und akzeptieren. Raum ist hier nicht weniger wichtig, denn es gibt dem Tänzer die Möglichkeit das Erlernte zu zeigen, sich beweisen und professionell zu funktionieren. Hier ist das Element der Wiederholung bestimmend, denn es ermöglicht dem Tänzer das erlernte nicht nur erfolgreich zu speichern, sondern es auch zu ausüben und perfektionieren.

«Je selbstverständlicher wir Medien benutzen, desto mehr haben sie die Tendenz zu verschwinden. Mediennutzung ist weitgehend unbewusst.»⁶ Dies ist besonders beim Tanz interessant zu betrachten, denn während der Ausbildung, wo der Tänzer noch viele Techniken nicht beherrscht, denkt er viel darüber nach, wie etwas gemacht wird, wie sich der Körper damit klar findet, welche Umwege man nutzen kann, um schneller und leichter ans Ziel zu gelangen, usw. Wenn man die Technik beherrscht, hört man auch damit nachzudenken, wie etwas gemacht wurde und man konzentriert sich auf die Interpretation und Gefühle, die man rüber bringen möchte.

Menschmedien

Die Erscheinung der Medien lässt sich noch in die Zeit vor ca. 2500 Jahren vor Christi einordnen, wo anstatt Patriarchat Matriarchat im Mittelpunkt stand. Aus diesem Ereignis kann man behaupten, dass das erste Menschmedium die Frau gewesen ist. In der Geschichte war sie als Führerin oder Göttin verehrt. Als nächstes Menschmedium konnte der Priester genannt werden, aber auch der Tanz, sowie Schreibmedien und Gestaltungsmedien.

Zwischen 2500 und 800 kam es zu einer Ausdifferenzierung der Medien und verschiedene Professionen wurden auf viele andere aufgeteilt. Die besten Beispiele

⁵ Winkler, Seite: 10

⁶ Winkler, Seite: 10

waren Priester und Sänger. Tanz bekam dasselbe Schicksal und aus dem religiösen Tanz wurde der Schautanz und Gesellschaftstanz.

Die neueste Phase repräsentierte weitere Entwicklungen, wo sich dann Lehrer und scholastisch-universitäre Magister ausgebreitet haben. Medien bekamen die Aufgabe, Völker näher zu bringen, was zu einem Wachstum der Welt resultierte.⁷

Körper als Medium

«Medien stehen in einem Spannungsverhältnis zum Körper und beziehen ihn gleichzeitig ein.

Medien und Zeichensysteme nehmen Abstand von der unmittelbar körperlichen Erfahrung und stehen ihr als eine Sphäre der Abstraktion gegenüber. Obwohl auch die Zeichen einen Körper haben, haben sie eine 'idealistische' Tendenz.

Gleichzeitig arbeiten viele Medien mit Körper-Effekten: der Film etwa mit dem Schock und einer Vielzahl visuell vermittelter Lüste, die Popmusik mit dem lustvollen Resonieren des Körpers im Sound.»⁸

Hier kommt auch der Tanz besonders zum Ausdruck, denn der Körper dient als eine ausgebildete und kraftvolle «Maschine», der nicht nur Geschichte erzählt und etwas Neues dem Publikum bringt, sondern in der Lage ist Emotionen zu übermitteln. Man kann es mit anderen Medien wie dem Fernseher vergleichen versuchen, aber der Körper macht es vor uns, es passiert im selben Moment und vor uns, somit ist das Publikum noch persönlicher damit konfrontiert und Reaktionen sind impulsiver und authentischer.

Die ganze tänzerische Ausbildung und die Arbeit an der Technik, sowie Erfolge und Misserfolge die so einen schweren Fortschritt verfolgen, könnte auch unter medialer Geschichte eingetragen werden. Es ist eine Reihe an Bildern oder Kurzfilmen, die hoffentlich zu einer Erfolgsgeschichte führen sollte.

«Bei der Entfaltung der Narration ist der Körper auch auf Inhaltsebene als Gegenstand der Handlung von zentraler Bedeutung. Hier ist er Medium des Ausdrucks und der Vermittlung von Gefühlen, Gedanken und Einstellungen und wird

⁷http://medienpaedagogik.at/index.php?option=com_content&task=view&id=48&Itemid=143&limit=1&limitstart=0

⁸ Winkler. Seite: 23-24

von den Autoren eingesetzt, um die Auseinandersetzung mit Traditionen, die Verhandlung von sozialen Beziehungen und die (De-)Konstruktion von Identität zu erörtern.»⁹

Gerade hier liegt das Potenzial des Tanzes. Tanz nimmt den Körper als sein Übermittlungsmedium und kreiert verschiedene Handlungen, jedoch ist hier interessant zu betrachten und wichtig zu erwähnen wie die Individualität jedes Körpers es auf unterschiedliche Art und Weise macht, es vermittelt Vielzahl an Nachrichten und beeinflusst breitere Masse.

Tanz kann man heutzutage unter 'liveart' bzw. 'Performance' klassifizieren. «Der grundlegende inhaltliche Ausgangspunkt der Performance Art ist der Körper als Haus der Seele, Transportmittel und Ausdruck von Identität, privates oder gesellschaftliches Konstrukt.»¹⁰

Unter «Performance» wird heutzutage eine eher rohe, nicht unbedingt choreografierte Show verstanden. Dieser Begriff wird benutzt um jede Art der Aufführung zu benennen, es kann sich um eine Privataufführung im Keller eines Privathauses handeln, es kann sich um eine minimalistische Aufführung einer alternativen Tanztruppe oder einer Gruppe, die sich am besten durch Bewegung ausdrückt, es muss sich hier nicht um ausgebildete Tänzer handeln.

Genauso behandelte Pina Bausch die Mitglieder ihres Wuppertaler Tanztheaters. Sie sah in ihren Tänzern die Vermittler verschiedenen Geschichten und nutzte ihre Körper um sie zu übermitteln. Tanztheater gewann an Bedeutung, weil nicht alle diese Körper gleich trainiert wurden und nicht denselben Lebenslauf mit sich brachten. Diese Körper könnte man als individuell gesteuerte Maschinen bezeichnen, die verschiedene Lebensgeschichten zum Ausdruck bringen.

Tanz hat eine besondere Rolle innerhalb der Medien, denn es ist an Körperlichkeit gebunden und damit hautnah und unmittelbar. Tanz hat die Kraft, unterschiedliche Medien wie Musik, Fotografie, Film usw. zu verbinden, in dem der Körper, als sein zentrales Objekt dazu beiträgt, dass es so visuell interessant ist, dass man es in Fotografie und Film enthalten wollte. Somit wird Tanz in verschiedenen

⁹ Kaiser, Susanne: *Vom Körper als Medium zum Medium des Textes*. Seite: 2

¹⁰ Niemann, Rayelle: *Das Körper als Medium: Das Performance-Netzwerk Schweiz*. Seite: 29

Ausstellungen aufgeführt, es findet Platz in Museen, Galerien, in Kinos, wo man es in Tanzfilmen, Dokumentarfilmen, Biografien zeigt und somit wird es kommerziell viel erfolgreicher, es wird «Mainstream».

3 Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts

Im ersten Kapitel wurde die Mediendefinition erläutert und mit dem Tanz verbunden. Außerdem wurde auch die historische Entwicklung des Tanzes in Betracht auf das Menschmedium beschrieben, sowie die Anwendung in theoretischen und praktischen Bereichen. Das ist der Kern dieser Arbeit und deswegen folgt in folgendem Kapitel die Vorstellung der Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts, sowie die ausführliche Sammlung an wichtigen Figuren aus der Welt des Tanzes, die vielen Generationen jede Menge Material gegeben haben und die immer noch als große Inspiration dienen. Hinzu wird hier auch der theoretische Teil aus vorherigem Kapitel einbezogen und kontextuell eingebunden.

Vom Tanz als Elementartrieb zum Tanz als Kunstform: Aufstieg und Niedergang

«Der Tanz ist so alt wie die Menschen selbst. Bevor sie malten oder musizierten, Gedichte oder Geschichten schrieben, tanzten die Menschen. Der primitive Mensch tanzte aus elementaren Gründen. Er tanzte vor Freude und aus Trauer. Er tanzte, um die Götter zu beschwören, um sie um eine gute Ernte zu bitten oder um eine möglichst große Beute bei der Jagd. Und wenn die Ernte eingebracht, die Jagd gelungen war, tanzte er wieder.»¹¹

Tanz diente schon sehr früh in der Geschichte, als eine Art die Menschen zusammenbrachte, sei es auf freundschaftlicher oder auf erotischer Ebene. Tanz gehörte in manchen Kulturen zu religiösen Ritualen sowie in späteren Zeiten zu einer theatralischen Unterhaltung.

In Europa war Ballett am populärsten, wessen Ursprung man in der Renaissance und feudalen Verhältnissen finden kann. Ballett entwickelte sich in Italien am Fürstenhof, wo es am Anfang als gesellschaftliches Vergnügen diente, aber später immer komplizierter wurde, was dazu resultierte, dass man sich damit ernster und ausführlicher beschäftigen musste, im Fall dass man es gut beherrschen wollte.¹²

Die erste Ballettaufführung fand in Paris am 15. Oktober 1581 statt, es war eine Mischung aus Instrumentalmusik, Gesang, Rezitation und Tanz und hieß «Ballett Comique de la Reine». «Die Aufführung dauerte vom Einbruch der Dunkelheit bis

¹¹ Schmidt, Jochen: *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band*. Seite: 7

¹² Schmidt, Seite: 7

zum frühen Morgen, ist von dem Italiener Baltazarini Belgioioso als politisch-soziale Allegorie inszeniert und choreografiert worden und bediente sich der antiken Legende von Circe als rotem Faden zwischen vielen kleinen Episoden, in denen griechische Götter wie Zeus und Pallas Athene als Hauptfiguren auftreten.»¹³

Danach hat sich Ballett weiter nach Frankreich und Italien verbreitet, wo sich Akademien gebildet haben mit dem Wunsch Ballett als konkrete und ernste Kunstform zu bilden. Die Thematik war weiterhin die griechische Mythologie.

Anfang des 19. Jahrhunderts wurde der Spitzentanz erfunden, aber von wem ist bis heute nicht ganz klar. Er hat sich von der Akrobatik, wie man es am Anfang bezeichnete, zu einem künstlerischen Ausdrucksmittel umgewandelt. Die bekanntesten Ballettmetropolen wurden Kopenhagen, Stuttgart, London, Mailand, Wien und St. Petersburg, davon haben sich Kopenhagen und St. Petersburg als führende herausgestellt.

Werke wie *La Bayadere* und *Schwanensee* gelten als sehr wichtig für die Entwicklung des klassischen Balletts, besonders die «weißen» Akte. Ein wichtiger Name, der hier die wichtigste Rolle spielt, ist Marius Petipa, ein Tänzer und Choreograf aus Frankreich der nach Russland übersiedelte.

«In Petipas Werk und Ensemble hatten sich nicht nur choreographische Phantasie und tänzerische Ästhetik auf geradezu wundersame Weise weiterentwickelt. Das choreographische Genie hatte auch Tänzer hervorgebracht, wie man sie in Paris und London noch nie gesehen hatte.»¹⁴

Was eine Wende in der Welt des Balletts darstellte, war die Premiere des Balletts unter der Leitung des Choreografen Serge Diaghilew in Paris im Frühjahr 1909, wo sich er an neu komponierter Musik bediente. Bis dato hat das keiner verwendet, sondern man bediente sich an alten Erfolgsstücken. Dies machte aus Ballett eine innovative Kunst.

¹³ Schmidt, Seite: 7

¹⁴ Schmidt, Seite: 10-11

Die größte Wende des Tanzes geschah am Wenden des Jahrhunderts, wobei man behaupten kann, dass 20. Jahrhundert ein Jahrhundert der Choreografen geworden ist, was besonders im zweiten Teil dieser Diplomarbeit zu Geltung kommt.

Pioniere des Modern Dance im 20. Jahrhundert

Wenn sich in den künstlerischen Kreisen etwas Neues ereignet, bzw. eine neue Kunstform entsteht, sind meistens die Konservativen Kritiker, die sich davon distanzieren in dem sie es von streng geregelten Kunstformen abgrenzen.

Wuppertaler Tanztheater ist das beste Beispiel dafür, denn in den 70er Jahren hat es auf Pina Bauschs Wunsch mit dem singen und sprechen angefangen, weswegen sich die Kritiker fragten, ob man das überhaupt in die Kategorie des Tanzes einstufen kann.

Im Bereich des Tanzes waren schon am Wenden des Jahrhunderts Amerikanerinnen Loie Fuller und Isadora Duncan von großer Bedeutung, denn sie haben sich von verschiedenen Sachen inspirieren lassen und entdeckten neue Formen der Bewegung. Ihr Wunsch war eine neue Ästhetik zu kreieren, sowie sich von traditionellen Formen des Tanzes abgrenzen, in dem man immer nach neuen Möglichkeiten der Körperlichkeit suchte.

«Nicht Weniges von dem, was Isadora zum ersten Mal praktiziert hat – das Tanzen auf nackter Sohle, der Verzicht auf das Korsett, die Wahl großer, nicht für den Tanz gedachter Musik – sind mittlerweile längst selbstverständlich geworden und wenn Isadora – wie der amerikanische Tanzhistoriker Don McDonagh meint – auch «nicht die erste jener Pioniergeneration gewesen ist, die ernsthafte Wahrheiten durch die Schönheit der expressiven Bewegung schaffen wollte», so seien doch «ihr Name und die skandalösen Obertöne ein Teil jenes mythischen Nebels geworden, aus dem der moderne Tanz entstand.»¹⁵

Man muss erwähnen, dass alle Tänzerinnen wie Fuller, Duncan aber auch Grete Wiesenthal oder Ruth Saint Denis eine klassische Tanzausbildung genießen konnten und ihre Wurzeln aus ihrer Technik und breitem Wissen ziehen konnten. Auch wenn drei von vier Tänzerinnen Amerikanerinnen waren, hat sich die neue Tanzform doch in Europa durchgesetzt, wohin sie übersiedelten, sehr aktiv waren und den Tanz «neu entdeckt» haben.

¹⁵ Schmidt, Seite: 23

Weitere Choreografen die das 20. Jahrhundert stark beeinflusst haben und sich besonders auszeichneten waren Kurt Jooss, Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón und Merce Cunningham. Kurt Jooss war besonders für den Werdegang von Pina Bausch wichtig, denn er diente als ihr Mentor und er stand bei ihrer Seite bis seinem plötzlichen Todesfall 1979. Auch wenn Pina Bausch als seine bekannteste Nachfolgerin dient, hat er auch viele anderen Talente wie Susanne Linke, Joachim Schlömer und Henrietta Horn unterstützt.

Was für Martha Graham wichtig zu erwähnen ist, ist die Tatsache, dass sie sich mit den Frauenrollen am meisten auseinandergesetzt hat. Sie forschte wie sich Frauen in unterschiedlichen Rollen verhalten und versucht aus den «normalen» Kreisen auszubrechen. Sie tanzte, bis sie siebzig wurde und als neunzigjährige schuf sie noch immer neue Choreographien. «Die neuen tänzerischen Errungenschaften – nicht nur eine unakademische Tanztechnik der nackten Sohle, sondern im Grunde eine Philosophie, die den ganzen Körper einschloss – wurden von Martha Graham schon früh in ein lehr- und lernbares System gebracht, das vorwiegend auf dem Wechsel von körperlicher Spannung und Entspannung beruht: «contraction – release».¹⁶ Martha Graham ist und bleibt nicht nur in tänzerischen- sondern allgemein in Kulturkreisen eine der bedeutendsten Personen des 20. Jahrhunderts.

Doris Humphrey behauptete, «Meine Tänze, kommen von den Menschen, die einen Kontinent zu durchqueren, tausende Pfade durch Urwälder und Wüsten zu schlagen und Gebirge zu erklimmen hatten, und schließlich Städte aus Stahl und Gras zu errichten.»¹⁷ 1949 schrieb sie das Buch *Die Kunst, Tänze zu machen (The Art of Making dance)*, «eines der erstaunlichsten Bücher, die je über Choreografie geschrieben wurden – und vermutlich das einzige, aus dem wirklich etwas über Choreografie zu lernen ist. Tatsächlich hat kaum anderer Choreograf der Tanzgeschichte über die handwerklich-technischen und die wirkungsästhetischen Grundlagen seines Metiers so scharf und mit so frappierenden Ergebnissen nachgedacht wie Humphrey.»¹⁸

¹⁶ Schmidt, Seite: 97

¹⁷ Schmidt, Seite: 100

¹⁸ Schmidt, Seite: 101

José Limón war einer der ersten Choreografen, der sich für die Emanzipation des Männertanzes eingesetzt hat, und der mit Juilliard Dance Company Stücke mit reiner Männergruppe besetzt hat.

«Der moderne Tanz – auf flacher Sohle statt, «auf Spitze», nicht himmelanstrebend, sondern den Boden ansteuernd, aus den Gesetzen der Schwerkraft neue Regeln für Spannung und Entspannung, «Fall and Recovery» ableitend anstelle der hoffärtigen Versuche, die Schwerkraft aufzuheben – war etabliert, auf beiden Seiten des Atlantischen Ozeans.»¹⁹

Größen wie Merce Cunningham, Paul Taylor, Anna Sokolow, Alwin Nikolais oder Glen Tetley haben bei ihren Vorfahren wie Rudolf von Laban, Martha Graham, Mary Wingman und Doris Humphrey gelernt und dessen Ansätze weiter vertieft. Die Grenzen zwischen klassischem Ballett und dem modernen Tanz haben sich weiter verschärft und diese Ästhetik wurde weltweit akzeptiert und verwendet.

Merce Cunningham war für den Bereich der neuen Medien von besonderer Wichtigkeit, denn «seit dem Beginn seiner Choreographenkarriere hat Cunningham mehr Dinge in Bewegung gesetzt und mehr ästhetische Trends ausgelöst als irgendein anderer in der Welt des Tanzes. Er hat den Tanz mit dem Happening vermählt, mit der Aleatorik und mit der Pop-Art das «Mixed-Media»- und das «Non-Ballet» erfunden, den Tanz in die Erstarrung der Minimal Art getrieben und wieder herausgeführt, mit variablen Einheiten gearbeitet, die für jeden Anlass neu zusammengestellt werden konnten und den Modern Dance zu einer neuen Klassik erhoben.»²⁰ Auch wenn er mit Sicherheit zu Größen des modernen Tanzes gehört, wurde er sehr oft von Publikum nicht verstanden und sein Werk wurde heftig kritisiert. Für ihn zählten Individualität jedes Tänzers auf der Bühne, er verabscheute Synchronizität und Parallelen in seinen Werken. Was das Publikum noch mehr verwirrte, war die Tatsache, dass er Musik und Bewegung nicht übereinstimmte.

Die nächste wichtige Erscheinung im 20. Jahrhundert stellte das Tanztheater dar, das Ende der 60er Jahre, genauer gesagt nimmt man das Jahr 1967 als Geburtsjahr und kam mit Einflüssen aus den Niederlanden und besonders aus New York, wo die «Gründermütter- und Väter» den Grundstein für Pina Bausch und Johann Kresnik

¹⁹ Schmidt, Seite: 150

²⁰ Schmidt, Seite: 152

gesetzt haben. Gerhard Bohner fing früher an zu choreografieren, aber seine früheren Werke sind noch dem klassischen Ballett zuzurechnen.²¹

Der Körper und Medien

«Medien stehen in einem Spannungsverhältnis zum Körper und beziehen ihn gleichzeitig ein. Medien und Zeichensysteme nehmen Abstand von der unmittelbar körperlichen Erfahrung und stehen ihr als eine Sphäre der Abstraktion gegenüber. Obwohl auch die Zeichen einen Körper haben, haben sie eine «idealistische» Tendenz. Gleichzeitig arbeiten viele Medien mit Körper-Effekten: der Film etwa mit dem Schock und einer Vielzahl visuell vermittelter Lüste, die Popmusik mit dem lustvollen Rasonieren des Körpers im Sound.»²²

Hier wird klar das sich Choreografen an verschiedenen Medien wie Musik, Film, Fotografie usw. bedienen um unterschiedliche Effekte hervorzubringen. Der Körper stellt eine Spalte zwischen diesen Medien dar und ermöglicht ein komplettes Bild zu bekommen. Man ist optisch amüsiert, denn der Körper ist in der Lage sich zu beugen, gerade, sowie krumme Linien zu machen, Emotionen herauszulassen, die Musik synchron oder asynchron zu verfolgen, eine Sammlung von Bildern zu machen (mit Hilfe von Sprüngen, Hebefiguren usw.), eine lange oder viele kurze Erzählungen darzustellen, als etwas Statisches oder etwas in dauernder Bewegung darzustellen usw. All diese Möglichkeiten erkannten Choreografen wie Merce Cunningham oder Pina Bausch und setzten sie in ihre Werke ein.

«Deutsches Tanztheater in den siebziger und achtziger Jahren: Das sind die großen Bilder wie die kleinen Gesten, ist Üppigkeit und Dürre, Bewegung und Sprache, Trauer und Überschwang, Kritik und – seltener – Affirmation, armes Theater und überordnender Reichtum an szenischer Phantasie.»²³ Wenn von Elementen des Tanztheaters die Rede ist, kann man nicht behaupten, dass die Vermeidung vom Spitzentanz und klassischem Ballett, sowie Einführung vom Gesang direkt in die Kategorie des Tanztheaters fallen, aber die Einführung von Collagen schon. «Die Collage braucht starke Bilder, dramatische Konstellationen und unabgenutzte Bewegungserfindungen, um ihre Themen aus der Andeutung ins Reale und Konkrete

²¹ Schmidt, Seite: 299

²² Winkler, Seite: 23-24

²³ Schmidt, Seite: 299

zu überführen.»²⁴ Was die Tanztheater Choreografen letztendlich von anderen Choreografen unterscheidet, ist die Tatsache, dass sie übliche Tanztechnik vermeiden, wie das klassische Ballett und konzentrieren sich an Geschichten, die ihre Tänzer mit sich bringen, die sie selbst erlebt haben oder die sie von anderen gehört haben. Sie bewegen die Grenzen des Tanzes und lassen es immer schwieriger zu kategorisieren, bzw. werden Kritiker sowie das Publikum mit einem «offenem Werk» konfrontiert.

²⁴ Schmidt, Seite: 299

4 Vom Tanz zu Ballett

Im vorherigen Kapitel wurde von der Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts berichtet, wo sehr wichtige Namen vorkamen, die viele weitere Generationen inspiriert und gelehrt haben. Sie haben den Grundstein des Tanzes hinterlegt und verschiedene Techniken in der Tanz Welt eingeführt, die sich mit der Zeit weiter entwickelten. In diesem Kapitel werden verschiedene Disziplinen vorgestellt, sowie die klassische Seite des Tanzes vorgestellt, die auch heutzutage als Grundlage für alle anderen Tanztechniken dienen. Außerdem wird erläutert wie man zum Balletttänzer wird und was man an Voraussetzungen mitbringen soll.

Bühnentanz – Disziplinen

Wenn vom Bühnentanz die Rede ist, ist einem von vorne rein klar, dass sich hier um einen Tanz für die Zuschauer handelt, um einen Schautanz. Dabei ist diese Art des Tanzes nicht nur unbedingt mit einer großen Theaterbühne zu verbinden.

Mit Isadora Duncan fing Anfang des Jahrhunderts ein Streit zwischen den Anhängern des klassischen Tanzes und denen des modernen Tanzes, der sich bis heute erhalten hat. Auch wenn beide Arten des Tanzes legitim sind und ihre Qualitäten aufweisen können, kann man nicht verleugnen, dass der klassische Tanz die «Muttersprache» des Bühnentanzes bleibt. Um ein Balletttänzer zu werden, braucht man unbedingt eine klassische Ausbildung und als Modern-Tänzer muss man jeden Tag klassisches Training absolvieren.

Unter Disziplinen des Bühnentanzes ist klassischer Tanz, als grundlegende Disziplin wichtig zu nennen. Weitere Disziplinen sind neoklassischer Tanz, Charaktertanz, Ausdruckstanz, moderner Tanz – Modern Dance, Jazz Dance, Post Modern Dance sowie Mischstile.

Klassischer Tanz, bzw. Ballett lässt sich auf weitere Gattungen wie Handlungsballett, Stimmungsballett, Ballett mit Problemstellung, abstraktes Ballett, sinfonisches Ballett, Ballett – Collage und Mischformen weiter klassifizieren.

Was den Balletttänzer ausmacht, ist eine langjährige Ausbildung und Arbeit an der Technik die sich aus verschiedenen Aspekten wie der *En dehors – Stellung*, *Körperachse*, *Gravitätszentrum*, *Balance – Equilibre – Aplomb – Elevation – Ballon*, *Positionen – Bewegungen*, *Armhaltungen*, *Plié* usw.

An den fünf Fußpositionen arbeitet man während der Ausbildung besonders präzise, weil sie grundlegende Basis für jeden Tänzer ausmachen. Man arbeitet an Öffnungen der Hüftpositionen was die Spring- und Drehtechnik verbessert.

Ballettausbildung ist ziemlich hart und die Technik zu erlernen ist das Wichtigste, bevor man sich damit professionell befassen möchte. Ein Teil der Kinder bricht die Ausbildung ab, weil für sie die Regeln zu streng sind und weil sie sich lieber frei bewegen möchten, weil andere nötige Disziplinen mit sich bringen und somit weiter machen.

Eine Vorausbildung ist von großer Wichtigkeit, nur ist sie mit anderen schulischen Aufgaben in manchen Fällen schwer zu bewältigen. Eltern, die in Großstädten wohnen, können ihre Kinder in die Internate schicken, wo sie dann speziell ausgebildet werden, entweder zu Sportlern, Tänzern usw. Sie erhalten neben diesen speziellen Fächern auch Normalklassen. Kinder ab 12 Jahren sollten schon wissen, ob die Bühne ihre zukünftige Arbeitsstelle werden soll, dies ist aber unvorsehbar.

Die körperliche Beschaffenheit ist die wichtigste Voraussetzung, wenn es um die zukünftige Karriere eines Balletttänzers geht. Diese kann von einem guten Orthopäden vorhergesagt werden. Von Natur aus geöffnete Hüften sind ein besonderer Vorteil, aber im Falle, dass sie nicht genug geöffnet sind, muss man am En dehor arbeiten um den Winkel der Beine in erster Position vergrößern.

Reguläre Tanzausbildung dauert acht bis neun Jahren und umfasst eine Großzahl an Fächern die die Schüler absolvieren müssen, auch wenn im Mittelpunkt der klassische Tanz steht.

Anne Woolliams schreibt über die Erfordernisse einer guten Ballettausbildung:

«Gute Institute müssten für eine breiteste Grundlage Sorge tragen. Moderner Tanz, Pantomime, Jazz, Fechten, sollten ebenso gelehrt werden wie Charaktertanz, der die Fülle der Folklore (zum Beispiel den spanischen Tanz) einschließt. Zum Lehrplan des klassischen Balletts rechnen Lektionen im Pas de deux, die Vermittlung der Variationen und Kenntnis des Repertoires und der Theorie. Außerdem sollten sich die Schüler mit Problemen der Kompositionslehre, mit der Geschichte des Tanzes, mit Musik, Zeichnen, mit dem Verständnis der Tanzschrift und dem Studium der Anatomie befassen,

damit der Intellekt unter dem Druck des Körpertrainings nicht erschafft und bereits der Grund zu einem möglichen späteren pädagogischen Studium gelegt ist.»²⁵

Außerdem sollte man die musische Ausbildung beachten, wobei die Geschichte der Musik, der Kultur und letztendlich die des Balletts und Tanzes allgemein hineinfällt.

Ein ausgebildeter Tänzer, bzw. sein ausgebildeter Körper zur Geschichtsübermittlung, es beugt sich, es dehnt sich, es streckt sich und kreierte Linien die ein „normaler“ Körper nicht in der Lage sein kann. Die Sicht des Choreografen muss klar sein, wo eine herausragende Technik von größter Bedeutung ist.

Erst wenn der Tänzer mit einer ausgezeichneten Technik verfügt kann er auch seine Emotionen herauslassen und sie in der Geschichte zusammen mit der Technik integrieren. Hier spiegelt der Körper die Verbindung zwischen Musik, Bewegung, Formen, fotografischen Bildern (z. B. Sprünge in der Luft usw.) sowie die Übermittlung der bestimmten Nachricht die der Regisseur und Choreograf mitteilen wollten.

In diesem Fall überspringt der Tanz seine Aufgabe, die zahlreichen Möglichkeiten des menschlichen Körpers mitzuteilen und konzentriert sich mehr auf die Verbindung verschiedener Künste und Medien. Diese Sicht ist besonders bei Pina Bausch klar, weil die Tänzer auch selbst mit-kreieren konnten, sowie ihre eigenen Interesse mit-beziehen konnten. Visuell authentisch zu sein, aufzufallen und bestimmte Emotionen beim Publikum aufzuwecken ist von größter Wichtigkeit, denn so kann man sie am besten erreichen und berühren.

Dem Publikum bleiben meistens nicht nur bestimmte Bewegungen in Erinnerung, sondern eher wie emotional und mit welcher Intensität der Tänzer etwas herübergebracht hat, da liegt die Stärke des Tanzes, in der Verbindung mit der Emotion.

²⁵ Lichtenhan, Seite: 183

5 Die Sprache des Tanzes

Im Kapitel «Vom Tanz zu Ballett» wurde die Betonung auf das klassische Ballett gesetzt, verschiedene Disziplinen erwähnt, sowie Voraussetzungen, die man für eine Ballettausbildung mitbringen sollte, sowie die Bedeutung des Körpers als Tanzmedium. In diesem Kapitel wird erläutert, welche Elemente im Tanz wichtig sind, sowie wie man sie umsetzt. Dazu kommen auch Formen des Tanzes zum Ausdruck, sowie seine Rolle und Erscheinung im Theaterleben.

«Der Tanz ist eine lebendige Sprache, die vom Menschen gesprochen wird und vom Menschen kündigt – eine künstlerische Aussage, die sich über den Boden der Realität emporschwingt, um auf einer übergeordneten Ebene in Bildern und Gleichnissen von dem zu sprechen, was den Menschen innerlich bewegt und zur Mitteilung drängt. Vielleicht ist der Tanz sogar in ganz besonderem Maße auf eine direkte und umweglose Mitteilung angewiesen. Denn: sein Träger und Vermittler ist der Mensch selbst, und sein Ausdrucksinstrument ist der menschliche Körper, dessen natürliche Bewegung das Material des Tanzes bildet, das einzige, das ihm zugewiesen ist und über das er gebietet. Darum ist die tänzerische Aussage auch so ausschließlich an den Menschen und seine körperliche Bewegungsfähigkeit gebunden. Dort, wo sie aufhört, sind auch dem Tanz die Grenzen seiner Gestaltungs- und Darstellungsmöglichkeiten gesetzt.»²⁶

Die Sprache des Tanzes ist hier am besten mit Hartmut Winklers Definition zu verbinden, die lautet: «Als Sphäre der Vermittlung und Vernetzung bilden die Medien eine Ebene oberhalb der Individuen, die sie vernetzen. Sie rücken zu einem System zusammen, das eigene Gesetze hat und einer eigenen Entwicklungslogik folgt.»²⁷

Das gleiche kann man für den Tanz behaupten. Wie schon Mary Wigman erwähnt hat, kann man den Tanz als ein System bezeichnen, das aus verschiedenen Komponenten besteht. Der Vermittler, der als Ausdrucksinstrument dient ist der Mensch selbst, mit Hilfe seiner körperlichen Möglichkeit erstreckt sich sein Körper bis zum maximalen Punkt, wo es aufhört und wo die Übermittlung im besten Falle erfolgreich übermittelt wurde. Tanz verfolgt keine regulären Gesetze, denn die Möglichkeiten sind zahlreich.

²⁶ Wigman, Mary: *Die Sprache des Tanzes*. Seite: 10

²⁷ Winkler, Seite: 11

Der Körper kann sich bis zu einem bestimmten Punkt bewegen und den Raum erfassen, danach kann er sich entweder zurückziehen oder eine andere Linie verfolgen. Da liegt die Originalität und Kreativität des Tanzes, es muss keinen üblichen Weg eingehen, es kann das Publikum überraschen und motivieren, zum Nachdenken bringen wieso ausgerechnet dieser Weg für den Choreografen interessant war, was die Intention dahinter war.

Choreografen wie Pina Baush nahmen den Körper, stellten ihn in den Raum, gaben ihm Anweisungen wie er sich zu bewegen hat, welche Emotionen einzusetzen, oder nur Paar Anweisungen, aber mit Hilfe anderer Medien wie Film, Fotografie, Musik usw. kann sich dieser Ausdrucksinstrument, bzw. der Körper zur neuen Dimensionen entwickeln, es verbindet, es vermittelt, es erfüllt den Zweck der Vernetzung.

Die körperliche Bewegung an sich kann sich nicht Tanz nennen, aber sie ist die Grundlage die man dafür braucht. Sie gibt dem Tänzer den Impuls und zusammen mit seinem Wissen und Können kann er mit seinem Körper das Projizieren, was der Choreograf von ihm erwartet.

Ein weiteres Merkmal ist das Element der Zeit, dies gilt nicht nur in Musik, wo man ständig zählen muss und sich an bestimmte Zahl halten, die Tänzer zählen auch. Tänzer brauchen es um sich in «Einklang miteinander zu bringen – sie brauchen es für die Bestimmung der Taktwerte, für die Klärung der Übergänge von einem Thema zum anderen, für die Präzisierung der notwendig werdenden Akzente, der Haltepunkte und Atempausen.»²⁸

Ebenso wie die Zeit wird auch das Element der Kraft als sehr wichtig im Tanz gefunden. Natürlich müssen die Muskeln und Gelenke gut formuliert, ausgedehnt und vorbereitet sein, damit man qualitativ besser tanzen kann, aber der Atem wird genauso wichtig wahrgenommen und funktioniert zusammen mit der Kraft des Körpers. Das ist besonders bei einem Sprung sichtbar, denn, «in diesen wenigen Sekunden seiner äußersten Anspannung und Atemballung hat er sich wirklich aller Erdschwere enthoben, wird zum Geschöpf der Luft und scheint durch den Raum zu fliegen oder zu schweben. Erst mit dem Absinken der Sprungkurve strömt der Atem

²⁸ Wigman, Seite: 11

wieder in den sich gleichzeitig entspannenden Körper zurück und gibt den Tänzer nach seinem kurzen Höhenflug der Erde wieder.»²⁹

Was außer der Zeit und Kraft noch den Tanz ausmacht, ist der Raum. Hier geht es nicht um einen geschlossenen Raum, wo die Tänzer üben, wo die neuen Werke kreiert werden, hier geht es um den Raum den die Tänzer mit ihrer Körperlichkeit zum Vorschein bringen.

«Höhe und Tiefe, Weite und Breite, das Vorwärts, Seitwärts und Rückwärts, das Horizontale und das Diagonale – das sind dem Tänzer nicht nur Fachbezeichnungen oder rein theoretische Begriffe. Er erfährt sie ja am eigenen Körper. Und sie werden ihm zu Erlebnis, weil er in ihnen die Vermählung mit dem Raum eingeht. Erst in seiner räumlichen Strahlung empfängt der Tanz seine letzte und entscheidende Wirkung. Denn in ihr verdichten sich seine flüchtigen Zeichen zur lesbaren und einprägsamen Spiegelschrift, in der die tänzerische Aussage zu dem wird, was sie sein soll und werden muss: *Sprache* – die lebendige, künstlerische Sprache des Tanzes.»³⁰

²⁹ Wigman, Seite: 12

³⁰ Wigman, Seite: 12

6 Zeitgenössischer Tanz

Vorheriger Kapitel erläuterte verschiedene Elemente wie Zeit, Raum und Kraft die im Tanz vorkommen, und wie man sie am besten umsetzen kann. Außerdem werden auch Formen des Tanzes wie Solotanz, Gruppentanz und chorischer Tanz sowie seine Rolle in der angewandten Kunst erläutert. In diesem Kapitel wird zeitgenössischer Tanz vorgestellt, seine heutige Rolle, seine historische Entwicklung, wie und ob man es definitiv einordnen kann sowie fünf Perspektiven wichtiger Menschen aus den zeitgenössischen Kreisen.

Heutzutage wird dieser Begriff als Bühnentanz der Gegenwart benutzt. «Gleichzeitig ist der Begriff des zeitgenössischen Tanzes im aktuellen Tanzschaffen ständig im Gebrauch, werden fast alle Produktionen, die auf Tanzfestivals, in Tanzhäusern, Theatern oder Gastspielhäusern touren, unter diesem Begriff subsumiert.»³¹

Aspekte die einen zeitgenössischen Tanz ausmachen sind außer bestimmter Technik, der Musikgebrauch, Einsatz von verschiedenen Medien, die Bearbeitung der Thematik, Bereitschaft andere Kulturen usw. Manche Arbeiten werden «durch menschliche Befindlichkeiten und gesellschaftliche Themen durch Tanz- und Theaterelemente, Akrobatik, Gesang und einen sehr bewussten Musikeinsatz verbunden.»³²

Zeitgenössische Choreografien haben sich in der letzten Dekade des 20. Jahrhunderts zu kleineren Einheiten entwickelt, die auf den Workshops erlernt wurden und später auf verschiedenen Festivals aufgeführt worden sind.

Zeitgenössische Tänzer zeigten sich mit der Zeit weltweit als eine der vielfältigsten, weil sie bereit waren, mit anderen Stilen zu koordinieren und weil sie sich mehr an ästhetische Merkmale als auf Produktionsstrukturen konzentrieren.

«Dennoch klingen solche Aspekte in einzelnen Aufsätzen an, denn Multimedialität oder Pluralismus im Sinne der Vermischung der künstlerischen Formen und

³¹ Rosiny, Caudia, Clavadetscher, Reto: *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen – eine Bestandaufnahme*. Seite: 9

³² Rosiny, Clavadetscher, Seite: 10

Globalisierung in Form von Arbeiten in Netzwerken sind generelle Tendenzen zeitgenössischer Kunstproduktion.»³³

Historische Einordnung

Mit der Erscheinung der Moderne entwickelte sich auch der zeitgenössische Tanz. Die Vorreiterinnen waren Isadora Duncan mit ihren modernen Tanz und Mary Wigman mit ihren Ausdruckstanz.³⁴

Der Umgang mit der Körperlichkeit des Tänzers hat sich geändert sowie das Narrativ, die auch von anderen Kulturen inspiriert wurde. Weitere Choreografen, die schon erwähnt wurden, wie Doris Humphrey, Martha Graham, Merce Cunningham, sowie Pina Bausch, Susanne Linke, Reinhild Hoffman und Johann Kresnik spielen hier die wichtigste Rolle denn sie kreierten die Grundlagen des zeitgenössischen Tanzes und gaben Vorschriften für die Technik, die auch heutzutage erlernt und verwendet wird.

In den 1980er Jahren entstanden verschiedene Festivals weltweit auf denen viele Tanzkompanien entstanden sind. Aus dieser Gelegenheit entwickelte sich auch die Gründung vieler choreografischen Zentren, besonders in Frankreich.³⁵

Definitive Schwierigkeit

Im Übersichtsband «Tanz» wurde zeitgenössischer Tanz wie gefolgt von Susanne Traub formuliert:

«Den zeitgenössischen Tanz charakterisieren Diffusionen heterogener Tanzstile und choreographischer Verfahren. Bislang getrennte Entwicklungslinien und Sparten im Tanz (z.B. klassischer Tanz, moderner Tanz, Postmodern Dance, Tanztheater) verästeln sich und assimilieren sich multidisziplinär. Der zeitgenössische Tanz entzieht sich deshalb einer kategorisierenden und historisch eindeutigen Einordnung. Er äußert vielmehr eine Haltung zur Bewegung, die den kontinuierlichen Wandel von Form und Denken als sein eigentliches Wesen begreift. Aus dieser Handlung resultiert

³³ Rosiny, Clavadetscher, Seite: 10

³⁴ Rosiny, Clavadetscher, Seite: 11

³⁵ Rosiny, Clavadetscher, Seite: 11

ein äußerst hybrides und sich beständig verändertes Erscheinungsbild des zeitgenössischen Tanzes.»³⁶

Kontaktimprovisationen, bzw. Improvisationen in der Gruppe dienten als Inspiration für Choreografien und waren meistens Ideengeber. Choreografien entwickelten sich aus Alltagsbewegungen wie Laufen, Springen und Fallen.³⁷

In den 1990er Jahren haben sich die Möglichkeiten des zeitgenössischen Tanzes mit der Medieneinführung erweitert. Auch die Thematik umfasst eine Vielseitigkeit wie Biografien der Choreografen, soziale und gesellschaftliche Themen usw.

Fünf Perspektiven

Wegen dessen Vielfalt, ist zeitgenössischer Tanz kaum möglich systematisch zu erfassen.³⁸ In dieser Hinsicht, und nach mehreren Analysen, bildeten sich unterschiedliche Meinungen und Perspektiven:

Marianne Mühlemann ist der Meinung, dass man den zeitgenössischen Tanz an Verwendung von barocker Musik erkennen kann. Für sie dient die Musik als «Folie für die Bewegung, als Spielfeld für Choreografie. Das Wechselspiel von Musik und Tanz eröffnet neue Sinnesreize und assoziative Wirkungen im fragmentarischen choreografischen Konzept.»³⁹

Christina Thurmer vertritt die zweite Perspektive, wo sie sich mit narrativen Spielarten des zeitgenössischen Tanzes befasst und Folgendermaßen Erzählformen anderer einordnet: «1. Kleine Erzählungen/Erzählungen des Kleinen sind Merkmale eines Collageprinzips, in dem Episoden gereiht werden, die plötzlich unerwartete Wendungen zeigen; 2. Kontingente Narration meint Erzählweisen, in denen die Lücken als narratives Potenzial in einer aktiven Rezeption vervollständigt werden können; 3. Narrative «Dis-order» umschreibt einen weiteren Effekt der «Ver-störung», der ins Komische kippt, wenn sich beispielsweise der Körper über den Verstand hebt und gegen dessen Regeln verstößt.»⁴⁰

³⁶ S. Dahms: *Tanz*, Seite: 181

³⁷ Rosiny, Clavadetscher, Seite: 12

³⁸ Rosiny, Clavadetscher, Seite: 13

³⁹ Rosiny, Clavadetscher, Seite: 14

⁴⁰ Rosiny, Clavadetscher, Seite: 14

Die dritte Perspektive verfolgt Gerald Siegmund, der sich mit dem Begriff des Konzepttanzen befasst, und beschreibt Konzepte des Tanzes anhand unterschiedlicher Werke. «Er unternimmt eine kritische Einordnung eines wesentlichen Merkmals des zeitgenössischen Tanzes – eine Dominanz des Konzeptuellen analog den Entwicklungen in der bildenden Kunst und Performance auf dem Hintergrund philosophischer Diskurse.»⁴¹

Gabriele Klein befasst sich mit der Einmischung von Stilen wie die populäre und klassische Kultur sich zusammen anpassen und wie sich das auf die Stadtkultur reflektiert. «Deutlich werden soziale und kulturelle Kontexte, die den zeitgenössischen Tanz beeinflussen und bereichern. Insbesondere am Beispiel des Hip Hop – Gabriele Klein korrigiert den von den Medien gebrauchten Begriff des Breakdance zum B-Boying wie der Tanz des Hip Hop in der Szene heißt – zeigt sie, wie solche Tänze der Straße zuerst als virtuose Tanztechnik, dann als innovative Tanzästhetik in der Hochkultur akzeptiert werden.»⁴²

Die fünfte und letzte Perspektive wird von Claudia Rosiny vertreten die «Formen und Funktionen des Medieneinsatzes auf der Tanzbühne ordnet. Die Vermischung der Medien, von Tanz und verschiedenen audiovisuellen Projektionen, reiht sie ein in Entwicklungen mannigfacher Hybridisierungen im 20. Jahrhundert von der Theateravantgarde über die multimediale Performance-Kultur der 1960er und 1970er Jahre bis hin Kunstproduktion heute.»⁴³

⁴¹ Rosiny, Clavadetscher, Seite: 14

⁴² Rosiny, Clavadetscher, Seite: 14

⁴³ Rosiny, Clavadetscher, Seite: 14

7 Vom Tanz zur Choreographie

Im Kapitel «Zeitgenössischer Tanz» wurde diese neue Art des Tanzen vorgestellt, die historische und definitorische Entwicklung sowie fünf Perspektiven der Menschen, die in diesem Bereich wichtige Rolle annehmen, aufgeführt.

Das hervorstechende Kapitel geht tiefer in das praktische Teil der tänzerischen Darbietung und erläutert weiter und ausführlicher den Umgang mit den Elementen wie Energie, Zeit und Raum. Außerdem kann man an praktischen Beispielen und Vorstellung der Improvisation merken, wie die Pädagogen mit den Tänzern umgehen und was von denen verlangt wird. Es werden Sichtweisen der Tänzerinnen, sowie die der Pädagogin beschrieben und an unterschiedlichen Beispielen bildlicher erklärt.

Energie, Zeit, Raum

Diese drei Eigenschaften sind die Kerngrundlagen menschlicher Bewegung und stehen miteinander verbunden. Die Bewegungsqualität hängt von diesen drei Merkmalen und jede Veränderung beeinflusst wie die Qualität so auch den Ausdruck.⁴⁴

Wenn Tänzer in der Lage sind, diese Merkmale wahrzunehmen macht das dem Choreografen die Arbeit leichter. Wenn man das erreichen möchte, ist die Zeit nötig, sowie ständige und konzentrierte Arbeit.

Die Arbeit des Choreografen verändert sich mit den Jahren, was den Tänzern nicht immer leicht fällt aber die Herausforderungen die sie bekamen, und die in nächsten Kapiteln näher beschrieben werden, sind nur im Sinne der Verbesserung vorgesehen.

Erste Erfahrungen sammeln

Die Tänzer wurden gefragt Assoziationen für Energie, Zeit und Raum zu geben. Sie äußerten wie gefolgt:

- «Energie: Spannung – Entspannung, kraftvoll – kraftlos, stark – schwach, viel Energie – wenig Energie, fest – zart, Schwere – Leichtigkeit, anwachsend – abnehmend, akzentuiert – gleichbleibend, Dynamik – Statik, verdichten – verstreuen usw.

⁴⁴ Barthel, Gitta, Artus, Hans-Gerd: *Vom Tanz zur Choreographie. Gestaltungsprozesse in der Tanzpädagogik*. Seite: 37

- Zeit: Geschwindigkeit von Bewegungen, Bewegungstempo oder «timing: schnell – langsam, plötzlich – allmählich, accelerando – ritardando, Pause usw.

- Raum: Grundsätzlich lässt sich der Parameter Raum aus zwei Blickrichtungen betrachten:

Wie verhält sich die Bewegung zum Raum? Beispiele sind: groß – klein, eng – weit, sich öffnend – schließend, symmetrisch – asymmetrisch, direkt – umwegig, Körperempfinden im Raum usw.

Es ist aber auch möglich, vom Raum aus die Bewegung zu betrachten: vorwärts – seitwärts – rückwärts, hoch – tief, horizontal – vertikal – diagonal, weiträumig – am Platz, gradlinig – rund, Zwischenräume (bezogen auf eigene Körperregionen, auf Raumpunkte oder auf andere Tänzerinnen), die Raumformation der Tänzerinnen usw.⁴⁵

Die Art und Weise wie die Tänzerinnen diese Merkmale anwenden ist unterschiedlich und das wirkt sich besonders in Improvisationsaufgaben, wo man schnell und spontan arbeitet.

Wenn sie sich auf einen Parameter konzentrieren, kann man rechtliche zwei nicht ignorieren, sondern sind in der Lage, mit der Zeit parallel alle drei verwenden.

Praktisches Erproben

Hier geht es um die praktische Anwendung theoretischer Zusammenhängen von Energie, Zeit und Raum.

Die Anwendung ist unterschiedlich für Tänzerinnen, die nur tanzen wollen und die, die Choreografinnen werden wollen. Choreografinnen müssen in der Lage sein alle drei Parameter bewusst und präzise gleichzeitig umsetzen können.

Die beste Übung für die Anwendung aller drei Parameter ist Improvisation. Sie bietet der Tanzpädagogin die Möglichkeit den Tänzerinnen Aufgabeserien, die ihre Bewegungsqualität verbessern soll.

Hier sind Beispiele für die Anwendung polarer Gegensätzen drei Parameter (kraftvoll – zart, schnell – langsam, direkt – umwegig):

⁴⁵ Barthel, Artus. Seite: 38

Entwickelt aus der Improvisation einen Tanz, bei dem nach und nach alle Körperregionen aktiviert werden. Beginnt mit einer Körperregion. Integriert eine zweite usw., bis ihr eurem gesamten Körper gleichzeitig bewegt.

Improvisiert wieder frei, aber achtet jetzt beim Tanzen besonders auf die Zeit: Bewegt euch schnell.

Hebt jetzt bei eurer Improvisation besonders den Umgang mit Energie hervor: Tanzt mit kraftvollen Bewegungen. Beachtet, dass die Bewegungen in allen Körperregionen kraftvoll sind. Welche Empfindungen entstehen, wenn ihr euch kraftvoll bewegt?

Wechselt in eurer Improvisation selbstständig zwischen kraftvollen und sanften Bewegungen hin und her. Bedenkt, dass der Wechsel ganz plötzlich, aber auch ganz allmählich durchgeführt werden kann.⁴⁶

«Wenn sich die Tanzpädagogin mehr Zeit lässt, um das Thema Bewegungsqualitäten ausgedehnter zu behandeln, dann besteht jetzt die Möglichkeit, in der Improvisation die polaren Gegensätze der Parameter Zeit (schnell – langsam) und Energie (kraftvoll – zart) miteinander zu kombinieren. Wesentlich ist, dass die vier möglichen Kombinationen

- schnell und kraftvoll,
- schnell und zart,
- langsam und kraftvoll und
- langsam und zart

klar erkennbar tänzerisch umgesetzt werden. Wichtig ist auch, dass die Tänzerinnen die unterschiedlichen Qualitäten, die mit dieser Aufgabe verbunden sind, in der Selbsterfahrung registrieren. Vertiefend kann hier ein Auswertungsgespräch mit der Gruppe wirken, um den Tänzerinnen wichtige Aspekte der unterschiedlichen Bewegungsqualitäten ins Bewusstsein zu heben.⁴⁷

Alle drei Parameter kann man miteinander kombinieren. «Aber bei diesem systematischen Vorgehen besteht die Gefahr, dass das Aufnahmevermögen und das

⁴⁶ Barthel, Artus. Seite: 44-45

⁴⁷ Barthel, Artus. Seite: 45

Interesse der Tänzerinnen überfordert wird. Von daher bietet es sich an, sofort zur Kombination aller drei Parameter überzugehen:

Setzt in eurer Improvisation gleichzeitig die Begriffe kraftvoll, schnell und direkt um. Entwickelt kraftvolle, schnelle und direkte Bewegungen in verschiedenen Körperregionen. Unter welchem Begriff lassen sich eure Bewegungen zusammenfassen?»⁴⁸

«Entscheidend ist, dass die Tänzerinnen bei ihren Improvisationen erleben, dass aus der Art und Weise der Kombination der drei Parameter Energie, Zeit und Raum ganz unterschiedliche Bewegungsqualitäten erzeugt werden können.»⁴⁹

Verallgemeinerung der Bewegungsqualitäten

Unter diesen drei Parametern (Energie, Zeit, Raum) gibt es viele Zwischenstufen und Möglichkeiten, wie man sie zum Ausdruck bringen und umsetzen kann. Die sind besonders bei der Improvisation gut umzuwenden.

«Die Improvisationsreihe kann also mit Aufgaben folgender Art abgeschlossen werden:

Setzt in eurer Improvisation den Begriff «freudig beschwingt» in Bewegungen um. Beobachtet sehr bewusst, wie ihr dabei die Parameter Energie, Zeit und Raum einsetzt.»⁵⁰

Erfahren und Benennen von Bewegungsqualitäten

Diese Art ist besonders für die wichtig und bedeutend, die sich als Choreografen etablieren möchten. Manchen Tänzern fällt es schwer ihre Bewegungen zu verbalisieren, können ihnen verschiedene Assoziationen zu Bewegungen von Hilfe sein.⁵¹

«Setzt euch selbst eine Bewegungsqualität und – während ihr sie in Bewegung umsetzt – registriert alle Begriffe, die euch aus dem Bewegen heraus ins Bewusstsein kommen und sprecht sie innerlich oder laut aus. Wenn keine Begriffe mehr aufsteigen, entscheidet euch für eine weitere Bewegungsqualität,

⁴⁸ Barthel, Artus. Seite: 46

⁴⁹ Barthel, Artus. Seite: 47

⁵⁰ Barthel, Artus. Seite: 48

⁵¹ Barthel, Artus. Seite: 48

zu der ihr improvisiert, und spricht wieder alle Assoziationen aus, die euch in den Sinn kommen. Das gleichzeitige Bewegen, Assoziieren und Aussprechen bei einer Bewegungsqualität fällt anfangs manchmal schwer. Es ist hilfreich, sich Zeit zu nehmen, um passende Bezeichnungen aufsteigen zu lassen. Wechselt also nicht zu schnell Bewegungsqualitäten.»⁵²

Diese Ansätze gelten auch für Tänzer und ihre Partner, wobei man sie mit verschiedenen Adjektiven verändern kann und unter verschiedenen Emotionen durchführen kann. Man sollte aufpassen die Partner nicht zu überfordern, was in einer Auflösung der Paare resultieren kann.

Improvisationsreise

«Improvisation bedeutet ganz allgemein: Handeln ohne Vorbereitung, aus dem Moment heraus, der augenblicklichen Eingebung folgend. Auf den Tanz bezogen ist es also die Fähigkeit, Bewegungen spontan auszuführen und kontinuierlich weiterzuentwickeln.»⁵³

Improvisationsreise besteht aus einer Thematik, die Tänzer nutzen, um improvisieren zu können. Die Bewegungen, die in der Improvisation entstehen können oft mit den persönlichen Erfahrungen oder Empfindungen jeweiliger Tänzerin in direkter Verbindung stehen.

«Die Integration von Improvisationsreisen in den Stundenverlauf ist in vielfältiger Weise denkbar:

- als allgemeine Einstimmung auf den Unterricht,
- als Einführung, um im weiteren Stundenverlauf die aufgegriffenen Themen zu vertiefen,
- als Möglichkeit, um neue tänzerische Erfahrungen sammeln zu lassen,
- als Vorbereitung auf eine Gestaltung usw.»⁵⁴

Improvisation aus der Sicht der Tänzerin

«Auf der Bewegungsebene geht es bei der Improvisation um Zielsetzungen wie:

- die Erweiterung des Körperbewusstseins,

⁵² Barthel, Artus. Seite: 48

⁵³ Barthel, Artus. Seite: 50

⁵⁴ Barthel, Artus. Seite: 51

- die Sensibilisierung der tänzerischen Ausdrucksfähigkeit,
- das Entwickeln von bisher nicht geläufigem Bewegungsmaterial,
- das Vertraut werden mit Bewegungsqualitäten, die bisher eher gemieden wurden.⁵⁵

Vielen Tänzerinnen fällt es schwer sich einfach der Improvisation freilassen und offen für neue Wege der Bewegung sein. Ihre Bewegungsfantasie wird auf die Probe gestellt, was ihnen Angst und Unsicherheit vorbereitet. Um ihnen helfen zu können, sind es «vielfältige Impulsgebungen der Tänzerin, wie z.B.

- ein Körpergefühl,
- die aktuelle Befindlichkeit,
- eine Dynamik,
- das Raum erleben,
- eine Beziehung zu jemand oder etwas,
- eine bildhafte Vorstellung,

die die Improvisationsbewegungen auslösen und im Zusammenhang mit einer phantasievollen Beschäftigung mit der gestellten Aufgabe kontinuierlich weiterfließen lassen. Dabei ist die Überlagerung mehrerer Impulsansätze der Normalfall.»⁵⁶

Von Tänzerinnen erwartet man, dass sie bereits Fähigkeiten mit sich bringen um spontane Bewegungen entwickeln, sowie psychische Prozesse betrachten zu können, mit der Arbeit an beiden Merkmalen verbessert sich allgemeine tänzerische Entwicklung der Tänzerin.

Das Prinzip der Selbstbeobachtung

Dieses Prinzip spielt in Bezug auf die Qualität eine entscheidende Rolle. Deswegen ist er nicht nur in der Improvisation, sondern auch allgemein im Tanzen anwendbar.

Mit diesem Prinzip gelingt es der Tänzerin ihre improvisierte Bewegungen zu wiederholen, zumindest ansatzweise.

⁵⁵ Barthel, Artus. Seite: 53

⁵⁶ Barthel, Artus. Seite: 54

«Wird das Prinzip der Selbstbeobachtung durch die Tänzerin in den tanzpädagogischen Prozess integriert, so ergeben sich daraus noch andere wesentliche Konsequenzen:

- die beim Tanzen immer vorhandene psycho-physische Einheit wird pädagogisch aufgegriffen. Der Unterricht wird ganzheitlicher: jede Tänzerin wird als eigenständige Person angesehen.
- da auch die psychischen Prozesse der Tänzerinnen im Tanzunterricht eine bedeutsame Rolle spielen, geschieht die Förderung der tänzerischen Entwicklung nicht alleine durch Anregungen, die sich direkt auf die tänzerischen Bewegungen beziehen.
- die Tänzerin übernimmt in entscheidender Weise eine Mitverantwortung an ihrer tänzerischen Entwicklung. Ihre aktive Bereitschaft, sich selbst zu beobachten und über ihre Selbstbeobachtungen zu äußern, führen zu Aufgabenstellungen, mit denen die Tänzerin gemäß ihrem persönlichen Entwicklungsstand in veränderter Qualität experimentieren kann. Die Kooperation zwischen den Tänzerinnen und der Tanzpädagogin vertieft sich.»⁵⁷

Improvisation aus der Sicht der Tanzpädagogin

Für eine Tanzpädagogin ist Improvisation auch eine interessante Reise, da sie einen ungewissen Ausgang mitbringt. Dadurch lernt sie gut ihre Tänzerinnen kennen.

Möglichkeiten den laufenden Improvisationsprozess weiter zu vertiefen und fördern sich folgende:

- zusätzliche Erklärungen zur Aufgabenstellung eingeben (z.B. die Aufgabe präziser fassen, eingrenzen oder auf alternative Lösungen hinweisen),
- zu Experimenten mit ungewohnten Bewegungsmaterial bzw. anderer Bewegungsqualität anregen,
- auf Variationen im Hinblick auf den Umgang mit Energie, Zeit und Raum beim Bewegen hinweisen,
- die Tänzerinnen bezüglich ihres Selbstbewusstseins ermutigen,

⁵⁷ Barthel, Artus. Seite: 56

- auf mögliche Veränderung des tänzerischen Ausdrucks aufmerksam machen.⁵⁸

«Die Aufgabenstellungen der Tanzpädagogin haben einen Angebotscharakter und sind nicht als verpflichtende Bindung für alle Tänzerinnen gemeint. Dieser Tatbestand sollte den Tänzerinnen vermittelt werden, damit sie eigenständig agieren können.»⁵⁹

Durch die Anwendung dieses Prinzips vertieft und verbessert sich tänzerische Entwicklung der Tänzerin und ihr wird ermöglicht, sich mit den Aufgaben leichter auseinanderzusetzen.

Prinzip der variierten Aufgabenstellungen

«Das Prinzip der variierten Aufgabenstellungen kann die tänzerische Entwicklung jeder Tänzerin entscheidend fördern. Auch hier handelt es sich um ein Prinzip, das nicht auf Improvisationsreisen beschränkt ist. Es ist ein allgemeines tanzpädagogisches Prinzip, das bei aktivem Mitwirken der Tänzerinnen die Qualität des Tanzunterrichts entscheidend verbessern kann.»⁶⁰

Mit diesem Prinzip arbeiten Tänzerinnen an ihrem Vertrauen in Bezug auf die improvisatorischen Fähigkeiten. Wenn ihr Selbstbewusstsein ausgebaut ist, verbessern sich auch ihre gestalterischen Qualitäten und ihre Improvisation wird flüssiger und spontaner.

Themen für Aufgabenstellungen

«Die von der Tanzpädagogin eingebrachten Aufgabenstellungen bei Improvisationsreisen können auf verschiedenen Arten von Vorstellungsbildern basieren. Grundsätzlich lassen sich diese in zwei Hauptkategorien einteilen:

- a) Konkrete Vorstellungsbilder, die sich konkret auf die zu erlernende Bewegung beziehen (z.B.: bewegt euch nur gradlinig durch den Raum);
- b) Metaphorische Vorstellungsbilder, die den Bewegungsvollzug nicht konkret, sondern metaphorisch abbilden (z.B.: Stell dir vor, dein Körper ist ein Maßband, mit dem du den Raum ausmessen kannst).»⁶¹

In ersten Vorstellungsbildern kommen folgende Aufgaben vor:

⁵⁸ Barthel, Artus. Seite: 57

⁵⁹ Barthel, Artus. Seite: 58

⁶⁰ Barthel, Artus. Seite: 58

⁶¹ Barthel, Artus. Seite: 60

«Nimmt den Ellbogen als Ursprung eurer Bewegungen.

Die Füße führen alle eure Bewegungen an.

Lasst beim Improvisieren einen Fuß am Platz.»⁶²

Während in zweiten Vorstellungsbildern diese Aufgaben auftauchen:

«Stellt euch vor, euer Kopf ist ein Luftballon.

Stellt euch vor, eure Gelenke sind wie Kaugummi.

Tanzt wie Popcorn, das gerade in einer Pfanne gebacken wird.»⁶³

⁶² Barthel, Artus. Seite: 60

⁶³ Barthel, Artus. Seite: 61

8 Biografische Angaben zu Pina Bausch

Im ersten Teil dieser Arbeit wurde hauptsächlich der theoretische Teil des Tanzes vorgestellt, Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts, wo viele wichtige Menschen wie Isadora Duncan, Martha Graham oder Merce Cunningham vorkamen. Sie sind besonders wichtig für die Protagonistin des zweiten Teils, weil sie sie inspiriert, sowie gelehrt haben. Außerdem wurde im ersten Teil eine Linie zwischen dem klassischen Ballett und zeitgenössischen Tanz, das als Weiterentwicklung des Balletts dient, gezogen.

Hiermit fängt der zweite Teil der Arbeit mit einer Vorstellung ihres Lebens, ihrer Ausbildung, Herkunft, Ziele, Karriere und Erfolge, die sie gefeiert hat, bis hin zum Abschied und ihrer Tod. Das Kapitel schildert unterschiedliche Epochen in ihrem Leben, die leicht mit nachkommenden Kapiteln zu verbinden sind.

Kindheit in Solingen

Philippine Bausch, oder besser bekannt als Pina, wurde am 27. Juli 1940 in Solingen geboren. Sie hatte einen zehn Jahre älteren Bruder und eine neun Jahre ältere Schwester. Sie sind lange vor Pina gestorben.

Ihren Spitznamen Pina hat sich Philippine selbst gegeben, wo sie noch nicht richtig sprechen konnte. Sie hat sich immer als „Pina“ vorgestellt. Dieser Name hat sie dann den Rest ihres Lebens verfolgt und so kennt sie heutzutage jeder.

Pinas Eltern, August und Anita Bausch haben eine Gastwirtschaft mit kleinem Hotel in Solingen geleitet. Solingen wurde weltweit als „Klingenstadt“ bekannt da man dort Bestecke, Scheren, Messer und Klingeln hergestellt hatte.

Während des Zweiten Weltkriegs wurde die Stadt heftig bombardiert, wobei sich Pina an die Bunker im Garten erinnerte und wie sie mit ihrer Familie oft Zuflucht dort suchen musste. Im Garten hinter der Gastwirtschaft befand sich eine runde Tanzfläche aus Beton, wo sich Pina in berühmte Schauspieler verwandelte.

Die Familie hatte nicht viel Geld und Pina musste mit ihren Geschwistern im elterlichen Betrieb mithelfen, sei es Kartoffeln schälen, sauber zu machen u. Ä.

Pina hatte sich Abends oft unter den Tischen versteckt und so bekam sie von der erwachsenen Welt viel mit. Somit fing sie an, eine leise Beobachterin zu werden.

Sie hat sich ständig bewegt und die Gäste, die Chorsänger des naheliegenden Theaters, bemerkten ihre Gelenkigkeit und rieten ihren Eltern sie ins Kinderballett anzumelden. Mit fünf Jahren besuchte sie mit denen ihr erstes Kinderballett.

Nach den anfänglichen Schwierigkeiten hatte Pina Kinderrollen im Theater bekommen, wobei sie die Rollen der Jungen spielen musste, da es an denen fehlte.

Obwohl ihre Eltern sie kaum tanzen gesehen haben, hatten sie Vertrauen in ihre Tochter und in ihr Talent. Somit waren sie auch einverstanden, als sie mit 14 Jahren nach Essen ging um eine Tanzbildung zu erhalten.

Studium in Essen

Ihre Tanzausbildung fing die 14-jährige Pina in Essen, an der Folkwangschule für Musik, Tanz und Sprechen, die 1927 gegründet wurde und die heute als Folkwang Universität der Künste bekannt ist.

Pinas Ballettlehrerin riet ihr nach dem Abschluss der Grundschule, dort eine Ausbildung anzufangen. Sie bestand die Eignungsprüfung in Düsseldorf bei Erich Walter nach dem Wunsch ihrer Eltern.

Die Schule unterrichtete klassische und moderne Tänze sowie europäische Folklore, Komposition, aber auch theoretische Fächer wie Tanz- und Kunstgeschichte. Außerdem mussten die Studenten auch Sprechtechnik und Chorgesang besuchen und absolvieren. Die Schule hat alle Bereiche verbunden, somit entstanden viele gemeinsame Projekte, wie das Singen, Schauspielen, Fotografie usw., wo die Studenten ihre Werke und ihre Fortschritte dem breiteren Publikum präsentieren konnten.

Pina konnte sich zwischen einem pädagogischen Examen und einer Bildungsprüfung entscheiden, letztendlich entschied sie sich für beides. Somit arbeitete sie eine längere Zeit mit Kindern und sammelte Erfahrung mit Unterrichten und kreieren.

Eine der wichtigsten Personen in ihrem jungen Leben war der Choreograf und Pädagoge Kurt Jooss. „Was mich mit Jooss verbindet, sind menschliche Dinge, ist

seine Humanität“⁶⁴, so erklärt Pina ihre Verbindung zu ihm. Pina wurde in seine Familie aufgenommen und dort lernte sie die bürgerliche Kultur kennen.

Jooss hat den Studenten die Möglichkeit gegeben, von amerikanischen Tänzern und Choreografen Unterricht zu bekommen und ihre Tanztechnik zu verbessern, wie auch ihre Horizonte zu erweitern. Darunter bekamen sie Unterricht von Antony Tudor, Lucas Hoving, José Limón, Paul Sanasardo und Donya Feuer, die Pina in New York in späteren Jahren wiederbegegnen wird. Die Studenten hatten sich mit unterschiedlichen Techniken wie Graham- und Limón-Technik sowie Jazztanz auseinandergesetzt.

Jooss war besonders froh über Pinas Entwicklung als der jüngsten Studentin. Das hat er nicht nur in ihrer Körperlichkeit, sondern in ihrem Umgang mit dem Schulmaterial und mit den Kindern, die sie unterrichtete, bemerkt.

Sie beendete ihre Ausbildung mit einer selbst kreierten Tanznummer und erhielt den ersten Folkwang-Leistungspreis. Die Nummer bestand aus klassischem und modernem Stil mit Einflüssen schottischer und spanischer Folklore.

Danach bewarb sich Pina für das DAAD-Stipendium, das sie erhalten hat und am 27. Juli 1959 in Cuxhaven am Bord der *Hanseatic* auf dem Weg nach New York war. Damals dachte sie, es wäre ein Abschied für immer.

Tanzen in New York

Nach acht Tagen auf dem Bord der *Hanseatic* kam Pina nach New York. Auf dem Weg schrieb sie einen Brief an Lucas Hoving, bei dem sie in Essen Unterricht genommen hat. Er nahm sie zu sich nach Hause.

Hier startete ein neues Leben für Pina wo sie mit vielen Farben, Geräuschen, Möglichkeiten. Das Sprachhindernis hat ihr das Leben schwer gemacht, denn sie sprach kein Englisch. Zum Glück waren die Menschen in der Großstadt hilfsbereit.

Pina besuchte in New York die Juilliard School of Music, wo die Choreographen wie Antony Tudor, Jose Limon, Alfredo Corvino, Margaret Craske, Paul Taylor und Donya Feuer unterrichteten. Außerdem haben zu der Zeit in New York auch berühmte

⁶⁴ Linsel, Anne: *Pina Bausch. Bilder eines Lebens*. S. 26

Choreographen wie Georg Balanchine, Martha Graham, Jose Limon und Merce Cunningham gelebt und belehrt.

An der Schule wurde Pina klar, wie weit die manchen Studenten sind und dass sie noch vieles nachholen muss. Klassischer Tanz war Pflichtfach, alle anderen Klassen waren Wahlfächer, wie z.B. verschiedene moderne Techniken wie Graham oder Limon Technik. Pina hatte das Glück, dass sie beide auswählen konnte.

Pina hatte tagsüber Unterricht an der Juilliard School of Music, Abends zusätzliche Tanz- und Trainingsklassen sowie am Samstag Training an der Metropolitan Opera. Ihr wurden auch die Rollen angeboten, von Paul Sanasardo und Donya Feuer die Pina schon in Essen unterrichtet haben. Daraus entwickelte sich lebenslange Freundschaft.

Ihre Zeit in New York war in finanzieller Hinsicht nicht einfach, denn das Stipendium würde nicht ausreichen, wenn sie leben würde, wie bis daher, also fing sie an, an allen Seiten zu sparen. Sie ernährte sich nur von Eis, am liebsten Nusseis. Leider brachte sie das immer näher an Magersucht. Jooss wurde deswegen sehr besorgt und schrieb ihr einen Brief mit Ratschlägen.

Am Ende des ersten Schuljahres wurde sie in die „Met“-Ballettkompanie aufgenommen. Sie war eine von zwei Personen, die unter 70 anderen Mitbewerberinnen ausgewählt wurde.

Ihr zweites Jahr in New York tanzte sie in zahlreichen Opern wie *Tannhäuser*, *Carmen*, *La Gioconda*, *Rigoletto*, *Turandot*, *Alceste (Glück)* usw. Mit der „Met“ hatte sie auch die Gelegenheit zwei Monate durch Nordamerika zu touren.

Nachdem sie Kurt Jooss nach Essen eingeladen hat, um in seinem Ensemble mitzuwirken, wurde sie unter schwere Zweifel hingestellt. In New York zu bleiben oder zurück nach Deutschland und mit Jooss zu arbeiten. Schließlich entschied sie sich nach Essen zurückzukommen, dennoch besuchte sie jeden Sommer New York und entweder unterrichtete sie oder nahm an anderen Klassen teil. New York blieb die „Heimat“ für sie.

Choreographien in Essen

Nach ihrer Rückkehr bat sich für Pia die Möglichkeit in Kurt Jooss' Meisterklasse mitzuwirken, wo junge Tänzer, meistens Profitänzer, ihre eigene Choreografien ausprobieren konnten.

Auch wenn Jooss selbst als Choreograf in der Klasse mitgewirkt hat, wollte er auch andere Tänzer und Choreografen fördern also lud er Antony Tudor, Lucas Hoving, Hans Zülling sowie den Meisterschüler aus der Emigrationszeit, Jean Cebron. Sie alle haben das Folkwang-Ballett geprägt und wurden schnell zu Pionieren des modernen Tanzes in Deutschland.

Pina arbeitete am Anfang als Jooss' Assistentin, wobei sie den Wiederaufnahmen alter Stücke dabei war als auch bei den neuen Choreografien mitgeholfen hat. Jooss wollte das seine Tänzer Bühnenerfahrung sammeln also setzte er sie in die Stücke wie Barrockopern *Castor und Pollux* von Jean-Philippe Rameau, *Dido und Aeneas* von Henry Purcell, als auch in die geistliche Oper *Rappresentatione di anima e di corpo* von Emilio de' Cavalieri.

Besonderes Lob bekamen Pinas Duette mit Jean Cébron, er prägte ihr Leben in besonderer Art und Weise, weil sie von ihm Vieles über Bewegung, Körperbewusstsein und Beurteilung von tänzerischer Qualität gelernt hat. Später hat er vier Jahre lang ihre Tänzer in Wuppertal trainiert.

Ihr Werk und Talent wurden 1964 von Klaus Geitel in der *Welt* gelobt: «In Cébrons choreografischen Episoden reißt Pina Bausch das Interesse gleich mächtig hoch. In ihr besitzt die Truppe ihre bedeutendste Tänzerin. Die sensible Exaltiertheit der Tänzerin, ihr Feingefühl und ihre stille Kraft geben jeder Bewegung suggestive Bedeutung. Die kleinste Geste erhält Gewicht. Die Mühe versinkt, Einstudiertes wird almend lebendig. Die Bausch tanzt nicht nur und exekutiert nicht nur choreographische Figuren. ... Die Frage bleibt, was sie in Zukunft zu interpretieren bekommen wird.»⁶⁵

Sie hat sich als Tänzerin bewiesen, doch jetzt stand eine neue Profession vor ihr, die einer Choreographien. Sie entwarf für das Folkwang-Ballett 1966 *Fragmente* und 1969 *Im Welt der Zeit*. Für das zweite Stück erhielt sie bereits zahlreiche Preise die

⁶⁵ Linsel, S. 51

sie als Doppelbegabung herausstellte. Vom Hartmut Regitz wurde sie in den *Düsseldorfer Nachrichten* als eine der „künstlerisch versiertesten und fasziniertesten Erscheinungen der bundesrepublikanischen Tanzszene“⁶⁶ ernannt.

Auch wenn sie später in Wuppertal in Stücken wie *Le Sacre du printemps* und *Iphigenie auf Tauris* getanzt hat, entschied sie sich, ihre Liebe zu tanzen, anderen weiterzugeben.⁶⁷ Das blieb für sie ein schwerer Schlag, der sie dauernd verlogen wird.

Kurt Jooss stand während dieser Zeit in Essen immer an ihrer Seite und hat sie beraten wenn sie verzweifelt war, oder eine Erklärung brauchte. Wenn es ums Scheitern ging, hatte Jooss eine interessante Theorie: «Scheitern gehört nach seinem Verständnis zur Kunst, es sei auch ein neuer Anfang, den man immer wieder versuchen müsse.»⁶⁸

Nachdem Jooss die Folkwangschule verlassen hat, übergab er seiner damaligen Schülerin die Verantwortung die *Feenkönigin* in Schwetzingen wieder einzustudieren. Danach folgte die Übernahme des Folkwang – Tanzstudios.

1973 bat ihr Arno Wüstenhöfer die Leitung des Wuppertaler Balletts zu übernehmen, was für sie als ein Schock kam. Pina hat schon an zwei Wüstenhöfer – Stücken gearbeitet, *Aktionen der Tänzer* (1971) und *Tannhäuser* (1972) aber die Arbeit an einem routinierten Theater schien ihr zu hart und sie hatte wieder mal Angst zu scheitern. Wüstenhöfer hat sie letztendlich überzeugt und sie konnte nicht anders als zu akzeptieren.

Tanztheater in Wuppertal

Bevor Pina mit ihrer Arbeit an der Wuppertaler Bühne anfing, bekam sie die Gelegenheit Yvonne in der Oper *Yvonne, die Burgunderprinzessin*, von Boris Blacher. Die Oper wurde von Kurt Horres, der als Operndirektor an der Wuppertaler Bühne tätig war, uraufgeführt. Die Arbeit an der Oper war schwierig wegen des monotonen Gesangs, aber Bauschs Darstellung als stumme Prinzessin von Burgund war so überzeugend, dass die Oper zum Riesenerfolg wurde.

⁶⁶ Linsel, S. 51

⁶⁷ Linsel, S. 52

⁶⁸ Linsel, S. 55

Zur gleichen Zeit kam es zu einer Zusammenarbeit von Pina Bausch und der Bühnenbildnerin Hanna Jordan die sich auf Anhieb sehr gut verstanden haben. Demnächst sind Stücke mit diversen Bühnenbildern in Wuppertal entstanden, wie z. B. das erste Stück von Pina unter dem Namen *Fritz* was 1974 erschien. Dieses Stück und Pinas Arbeit wurden von Jens Wendland in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* folgend beschrieben: «Pina Bausch bringt für ihr choreografisches Theater eine große Fantasie auf. Sie ödet einen nicht an mit den üblichen Ballett-Dutzend-Themen, aber sie muss wohl erst zurechtkommen mit solchen Inszenierungen. Aber dieses Ballett *Fritz* ist irritierend, befremdend, das heißt: Es lässt auf einen Ideen-Zuwachs fürs junge moderne Ballett in Westdeutschland hoffen.»⁶⁹ Hartmut Regitz aus der *Rheinischen Post* hat sich folgend eingeschlossen: «Es scheint, als ob nicht nur die Zukunft des Wuppertaler Tanztheaters gesichert ist; es scheint auch, dass mit ihm die deutsche Ballettszene ein weiteres Zentrum des modernen Tanzes dazu gewonnen hat.»⁷⁰ Wie sich in der Zukunft herausstellen wird, war die letzte Feststellung richtig während die erste nicht. Da Pina erst am Anfang stand und um die Anerkennung kämpfen musste, gab ihr der Kritiker der *Nürnberger Nachrichten* mit seiner *Fritz*-Kritik einen Rat: «Erste Reaktionen des Publikums ist zu entnehmen, dass es zweifellos überfordert ist. Pina Bausch wäre gut beraten, wenn sie künftig ihre geistige und szenische Phantasie mehr zügelte und mehr aufs Sinnfällige setzte.»⁷¹ Dabei meinte er, sie solle den Geschmack des Publikums mehr dienen, und leichtere Themen einzusetzen.

Als zweites Stück folgte *Iphigenie auf Tauris*, mit welchem ein großer Traum von Pina erfüllt wurde. Zu diesem Vorschlag hat sie sich wie gefolgt ausgedrückt: «Ich habe nur noch gedacht: Glück, Glück, Glück. Ich hatte von diesem Angebot geträumt. Denn ich liebte die Musik von Gluck. Ich habe dann so viel mit dem Stoff und in der Musik gefunden, was mit mir zu tun hatte, was ich selber auch fühlte, was ich zeigen musste. Ja, ich habe es probiert.»⁷²

Danach folgten Stücke wie 1975 erschienene Gluck-Oper *Orpheus und Eurydike*, Schlagerballett *Ich bring dich um die Ecke* ein Jahr davor sowie darauffolgende

⁶⁹ Linsel, S. 64

⁷⁰ Linsel, S. 64

⁷¹ Linsel, S. 64

⁷² Linsel, S. 66

Stücke wie *Renate Wandert aus*, *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss*, *die anderen folgen* und *Café Müller*.

Mit der Zeit hat Arno Wüstenhöfer gemerkt, dass Pina mit den Bühnenbildern nicht mehr zufrieden war, und setzte einen unbekanntem Mann Namens Rolf Borzik ein. Er brachte mit seiner Energie und Kreativität neue Atmosphäre ins Theater und war mit Pina professionell sowie persönlich in völliger Übereinstimmung. Zusammen haben sie Stücke wie *Sacre du printemps*, *Blaubart*, *Komm tanz mit mir* und *Arien* auf die Bühne gebracht.

1978 entwarf Pina auf Wunsch des Bochumer Theaters ein Shakespeare Stück und entschied sich für *Macbeth*. Sie wollte aber ein freies Stück kreieren, sich aber an der Basis des Dramas halten. Mit diesem Stück hat sich Pina von ihrer bisherigen Arbeitsweise, wo sie die Choreografien selbst kreiert und ausprobiert hat und es dann den Tänzern gezeigt, verabschiedet. Somit ist eine neue Arbeitsweise entstanden, wo sie Fragen stellte und wo sie bei ihren Tänzern unterschiedliche Qualitäten bemerkt und eingesetzt hat.

Das *Macbeth*-Stück hat sie aber nicht so genannt, sondern *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen*, es handelt sich um eine Paraphrase. Pina hat sich nicht an der Handlung gehalten, sondern hat sich eher die Motive aus dem Werk ausgesucht und sie in Alltagssituationen umgesetzt. Die Premiere in Bochum war ein Riesenskandal. Das Publikum war empört und hat auch folgendermaßen reagiert.

In den nächsten Jahren hat sie ein Stück nach dem anderen entworfen und dabei ging es ihr nicht nur um die Emanzipation der Frau, sondern eher um die Emanzipation des Menschen generell. Sie erzählte nicht nur eine Geschichte in ihren Stücken, sondern konzentrierte sich auf viele kleine Geschichten und Emotionen die einen Menschen umkreisen. Nach einiger Zeit haben die Darsteller immer weniger getanzt und haben mehr mit ihren Gefühlen gespielt, sind gesprungen, gerannt usw.

So entstand eine neue Bühnenästhetik: ein Theater aus Tanz, Sprache, Gesang, Musik, genannt Tanztheater.⁷³ Diese Neuigkeit erreichte die ganze Region und Theater-Menschen begannen sich dazu zu interessieren doch das Publikum reagierte wie in

⁷³ Linsel, S. 86

Bochum, zunächst empört. Das hat sich sogar in Pinas Privatleben eingemischt, und ihr Probleme vorbereitet. Sie hatte sogar im Theater mit dem Opernchor und Opernorchester Probleme, wegen ihrer ungewöhnlichen Arbeitsweise. Um die Probleme zu verhindern, entschloss sie sich in manchen Stücken die Musik von einem Tonband zu spielen. Tänzer hatten ja auch anfangs Probleme mit der neuen Arbeitsweise, denn sie wollten das Gelernte zeigen und es vorzuführen.

Leider starb Rolf Borzik in Januar 1980 im Alter von 35 Jahren nach einer langen Krankheit. Pina hat ihre Trauer in einem neuen Stück verarbeitet, das sie 1980 benannte. *Angst im Dunkeln* war das Stichwort für das Werk.

Es sind einige Jahre vergangen, bis das Publikum diese neue Richtung akzeptierte und Pina anfang zu schätzen.

Erfolg in Rom

Ende der 70er Jahre erhielt Pinas Tanztheater Einladungen in aller Welt und somit gingen sie auf Tourneen durch Asien, Nord- und Südamerika.

In Israel spielten sie 1981 Stücke *Le sacre du printemps* und *Der zweite Frühling*. Dort hat Pina erfahren, dass sie schwanger ist und hat das auch den Tänzern ermittelt. Reaktionen waren unterschiedlich. Pina war damals schon 40 Jahre alt, hat aber die Schwangerschaft sehr gut überstanden.

Den Vater ihres Kindes, Ronald Kay hat sie auf ihrer Südamerikatournee in Chile kennengelernt. Er war Professor der Literatur an der Universität in Santiago de Chile und Schriftsteller. Er zog für Pina nach Wuppertal. Sie nannten ihren Sohn Rolf Salomon und nahmen ihn die ersten Jahre überall hin. Später hat der Vater dann die Erziehung übernommen, da er von Zuhause gearbeitet hat.

1986 kam die Einladung nach Rom und die Kompanie sollte dem argentinischen Theater dort Recherchen für ein neues Stück zu meistern. Sie waren vier Wochen in Rom und gingen danach wieder nach Wuppertal, wo die Proben dann bis zu der Premiere im Mai 1986 stattgefunden haben. Das Stück war düster, stellte beschädigte Sieger («Viktor» heißt «Sieger» im Lateinischen) dar und erhielt großes Lob, wie in Wuppertal so auch in Rom wo sie im Oktober die Aufführung feierten.

1989 ging Pina wieder nach Italien wo sie für das Stück *Palermo Palermo* dass am 17. Dezember 1989 in Wuppertaler Opernhaus uraufgeführt wurde, recherchiert hat. Das Stück blieb auf Pinas Wunsch offen für unterschiedliche Interpretationen.

Nach Rom und Palermo folgten Einladungen nach Kalifornien, Hongkong, Lissabon, Budapest, Kalkutta, Istanbul, Rio de Janeiro, Seoul usw., wo sie Inspiration für weitere Stücke gesammelt hat. Neue Bekanntschaften sowie neue Kulturen haben zu neuer Inspiration auch beigetragen.

Tournee durch Indien

Im November 2006 wurde Pina mit 16 Tänzern vom Goethe-Institut zum Recherchieren nach Kalkutta, Indien eingeladen. Die Zeit dort wurde nach Pinas Geschmack organisiert damit man maximal von der Natur, Kultur aber auch tänzerisch viel gesehen und erreicht hat. Die Tänzer hatten als Aufgabe ein Tagebuch gehalten, die sie dann bei den Proben in Wuppertal verwenden konnten.

Das Stück unter dem Namen *Bamboo Blues* wurde im Mai 2007 uraufgeführt und die Reaktion war positiv aber auch nicht herausragend. Den Menschen hat es an Klischees gefehlt, was aber in Indien, genauer in Städten wie Kalkutta, Neu-Delhi und Mumbai als richtig eingesetzt kommentiert wurde. Alle Theater waren komplett ausgebucht und sie fühlten sich geehrt, dass Pina ihr Land als Inspiration nutzte.

Georg Büchner wurde 1994 in Neu-Delhi Leiter des Goethe-Institutes geworden und er war auch ein großer Verehrer von Pina und des Wuppertaler Tanztheaters. Er hat sie schon im Mai 1994 nach Indien eingeladen wo sie mit ihrem Stück *Nelken* in Kalkutta, Mumbai, Madras und Delhi. Die Medien waren immer mit dabei.

Jede Vorstellung klappte trotz gesundheitlicher Probleme der Tänzer und das Publikum war begeistert und lobte Pina sowie die Kritiker oder andere bekannte Tänzer und Choreografen wie Chandralekha.

Pina hat sich in das Land verliebt und wollte ihre Reise verlängern um sie besser kennenlernen und genießen zu können, da sie sich zu Hause schlecht fühlte. Die Arbeit, die in Wuppertal auf sie wartete, konnte sie nicht verzögern. Zu ihrem Indien-Besuch äußerte sie sich folgend: «Ich bin ganz reichfühlilig. Ich würde so gern noch

sehr viel lernen vom indischen Tanz. Aber das Wünschen ist auch schön. Und die Sehnsucht danach ist ebenso sehr wichtig.»⁷⁴

Abschied

2008 wurde Pina nach Kyoto, Japan eingeladen um den Preis für Lebenswerk zu erhalten. Japan hat sie mit ihrer Kompanie schon mehrmals besucht und in Kooperation mit denen entstand 2004 das Stück *Ten Chi*.

Pinas Alltag in Wuppertal war voll mit Verpflichtungen als Choreografin, Kompanie-Leiterin, Managerin, und doch hat sie ständig über neue Projekte nachgedacht. Ihre Tage waren ziemlich mit der Arbeit überfüllt was sich auch an ihrem Gesicht widerspiegelte. Bei der Premiere des Stückes *Kontakthof* mit Teenagern ab 14 am 8. November 2008 in Wuppertaler Schauspielhaus sah sie noch dünner und blasser aus. Sie flog im Januar 2009 nach Chile, um an einem Stück zu arbeiten, das am 12. Juni 2009 seine Uraufführung in Wuppertal feierte. Mit diesem Stück sowie mit manchen davor ist Pina zum Tanz wieder mehr zurückgekehrt. Die Kompanie hat sich natürlich mit vielen neuen Tänzern verändert, es herrschte eine andere Energie und Empfindlichkeiten.

Ihr letzter Auftritt fand am 21. Juni 2009 statt. Sie musste am 23. Juni ins Krankenhaus, wo sie am 30. Juni 2009 starb.

«Pina Bausch hat den Tanz revolutioniert. Sie hat den Tanz und die Tänzer «aus der Sklaverei der Schönheit» befreit. Sie gilt als Jahrhundertgenie. Ihre Sprache wurde überall in der Welt verstanden und geliebt – ihr Werk ist: ein Welttheater.»⁷⁵

⁷⁴ Linsel, S. 129

⁷⁵ Linsel, S. 152

9 Pina Bausch: Tanzfilmreihe

Nachdem man ausführlicher über Pina Bauschs Leben und besonders Karriere und Erfolge erfahren hat, kommt man zu einem interessanten Teil, wo man sich detaillierter mit ausgewählten Werken, die zu erfolgreichsten gehören, beschäftigt. Sie zeigen was Pinas Kollegen über sie denken, wie sie als Chefin war und was sie alles von ihr gelernt haben. Außerdem kann man sehen, wie sich ihre Arbeit mit den Jahren entwickelt hat.

Goethe Institut in Zagreb hat vom 12. Mai bis zum 09. Juni 2014. Tanzfilmreihe über Pina Bausch veranstaltet die jeweils Montags in Zagreber Tanzzentrum (Ilica 10) ausgestrahlt wurden und die sowohl ihr Leben als auch ihre Arbeit dem Zagreber Publikum näher präsentieren wollten.

Die Tanzfilmreihe bestand aus drei Dokumentarfilmen, *Pina Bausch* (Regie: A. Linsel, 2006), *Tanzträume – Jugendliche tanzen Kontakthof* (R: A. Linsel, 2010) und *Damen und Herren ab 65* (R: L. Mangelsdorff, 2002), sowie aus zwei Aufnahmen von Stücken, *Le Sacre du Printemps – Frühlingsopfer* (R: P. Bausch und P. Weyrich, 1978) und *Café Müller* (R: P. Bausch, 1985).

In den folgenden Kapiteln werden alle Filme näher beschrieben. Die Absicht ist die Wichtigkeit des Wuppertaler Tanztheaters zu zeigen und noch vielmehr den Beitrag Bauschs auf die nationale wie auch auf die internationale Tanzszene.

Pina Bausch: Das Dokumentarfilm

Der erste Film gezeigt am 12. Mai 2014. in Zagreber Goethe Institut ist eine dokumentarische Schilderung der Regisseurin Anne Linsel, das in kurzen 36 Minuten das Leben und die Arbeit einer der größten Tänzerin und Choreografin Pina Bausch zeigt.

Der Film fängt mit den Probeaufnahmen zum Stück *Le Sacre du Printemps – Frühlingsopfer* das 1978. entstand. Die Tänzer bilden einen Kreis und sind in beige-färbende Kleider oder Hose angezogen, weil sich die Solistin in der Mitte befindet und in den Händen ein rotes Tuch hält.

In der nächsten Szene erscheinen Tänzer Lutz Förster, Dominique Mercy, Helena Pikon, Elizabeth Pamadero, Ruth Amarante und Bühnenbildner Peter Pabst die über

Pinas Arbeitsweise berichten und versuchen zu verstehen, wie ihr Werk so erfolgreich wurde.

Die Mehrheit des Filmes berichtet über Pinas revolutionäres Werk was ohne Libretto, ohne Drehbücher und ohne Schablone entstanden ist. Alles, was man auf der Bühne sieht, ist aus den reinen Improvisationen bei den Proben entstanden und dabei hat Pina keine Regeln, sondern nur Fragen gestellt. Jeder Tänzer konnte das Stück, in dem er tätig war in seine Richtung fokussieren. Deswegen sind im Film nicht nur Szenen aus den fertigen Werken gezeigt, sondern auch die aus den Proben sowie Interviews mit Pina und anderen Gefährten.

Le Sacre du printemps – Frühlingsopfer

Dieses Werk ist indem interessant, weil es das einzige Werk war wo Pina Bausch Ballettmusik verwendet hat. Die Musik stammt von Igor Strawinsky.

Tänzerinnen sind in beige-färbende Unterkleider angezogen, weil die Tänzer in schwarzen Hosen mit entblößtem Oberkörper, und natürlich alle barfuß auf der Bühne tanzen. Die Tänzer und Tänzerinnen stehen sich meistens gegenüber und brechen einzeln aus der strengen Formation raus.

Am Anfang des Stückes liegt eine Tänzerin auf dem roten Kleid, was später zum Opfertuch wird. Die Gruppe der Tänzerinnen sind, die ersten die zusammen tanzen und eine Einheit bilden. Kurze Zeit später kommen die Männer und tanzen gemeinsame Sequenzen. Das rote Kleid bleibt ständig im Mittelpunkt und wird von verschiedenen Tänzerinnen in Händen getragen während sie kurze Solo Sequenzen zum Besten geben. Sie bilden einen Kreis, wo sie sich je nach Geschlecht teilen und bilden verschiedene Ebenen mit ihren Körpern.

Die Musik steigert sich und somit steigert sich auch die Intensität ihrer Bewegungen. Als nächstes sieht man zwei Gruppen, eine bilden die Frauen, andere die Männer. Manche Tänzerinnen bringen einem Tänzer das rote Kleid aber dies eruptiert und sie finden letztendlich zueinander finden und Paare bilden. Doch dies bildet keine romantische, sondern eher Momente, die einer Vergewaltigung ähneln.

Während eine Tänzerin das rote Kleid einzieht, tanzen andere Tänzer hinter ihr und wiederholen das Paaren Tanz. Während die Tänzerin im roten Kleid ihren männlichen

Partner aufsucht, findet und umarmt, wechseln sich Sequenzen der Tänzer und Tänzerinnen.

Tänzerin im roten Kleid wird als Opfer dargestellt und tanzt solo Einlagen mit Bewegungen, die an Besessenheit erinnern. Am Ende fällt die Tänzerin erschöpft auf den Boden und hiermit endet das Stück.

Dieses Stück war das letzte Werk von Pina mit Elementen aus dem klassischen Tanz.

Café Müller

Dieses Stück, das 50 Minuten lang ist, ist eine von vier Aufführungen, die unter dem Namen *Café Müller* aufgeführt wurde und wo neben Pina Bausch auch Gerhard Bohner, Gigi-Georghe Caciuleanu und Hans Pop ihre Werke zum Besten gaben.

Die Thematik des Werkes ist der Scheidepunkt zwischen Tanz und Bewegungstheater und stellt die choreografische Entwicklung von Bausch dar. Dieses Stück ist einer ihrer persönlichsten und besonders, weil sie selbst in ihm tanzt. Das letzte Mal war sie bei *Yvonne* zu sehen. Hier geht es um ein Kurzballett, das von «Einsamkeit, Entfremdung und partnerschaftlicher Kontaktproblemen»⁷⁶ handelt.

Pina verwendet in diesem Werk zwei Kompositionen von Henry Purcell, *Dido und Aeneas* und *The Fairy Queen*, davon nimmt sie die Frauenarien. Themen, aus denen sie sich bedient sind Liebes- und Trennungsschmerz sowie Tod und Verzweiflung.

Das Bühnenbild ist düster, denn es zeigt einen grauen und schmutzigen Raum mit einer Glastür im Hintergrund und einen Caféhaustischen sowie Dutzende Stühle jeder jeglicher Art. Interessant zu betrachten ist, wie diese Stühle überall verteilt im Raum stehen und außer einem Tänzer, der anderen Akteuren immer Platz verschafft, indem er die Stühle zur Seite wirft, findet keine besondere Aktion statt. Die Stühle stellen am Anfang die Unmöglichkeit der Kontaktaufnahme. Auf der Bühne befinden sich drei Männer in dunkler Kleidung sowie zwei Frauen in weißen Kleidern. Sie sind in verschiedene Emotionen verbunden, bis die rothaarige Frau im Mantel und Stöckelschuhen erscheint, mit ihrer Nervosität die Unruhe bringt, die Requisite weggenommen bekommt und die Bühne verlässt.

⁷⁶ Müller, Hedwig, Servos, Norbert: *Pina Bausch: Café Müller* (in dieser Quelle ist keine Seitenzahl angegeben)

«Die Inhalte aller Werke von Pina Bausch sind in *Café Müller* erneut verarbeitet: die Unfähigkeit des Menschen zur Kommunikation, Entfremdung der Partner, die Suche des Individuums nach Selbstverwirklichung. Die halbstündige Choreographie stellt jedoch nicht nur auf inhaltlicher Ebene ein Konzentrat der Arbeit Pina Bausch dar, sondern enthält auch formal ästhetisch, verschiedene Elemente ihrer bisherigen Stücke.»⁷⁷

Die Tänzerinnen stellen Pinas Karriere dar, wobei die ersten zwei Frauen die eher traditionellere, ausgebildete Pina darstellen, während die rothaarige Frau, die auffällige und provozierende Pina darstellt. Obwohl sie auch ein Teil der Gruppe ist, erweist sie sich bewusster als die beiden Tänzerinnen. Die Männer stellen die Mitte des neuen Tanztheaters dar.

«*Café Müller* ist ein Stück, das in seine Kürze den Kern der anderen Arbeiten Pina Bauschs in sich trägt, gleichzeitig auf inhaltlicher Ebene existentielle Aussagen trifft und im formal ästhetischen Bereich ihre choreographische Entwicklung im Extrakt der Mittel des Tanzes und des Tanztheaters demonstriert.»⁷⁸

Damen und Herren ab 65

Mit diesem Stück, wollte Pina Bausch ihr 1978 erschienenes Werk *Kontakthof* mit Laiendarstellern ab 65 besetzen. Sie suchte sie per einer Zeitungsannonce. 150 Menschen meldeten sich und sie stellte 25 ein. Die Regie des Filmes führte Lilo Mangelsdorff, die mehr als ein Jahr die Proben verfolgt hat, bis zu der Premiere im Jahr 2000.

Der Film ist eine chronologische Geschichte von diesen älteren Damen und Herren und dessen Kampf und der Suche nach neuem Körpergefühl, Proben mit den Profitänzern. Sie bildeten dieses neue Körpergefühl sowie die Art wie man in einer Gruppe funktioniert, was für neue Lebenserfahrungen sorgten. Dies machte sie auch zugänglicher für breitere Massen.

Pina Bausch thematisiert Ängste, Hemmungen, Arbeit und Entwicklung sowie Aufregung und Begeisterung der Menschen.

⁷⁷ Müller, Servos

⁷⁸ Müller, Servos

Tanzträume – Jugendliche tanzen Kontakthof von Pina Bausch

Dieser Film entstand, wie der erste, unter der Regie von Anne Linsel und verfolgt die Neuaufführung des Stückes *Kontakthof*. Dies folgte acht Jahre, nachdem sie das Stück mit älteren Damen und Herren aufgeführt hatte. Dieses Mal widmete sie sich an Teenager und besetzte mit denen das Stück zum dritten Mal. Der Film verfolgt, wie der Vorgänger, einjährige Proben zum Stück, das 2008 Premiere feierte, unter der Leitung der ehemaligen Bausch-Tänzerinnen Jo Ann Endicott und Bénédicte Billiet.

Diese jungen Menschen waren anfangs ziemlich unsicher, aber mit der Zeit fanden sie ihren Platz und fühlten ihre Rollen mit Leben und Persönlichkeiten aus.

Was diesen Film, bzw. das Stück besonders macht, ist die Tatsache, dass Pina damit eine Einheit gebildet hat. Diese jungen Menschen bildeten eine Interaktion, wo ihr Altersunterschied, ihre Nationalität sowie ihre verschiedenen Schulformen nicht wichtig waren. Aus dieser einjährigen Probezeit haben sich viele Freundschaften entwickelt und sie sind zu einer festen Gemeinschaft geworden. Dies zeichnete sich auf in ihrem Selbstbewusstsein und ihrer Selbstständigkeit.

Pina Bausch war es wichtig jungen Menschen zu zeigen, dass sie authentisch und sie selbst sein müssen. Daher auch der Titel, sie wollte, dass sie ihre Träume verfolgen.

10 Ballett und Tanztheater

Im ersten Teil der Arbeit wurde schon über klassisches Ballett berichtet und Betonung an seiner Wichtigkeit gestellt, weil er zur Grundlage aller anderen Tanztechniken dient. Hier wird eine Parallele zwischen klassischem Ballett und Tanztheater gezogen, denn beide Seiten haben etwas an anderem auszusetzen und zu kritisieren, aber letztendlich sind beide von Kritikern anerkannt worden und gehören zum Bestandteil des Kulturlebens.

In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts ereignete sich in Deutschland im Bereich des Tanzes eine Veränderung, die den Tanz revolutionieren wird. Die Erscheinung des Ausdruckstanzes.

„Ausdruckstanz stand in Opposition zum traditionellen klassischen Ballett und suchte nach neuen tänzerischen Stilrichtungen und Entfaltungsmöglichkeiten.“⁷⁹

Balletttutus und Spitzenschuhe die in Ballett reguläre Erscheinung waren, wurden im Ausdruckstanz verpönt und mit Barfüßigkeit und wallenden Gewändern umgetauscht. Die Welt des klassischen Balletts war als „Scheinwelt“ bezeichnet, während sich der Ausdruckstanz mit Subjektivität und mit der Realität der menschlichen Existenz⁸⁰ auseinandersetzte.

Rudolph von Laban und Mary Wigman proklamierten den Ausdruckstanz durch persönlichkeitsgebundene Manifestationen⁸¹ was dazu beigetragen hat dass die Individualität des einzelnen Tänzers ihr Höhepunkt erreichte.

Kurt Joos, der als Pina Bauschs Mentor diente, ist einer der ersten der sich bemühte neu gewonnene Perspektiven zu erweitern und den gesellschaftlichen Ansprüchen des Theaters zu öffnen.⁸² Seine Werke wie *Großstadt*, *Pavane und der Tod einer Infantin*, aber vor allem *Der grüne Tisch* haben ihn durch eine wirkungsvolle Synthese von klassischer Balletttechnik und Ausdruckselementen zum Wegbereiter des heutigen Tanztheaters erwiesen.⁸³

⁷⁹ Gackstetter, Dieter, Pinzl, Maria: *Ballett und Tanztheater*. Seite: 122

⁸⁰ Gackstetter, Pinzl, Seite: 122

⁸¹ Gackstetter, Pinzl, Seite: 122

⁸² Gackstetter, Pinzl, Seite: 124

⁸³ Gackstetter, Pinzl, Seite: 124

Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre hat Stuttgarter Ballett seinen Höhepunkt gefeiert und konnte sich mit vielen erfolgreichen Auslandsspielen schmücken, was ihn den Spitznamen als „deutsches Ballettwunder“ verschaffte.

Dies sorgte für eine neue Generation junger Choreografen, die eine neue Tanzsprache formulierten und sich mit individuellen Artikulationsversuchen den Förderungen eines zeitgenössischen Theaters zu stellen.⁸⁴

Die Schöpfer des Ausdruckstanzes kamen aus den Städten wie z. B. Essen, wo auf der Folkwangschule, Talente wie Pina Bausch, Reinhild Hoffmann und Susanne Linke entstanden sind, während in Berlin Gerhard Bohner seine Ausbildung bekam. Johann Kresnik war in Bremen tätig, wo er sein choreografisches Theater öffnete und wo er seine politischen Balletts wie *Schwanensee A.G.* und *Kriegsanleitung für jedermann* aufgeführt hat.

«Musik, Bewegung und Raum, sprachliche Elemente sowie die Collage assoziativer Bilder, denen eine innere Logik zugrunde liegt, bilden die dramatischen Komponenten des Tanztheaters.⁸⁵ Den Unterschied zwischen Ballett- und Tanztheateraufführungen liegt darin dass ihre Inhalte die Wirklichkeitserfahrung des Menschen unserer Zeit mit seinen persönlichen und gesellschaftlichen Belangen und Zwängen widerzuspiegeln versuchten.»⁸⁶

Tanztheater hat sich längst, als eine regelmäßige Kunstform entwickelt, was auch sein Publikum gefunden hat, Menschen, die regelmäßig zu Vorstellungen strömten. Dieses Publikum, das meistens aus jungen Leuten bestand, kritisierte klassisches Ballett und bestätigte ihm höchstens noch einen dokumentarischen Stellenwert.⁸⁷

Tanztheater als Gattungsbegriff, ist eher an Pina Bausch und ihr Ensemble in Wuppertal zuzuweisen. Sie haben mit den Werken wie *Café Müller*, *Renate wandert aus*, *Bandoneon*, *Kontakthof*, *Viktor* und *Keuschheitslegende* fürs Furore wie in Deutschland so auch weltweit gesorgt. Pinas Art und Technik waren „in Mode“ denn sie sorgte für Inspiration vieler Choreografen und Kompanie-Leiter weltweit.

⁸⁴ Gackstetter, Pinzl, Seite: 125

⁸⁵ Gackstetter, Pinzl, Seite: 125

⁸⁶ Gackstetter, Pinzl, Seite: 125

⁸⁷ Gackstetter, Pinzl, Seite: 126

Von den Darstellern wurde erwartet, dass sie subjektiv und autobiografisch ihre solo Sequenzen aufbauen. Somit konnte man das Stück als ein Mosaik behandeln, Wiederholungen haben auch dazu beigetragen, dass aus verschiedenen Teilen die aber zusammenpassten, eine komplette Geschichte dargestellt werden konnte.

Was Tanztheater besonders macht, ist die Freiheit. Diese Freiheit öffnet eine Vielfalt an Möglichkeiten die Barrieren brechen und dem Publikum eine Art Schocktherapie bereitet. Stücke sind Resultate längerer Denkprozesse, die mit Hilfe des Choreographen und des Körpers ins Leben gerufen werden. Pina Bausch hat es folgend erklärt: „Es geht nicht darum, wie ein Mensch sich bewegt, sondern darum, was ihn bewegt.“⁸⁸

Pina Bausch und ihre Kompanie benutzen negative Erfahrungen, die Menschen täglich erleben und sie kritisch bearbeiten. Pina lässt ihren Tänzern die Freiheit, persönliche Erinnerungen und Erlebnisse in Stücken darzustellen und sie so auch zu bearbeiten. Sie reflektieren nicht nur diese spezifischen Situationen, sondern auch auf ihre Karriere und ihre ganze Existenz. Damit erzeugt sie auch ein neu definiertes Körperverständnis.

Das Tanztheater verzichtet auf apriorische Gebrauchsanweisungen und lehnt jeden Verbalisierungszwang ab.⁸⁹ Mit Tanztheater ist eigentlich die „Kunst der Körperlichen“ gedacht und die Position der Tänzer ergänzt sich blendend mit der Beschreibung von Andrzej Wirth, einem polnisch-deutschen Theaterwissenschaftler, Theaterkritiker und Hochschullehrer:

«Es ist kein Star, sondern ein Ensemblemitglied, sein Training ist wichtiger als seine Begabung; seine Stärke ist wichtiger liegt nicht mehr in seiner Spezialisierung, sondern in seiner Flexibilität; er ist in demselben Grade Dramaspieler, Tänzer und Sänger; er ist eine Taste der «Kommunikationsmaschine Theater», die vom Spielleiter genutzt werden kann, um den gewünschten orchestrierten Klang zu erzeugen.»⁹⁰

Johann Kresnik ist neben Pina Bausch eine weitere interessante Erscheinung des Tanztheaters. Er hat sich besonders mit gesellschaftlichen und politischen Themen

⁸⁸ Gackstetter, Pinzl, Seite: 134

⁸⁹ Gackstetter, Pinzl, Seite: 136

⁹⁰ Gackstetter, Pinzl, Seite: 137

auseinandergesetzt und hat die Einzelschicksale szenisch verarbeitet. Er sah seine Werke als gesellschaftliche Balletts und äußerte folgende Meinung dazu:

«Wir haben folgende Pflicht am Theater: Menschliche Probleme, Gewalt, Macht, all das aufzuzeigen und zu bekämpfen. Und wenn man nur darüber spricht und Meinungen weckt.»⁹¹

Für das Tanztheater sieht er die Gefahr, im Fall dass man sich auf oberflächliche Situationen und schöne Bilder konzentriert, anstatt auf Menschen, die man maximal einsetzen sollte.

Die Gefahr besteht für das Tanztheater auch in der Tatsache, dass es mit unbegrenzter Freiheit verfügt und ständigem Druck sich neu- und weiterentwickeln zu wollen, steht. Dies könnte in Wiederholungen erfolgen, was letztendlich die Originalität des Genres «verletzen» könnte. Auch wenn dazu kommen würde, wäre Tanztheater schon längst eine etablierte und respektierte Kunstform.

Trotz heftiger Diskussionen in den Ballett- und Tanztheaterkreisen über den Wert und Bestandteil des anderen, kann man mit Sicherheit behaupten, dass sich das Interesse für den Tanz in den letzten Jahrzehnten in großen Maßen zugenommen hat.

«Der kontinuierliche Wettbewerb traditioneller ausgerichteter Ballettensembles und sich neuen Herausforderungen stellender Tanztheatergruppen ist aber nur dann positiv und fruchtbar, solange sich sein gemeinsamer Nenner in der künstlerischen Kapazität seiner Choreographen und in der Kongenialität seiner Tänzerpersönlichkeiten begründet.»⁹²

⁹¹ Gackstetter, Pinzl, Seite: 140

⁹² Gackstetter, Pinzl, Seite: 141

11 Pina Bauschs Tanztheater

Nachdem über Ballett und Tanztheater berichtet wurde und wie sich ihre Unterschiede an der Gesellschaft reflektierten hatten, kommt ein Kapitel, wo Tanztheater vorgestellt wird, aber nicht allgemein, sondern Pinas Tanztheater. Hier wird als Erstes die historische Entwicklung erläutert die eine Zeitspanne von über vierzig Jahren deckte und viele interessante Werke produzierte. Pinas Werke zu kreieren änderte und entwickelte sich mit den Jahren und diese Entwicklung resultierte in einer Freiheit und Kreativität, die sehr selten in der Tanz Welt gesehen wurde.

Ein neuer Ansatz – eine neue Bewegung: Tanztheater

Den Begriff «Tanztheater» wurde wahrscheinlich das erste Mal von Rudolf Laban Anfang des 20. Jahrhunderts um seine chorische Rituale zu erklären, benutzt.⁹³ Doch Kurt Jooss, Pina Bauschs Mentor, hat den Begriff als erster in formaler Weise verwendet. Er brauchte einen Begriff der seine Werke wie *Das grüne Tisch* von anderen, eher konventionellen klassischen Stücken in Deutschland unterscheidet.

Der Erste, der seine Tanztruppe in Darmstadt mit dem Begriff verbunden hat, war Gerhard Bohner (1936 – 1992), die er einfach «Tanztheater Darmstadt» ernannte, dies geschah 1972. Ein Jahr danach folgte auch Pina Bausch mit ihrer «Tanztheater Wuppertal», sowie Reinhild Hoffmann und Bohner die ihre Kompanie «Tanztheater Bremen» nannten.⁹⁴

Erst Ende der 70er Jahre wurde der Begriff nicht nur für deutsche Kompanien verbreitend benutzt, sondern repräsentierte auch ihre Arbeit. Norbert Servos berichtet:

«[T]he Wuppertal company, under Pina Bausch, was the first to establish the term “tanztheater” – until then occasionally used in the names of dance companies – as a synonym for a new and independent genre. Tanztheater, a mixture of dance and theater modes, opened up a new dimension for both

⁹³ Climenhaga, Royd: *Pina Bausch*. Seite: 17

⁹⁴ Climenhaga, Seite: 18

genres. Basically the term stood for a kind of theater that was aiming at something new both in form and content.»⁹⁵

Dieser neue Begriff stellte eine neue Arbeitsweise dar, die von Choreografen und Kritikern Anerkennung bekam und die damit einverstanden waren, dass man dieser neuen Bewegung einen Namen gibt, was nicht neu war, aber das durch spezifische Anwendung eine neue Bedeutung erhalten hat.⁹⁶

Während sich viele Choreografen von Pina Bauschs Werken inspirieren ließen, gab es auch die, die zurück auf die Phase des Expressionismus blickten und die, die sich eher mit mythischen Themen auseinandersetzten. Trotz allem hatten sie keine Einflüsse auf Pina Bausch selbst. Jochen Schmidt äußert sich folgenderweise:

«She not only deserves much of the credit for the unexpected ascent of West German dance theater to one of the three major forces of New Dance in the world – alongside America’s post-modern dance and Japan’s Butoh – she engineered it almost single-handedly. It’s not mere presumption to say that her aesthetic sway in the world of contemporary dance is greater than that of any other choreographer today.»⁹⁷

Interessanterweise sind es drei Generationen der Folkwanger Schule in Essen, die sich inspiriert haben und die einst von Kurt Jooss unterrichtet worden sind. Pina Bausch kam auf die Stelle des Jooss, als er die Schule verlassen hat und während Susanne Linke die Schülerin dort war. Die Susanne übernahm die Position von Bausch, als Reinhild Hofmann dort die Schülerin war. Alle drei haben sich als große Choreografinnen entwickelt, wozu man sagen muss, dass Pina den größten und wichtigsten Weg für weitere Generationen gebaut hat.⁹⁸

Die bedeutendste Periode für das Tanztheater, 1977 – 1985

Mit ihren ersten Werken wie *Orpheus und Eurydike* oder *Frühlingsopfer* hat sie sich noch an Oper und Balletts gehalten, die aber als Vorläufer ihrer zukünftigen Arbeitsweise galten. Diese Arbeiten sind dominanterweise als choreografierte Stücke dargestellt, was sich in späteren Arbeiten in geringerer Weise ereignen wird.

⁹⁵ Climenhaga, Seite: 18

⁹⁶ Climenhaga, Seite: 18

⁹⁷ Climenhaga, Seite: 19

⁹⁸ Climenhaga, Seite: 20

In dem Werk *Blaubart* hat sie das erste Mal ihr Prozess der Befragung gestellt, wobei sie auch den Beitrag ihres Ensembles einbrachte. Die persönlichen Erfahrungen der Darsteller haben die Struktur des Stücks verstärkt, authentischer gemacht, was sich besonders im tänzerischen Bereich sowie der Körperlichkeit heraus spiegelte.

Nach *Blaubart* hat die Kompanie in anderen Werken diese neue Richtung fortgesetzt und verstärkt eingewandt. Mit diesem Werk stellt sie immer mehr Fragen, worauf das Ensemble ihr hilft, Antworten zu bekommen. Die Antworten kommen in verschiedenen Formen, wie gestellte Bilder oder bestimmte Bewegung sowie eine Geschichte die ein Darsteller erzählte. Von den Tänzern wurde verlangt, dass sie etwas Verlorenes beschreiben, ein spezielles Objekt mitbringen oder ihre Namen tanzen. Von ihnen wird verlangt, dass sie alles aufschreiben, was sie machen damit sie es jedes Mal wissen, weil sie immer wieder gefragt werden.⁹⁹

Das Stück, an dem sie als nächstes gearbeitet hat, ist *Komm tanz mit mir* (1977), wo die Hauptthematik die Darsteller selbst waren. Es ist eine Mischung aus Text, Körperlichkeit, Bildern, Ton sowie die Wichtigkeit alle zu verbinden in der Hoffnung ein komplettes Werk zu kreieren. Danach folgten *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* und *Café Müller* (beide 1978 entstanden), in derselben Form der Fragen und Antworten entstand auch *Kontakthof* (1978).

Alles, was danach folgte, hat nur die Grenzen des Tanztheaters weiter bewegt und jedes Jahr folgte ein neues Stück. Viele europäische Länder wie Frankreich und besonders Belgien haben diese neue Bewegung des Tanztheaters eingenommen sowie die Südamerikaner und Engländer, die sich mit ihrem Werk 1982 bekannt gemacht haben.

Diese Phase zeigt, was die Kompanie fähig ist zu erschaffen, während sie gleichzeitig eine große Spur weltweit hinterließ.

Aufenthaltsstücke als Erweiterung der Form, 1986 – 1998

Wie schon in bibliografischen Angaben erwähnt wurde, hat sich Pina mit der Zeit weltweit eine Basis für die Inspiration neuer Werke gebaut. Dies fing an 1986 in Rom, wo das Werk *Viktor* entstanden ist. Mit der Zeit entwickelte sich Pinas Arbeit

⁹⁹ Climenhaga, Seite: 21

dominant in diese Richtung, wo sie für Recherche und Inspiration in diverse Städte gereist ist.

Sie entwickelte Stücke in folgenden Städten: *Palermo, Palermo* (Palermo, 1989), *Tanzabend II* (Madrid, 1991), *Ein Trauerspiel* (Wien, 1994), *Nur Du* (Los Angeles, San Francisco, Austin, 1996), *Der Fensterputzer* (Hong Kong, 1997), *Masurca Fogo* (Lissabon, 1998) usw.¹⁰⁰

Auf diese Art und Weise schafft sie es Fragen zu stellen, die sich nicht nur auf die Stadt beziehen und aus touristischer Weise interessant wären, sondern jede Kultur tiefgründiger zu forschen und herauszufinden was jede dieser Städte attraktiv, interessant macht und weshalb sie besonders sind, was ihr Charakter ist.

In Betracht auf das amerikanische Publikum und wie sie auf ihr Werk *Nur Du* reagieren wird, antwortet sie folgenderweise:

«What I try is to find the pictures, or the images that can best express the feelings I want to convey. And you have to find your own way to show these things. I am not telling a story in a normal way. Each person in the audience is part of the piece in a way; you bring your own experience, your own fantasy, your own feeling in response to what you see. There is something happening inside. You only understand if you let that happen, it's not something you can do with your intellect. So everybody, according to their experience, has a different feeling, a different impression.»¹⁰¹

Mit diesem Ansatz und in dieser Periode verändern sich Weisen auf denen sie ihre Werke kreiert aber sie behält Grundzüge aus früherer Periode. Pina stellt immer wieder Fragen und baut ihre Stücke auf der Antworten-Suche, dazu bedient sie sich auf den Tänzern und ihrer Körperlichkeit.

Der Rückkehr zum Tanz, 1999 –

In der Zeit der späten 90er Jahren hat sich die Situation in der Kompanie geändert. Manche haben sie verlassen, weil die anderen, jüngeren mit ihrer neuen Energie die Atmosphäre «frischer» gemacht haben. Die neueren Mitglieder konnten seit einiger

¹⁰⁰ Climenhaga, Seite: 28

¹⁰¹ Climenhaga, Seite: 28-29

Zeit ihr Werk verfolgen und somit waren sie von Anfang an freier in ihrer Bewegung so, wie in neuen Ideen die sie an den Tisch brachte.

Die Kompanie hat schon früher angefangen international zu wirken, aber in dieser Phase war sie besonders aktiv auf allen Kontinenten.

Mit dem Werk *Nur Du* sieht man Pinas Rückkehr zum Tanz, auch wenn man schon Elemente der älteren Werke sieht. Währenddessen ist ihr in Lissabon entstandenes Werk *Masurca Fogo* eine Mischung aus älteren und neuen Elementen. Es enthält weiterhin Wichtigkeit der Bilder und dessen Strukturen sowie eher körperliche Passagen doch wegen neuer Mitglieder betrachtet man jetzt auch eine frische, junge Energie und Vitalität auf der Bühne.

Mit diesem Werk und anderen startet eine neue Phase, wo Pina eher traditionellere Bewegung einführt, sie erwartet von den Tänzern sozusagen, dass sie mehr tanzen. Sie spielte mit den Gedanken, wie man noch auf dem Ausdruck der Darsteller arbeiten könnte sowie sie mit ihrer Kompanie neue Wege entdeckt hat, wie man sich noch auf der Bühne bewegen und ausdrücken könnte. Damit öffnete sie vielen weiteren Choreografen und Theater-Menschen jede Menge Türen an Möglichkeiten, wie man den Körper in jenem Moment verwenden kann, ohne dass man sich strikt an eine bestimmte Technik hält, sowie dass man sich von seinem Charakter nicht distanziert.

Ruhm, den Kompanie mit den Jahren gesammelt hat, gab ihnen die Freiheit weiterhin zu forschen, zu experimentieren sowie persönliche Erfahrungen aus dem Leben sehr deutlich auf der Bühne zu äußern. Die Mitglieder der Kompanie wurden immer jünger, während Pina immer älter wurde, und gerade diese Tatsache war interessant zu betrachten und wie Pina in solcher Situation kreierte hat. Sie konnte ihre persönlichen Erfahrungen, sei es gute oder schlechte an diesen jungen Künstlern wieder durchleben und sie mit dem Publikum teilen.¹⁰²

Bauschs Werk und zeitgenössisches Theater

Auch wenn Pina Bausch meistens auf den Tanz einen wichtigen Stempel hinterlassen hat, ist offensichtlich, wie sehr sie auch Theater und seine Entwicklung beeinflusst hat. In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte sich das experimentelle Theater,

¹⁰² Climenhaga, Seite: 33

was «einen Prozess der neu definierten Subjektivität und viszerale Präsenz auf der Bühne wieder darstellte.»¹⁰³

Pina nimmt Energie und Inspiration, die sie in den 60er Jahren in New York bekam, wieder auf sich und konzentriert sich auf die Einfachheit und Präsenz der Charaktere, die sie in ihrer Authentizität und Ehrlichkeit findet.

Bauschs Werke und Entwicklung wurde mit Künstlern wie Peter Brook und Ariane Mnouchkine, die unter Theater-Legenden zählen verglichen. Weiterhin wurde ihr Werk mit Theater-Pionieren wie Artaud und Grotowski, während ihre neueren Werke mit einer viel breiteren Palette verglichen wurden. Wenn von der Arbeitsatmosphäre die Rede ist, kommen die Namen wie Richard Foreman zum Ausdruck. Er beschreibt sein Theater als «an environment fort he text to explore, a gymnasium for a psychic, spiritual and physical workout».¹⁰⁴

Die Art, auf der ihre Werke in Proben entstanden sind, ist mit dem Werk von New-Yorker Wooster Group sowie mit den späteren Werken von Ann Bogart zu vergleichen. Die Entwicklung vom Tanz und Körperlichkeit Richtung Theater ist mit der Bewegung von Meredith Monk zu vergleichen.¹⁰⁵

Pinas Werk wurde öfters unter «Performance Art» eingestuft, weil man sich so von den traditionellen Werken abgrenzen wollte und weil ihr Werk allgemein oft nicht ganz verstanden wurde. Man kann auf jeden Fall behaupten dass sie konstant ihr Werk geändert hat, als Künstlerin und Innovatorin gewachsen ist, sowie die Grenzen des Theaters und Tanzes ständig bewegt hat, was diese zwei Kategorien noch näher gebracht hat.

¹⁰³ Climenhaga, Seite: 34

¹⁰⁴ Climenhaga, Seite: 34-35

¹⁰⁵ Climenhaga, Seite: 35

12 Wuppertaler Tanztheater

Während im vorherigen Kapitel über Pinas Tanztheater berichtet wurde, über die historische Entwicklung sowie die Wichtigkeit der heutigen Darstellung in der Welt des Theaters, aber auch Kunst allgemein, wird hier die Betonung auf die Thematik ihrer Werke gestellt. Hier geht man einen Schritt zurück und erwähnt ihre Vorgänger wie Mary Wigman oder Rudolf von Laban, die für den Ausdruckstanz eine entscheidende Rolle spielten, weil sie in seiner Entwicklung teilnahmen. Hier wird auch der Körper im Mittelpunkt gestellt und Individualität jedes Tänzers gefeiert.

Pina Bausch: das permanente Ärgernis – Bericht von Jochen Schmidt

Außer Pina Bausch gab es und gibt es renommierte Choreographen wie Merce Cunningham, Hans van Manen, Jerome Robbins oder George Balanchine, die sich im Welt des Balletts und Tanztheater ihre Namen gemacht haben, aber dessen Werke nicht immer auf große Reaktionen gesorgt haben und die einem auch erlaubten sich in die Neutralität zu ziehen oder unberührt zu bleiben.

Bei Pina Bausch war das nie der Fall. Ihre Stücke lösten unterschiedliche Emotionen bei den Menschen, sie liebten oder hassten ihre Stücke, sie haben euphorisch oder empört auf die reagiert, aber Hauptsache ist, sie waren nie neutral. Stücke wie *Blaubart* oder *Kontakthof* lösten beim Publikum meistens empörte Reaktionen und Ärgernis aber dies bewies nur, dass der Mensch viel tiefer verletzt wurde als er selbst zugeben würde.

Nach Jochen Schmidt, gibt es zwei Gründe, weshalb Pinas Stücke diese Betroffenheit auslösten. Der erste ist ihre Themenauswahl. Fast all ihre Stücke behandeln die Frage der menschlichen Existenz. Dazu sagt Jochen Schmidt Folgendes:

«Sie handeln von Liebe und Angst, Sehnsucht und Einsamkeit, von Frustration und Terror, von der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen (und besonders der Frauen durch die Männer in einer nach den Vorstellungen der letzteren eingerichteten Welt), von Erinnerung und Vergessen. Sie wissen um die Schwierigkeit menschlichen Zusammenlebens und suchen Wege, auf denen sich der Abstand zwischen zwei (oder auch mehr) Menschen verkürzen ließe. Verzweifelt, wenn auch tapfer, begeben sie sich an die Entwicklung einer Sprache, mit der sie jene Kommunikation

herbeizuführen hoffen, zu der die bisher angewandten Sprachen und Sprechweisen nicht fähig waren – und falls jemand einwendet, dass dabei bislang vor allem schrille Schreie herausgekommen sind, würde mich das nicht sonderlich stören; ein Kunstwerk, das so laut schreit, dass es die Menschen ihre Trägheit aufscheucht, ist selten genug.»¹⁰⁶

Neben ihrer Themenauswahl ist der andere Grund ihre Unerbittlichkeit «mit dem die Bausch ihre existentiellen, sozialen oder ästhetischen Fragen stellt.»¹⁰⁷ Die Konflikte, die sie bearbeitet werden sehr realistisch dargestellt, was dem Publikum kein Platz für Ausflüchte lässt.

«Sie ist für jedermann, ihre Kritiker eingeschlossen, eine ständige Erinnerung an die eigene Unzulänglichkeit, ein permanentes Ärgernis, eine andauernde Aufforderung, den Trott und die geistige Trägheit aufzugeben, die Lieblosigkeit über Bord zu werfen und anzufangen mit gegenseitigem Vertrauen, gegenseitiger Achtung, Rücksichtnahme, Partnerschaft.»¹⁰⁸

Wenn man sich näher mit Pinas Werken beschäftigt, kommt man zum Begriff der Angst. Es scheint, als ob die Angst ihre Werke ständig verfolgt und beeinflusst. Zu gleicher Zeit ist ihr wichtig «geliebt zu werden – und aus dem Widerstreit dieser beiden Empfindungen entstehen in den Stücken der Bausch die Konflikte, entsteht allerdings auch die Komik, die Bausch souveräner wird und Abstand gewinnt zu ihren eigenen Frustrationen und Obsessionen, Komplexen und Träumen. Man könnte auch sagen: in dem Maß, in dem der Realitätsgehalt ihrer Stücke zunimmt.»¹⁰⁹

Pina Bausch hat sich in den Jahren zu einer Schöpferin der allgemeinen Kunst entwickelt. Sie verbindet Kunst des Tanzes mit dem Schauspiel, bildender Kunst, Oper und Film. Die ewige Entwicklung ist das Schlüsselwort.

¹⁰⁶ Müller, Hedwig, Servos, Norbert: *Pina Bausch: Wuppertaler Tanztheater* (in dieser Quelle ist keine Seitenzahl angegeben)

¹⁰⁷ Müller, Servos

¹⁰⁸ Müller, Servos

¹⁰⁹ Müller, Servos

Die Emanzipation des Tanzes zu seinen eigenen Mitteln

«Wenn ich mit Wörtern sagen könnte, was meine Tänze meinen, gäbe es keinen Grund, sie zu tanzen.»¹¹⁰

Dieser Satz stammt von Mary Wigman, der Protagonistin des deutschen Ausdruckstanzes. Hier stellt sich die Frage, ob sich der Tanz damit von anderen Medien abgrenzen möchte und wo seine Möglichkeiten dabei liegen. Damit hat sich vor allem Pina Bausch beschäftigt und hat die Grenzen ständig getestet.

Pinas Tanztheater aus Wuppertal stand für die «Emanzipation» da, die dann viele Fragen bei Menschen auslöste. Versucht sich der Tanz zu eingrenzen und welche Funktionen es überhaupt hat. Ballett hätte man nur auf die Erzeugung des Schönes abgrenzen können.

Damit man die Mitteln verstehen könnte, mit welchem sich Tänzer ausdrücken, ist es wichtig, sich mit der Entwicklung und seiner Geschichte zu befassen. Hier geht es in erster Linie um Körperlichkeit. Was den Körper bewegt, und wie die Entwicklung durch die Zeit verlief. Damit hat sich Soziologe Norbert Elias beschäftigt der behauptet, dass «im Zentrum die Entwicklung der «inneren Natur» des Menschen steht, die den gesamten Bereich menschlichen Verhaltens, die Veränderung seiner körperlichen Affekte und seines Trieblebens umfasst.»¹¹¹

Während sich der Mensch z. B. im Mittelalter in Bezug auf seine Aggression noch ziemlich direkt geäußert hat, ist die Situation im 19. Jahrhundert, wo er sich zum neuzeitlichen Individuum entwickelte, anders wegen der Selbstbeherrschung, die von ihm verlangt wurde. Allgemein hat sich die Gesellschaft geändert, Manieren sind wichtiger und strikter geworden, wozu auch die Industrialisierung beigebracht hat.

Elias ist der Meinung, dass das «Innere» von äußeren Bedingungen beeinflusst wird. «Individuum und Gesellschaft sind zwei sich ständig an- und gegeneinander entwickelnde Prozesse, die untrennbar miteinander verbunden sind. So haben sich auch die Verhaltensweisen der Menschen, insbesondere die Beherrschung ihrer

¹¹⁰ Müller, Servos

¹¹¹ Müller, Servos

Affekte, unter dem Druck der allgemeinen gesellschaftlichen Bedingungen (wie die Technisierung der Arbeitsprozesse) herausgebildet.»¹¹²

Des Weiteren spricht Gewalt für Elias eine wichtige Rolle und dessen Ansammlung und Ausübung, die er in zwei Formen aufzeigt. «Einerseits wird immer mehr Gewalt, vom einzelnen weg nach außen hin in Institutionen konzentriert und letztlich ganz den Staat als Ordnungsorgan übertragen, andererseits verwandeln sich die äußeren Zwänge für das Individuum zunehmend in Selbstzwänge (wie es z.B. bei der Verinnerlichung von Konventionen der Fall ist).»¹¹³ Die Angst befindet sich zwischen «Außen» und «Innen» und steuert Selbstkontrolle und Affektbeherrschung.

Der Tanz ist als körperliche Gestaltungsmittel einzuordnen die «über die Zurichtung der Körper, die Selbstzwänge der Individuen in den verschiedenen Zeiten aussagt.»¹¹⁴ Des Weiteren wird der Tanz als Medium «an dem die «Verhältnisse» am «Verhalten» ablesbar sind»¹¹⁵ bezeichnet. Er repräsentiert die gesellschaftlichen Entwicklungen einer Epoche. Klassischer, akademischer Tanz unterliegt strengen Regeln und schablonierten Bewegungen. «Er repräsentiert quasi bewusstlos die gesellschaftlichen Verhältnisse einer Zeit, ihre Zwangsgesetze und die Eingrenzung des Leibes für ihre Erfordernisse. Der Körper wird reglementiert, einem komplizierten System von Übungen und Techniken unterzogen, um ihn den Anforderungen des industriellen Zeitalters verfügbar zu machen.»¹¹⁶

Ausdruckstanz lehnt strenge Regelhaftigkeit des klassischen Tanzes und propagiert andererseits 'organisch rhythmisches Tanzverständnis'.¹¹⁷ Bewegungen auf der Bühne lassen sich als 'Instrument einer ebenso körperlich zu verstehenden Befreiung nutzen'.¹¹⁸ Das Tanztheater als solches «setzt auf Spontaneität, auf Zuspitzung in der Darstellung, um Notwendigkeit erfahrbar zu machen. Sein Ziel ist sinnlich faßbare Erkenntnis.»¹¹⁹

¹¹² Müller, Servos

¹¹³ Müller, Servos

¹¹⁴ Müller, Servos

¹¹⁵ Müller, Servos

¹¹⁶ Müller, Servos

¹¹⁷ Müller, Servos

¹¹⁸ Müller, Servos

¹¹⁹ Müller, Servos

Wenn man diese Veränderungen beobachtet, und wie sich die von der Ballettszene unterscheiden, kommen Pina Bauschs Werke dazu am nächsten. Wuppertaler Tanztheater hat auch andere Medien eingeschlossen und damit die Möglichkeiten erweitert. 'Im Zentrum der Darstellung steht das Verhalten der Menschen zueinander.'¹²⁰

Der Körper trägt für Pina Bausch die Hauptbedeutung denn, «ihr Thema ist der Körper in seiner Einengung durch Konventionen, seine Begrenzung durch untaugliche Verhaltensnormen. Und vor allem ist der Körper der Frau in seiner Reduzierung auf den Warenwert für den Mann.»¹²¹

Figuren, die sie in ihren Werken verwendet stehen in Widersprüchen zwischen «verinnerlichten Ansprüchen und eigenen Wünschen nach Zärtlichkeit, Geborgenheit, Annäherung.»¹²² Mit dieser Konzeption werden die Menschen konfrontiert und es zeigt sich erfolgreich denn es lässt keinen neutral und gefühllos.

Vom Ausdruckstanz zum «armen Theater» (historischer Exkurs)

«Dort wo das Wissen um die Dinge aufhört, wo nur das Erlebnis Gesetz ist, dort beginnt der Tanz.» (Mary Wigman)¹²³

Die Zwänge des Tanzes, sich von den traditionellen Normen abgrenzten, haben sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ereignet, was eine ganze Generation von Tänzer beeinflusst hat. Die Arbeit von Pina Bausch lässt sich zur Bewegung des Ausdruckstanzes einordnen, was nicht nur an ihrer Ausbildung an der Folkwang-Hochschule nachzuweisen ist, sondern auch in ihrer späteren Arbeit. Jedoch kann man hier keine «gerade Linie ziehen und sie zwischen tänzerischen Reformbestrebungen der 10er und 20er Jahre und ihrem Tanztheater»¹²⁴ einordnen.

Wie schon in vorherigen Kapiteln erwähnt wurde, entwickelte sich mit der Zeit das industrielle Zeitalter, was mit sich viele Innovationen wie Maschinen, Fabriken u. Ä. brachte. Unter anderem haben sich Großstädte gebildet, Verkehrsnetze, Medien usw. menschliche Bedürfnisse haben stark zugenommen und Menschen haben sich mit

¹²⁰ Müller, Servos

¹²¹ Müller, Servos

¹²² Müller, Servos

¹²³ Müller, Servos

¹²⁴ Müller, Servos

Schlagwörtern wie «Materialismus» und «Massengesellschaft» befreundet. Der Mensch bekam das Bedürfnis zu einem geregelten System zuzugehören.

Im 19. Jahrhundert wurde der klassische Tanz eine Repräsentation der technischen Virtuosität. Es erzählte eine märchenhaft-romantische Fabel.

«Der Körper mit seinen natürlichen Möglichkeiten war kein Medium, sondern ein Instrument, ein Handwerksgegenstand, um fixierte Bewegungsvorschriften zu vollführen. Der Spitzentanz sollte die erstrebte Illusion von der Überwindung der Schwerkraft möglichst perfekt gestalten und Körperlichkeit, das Bedürfnis nach natürlicher, organischer Bewegung verleugnen. Im Leistungszwang des klassisch-akademischen Tanzes, in der Unterordnung menschlicher Bedürfnisse unter die Zwänge der technischen Perfektion sah der Zuschauer auf der Ballettbühne die gleichen Mechanismen als Normen repräsentiert, die sein alltägliches Leben, seine gesellschaftliche Situation beherrschten.»¹²⁵

Die Jahrhundertwende brachte eine neue Reihe von Künstlern wie z. B. die Expressionisten. Sie suchten nach einer neuen Lebensqualität und verabscheuten «die Auswirkung der modernen Industriegesellschaft in ihren Kunstwerken.»¹²⁶ Sie haben sich auch für die Ablehnung des klassischen Balletts eingesetzt. Schon vor ihnen kam amerikanische Tänzerin Isadora Duncan mit dem neuen Bewegungsideal, das sich vom akademischen Tanz komplett unterscheidet.

«Energisch lehnte Duncan das traditionelle Ballett als eine «Vergewaltigung» und «Deformierung» des Körpers ab, stattdessen solle der «Tanz der Zukunft» ganz den organischen körperlichen Möglichkeiten entsprechen.»¹²⁷ Außerdem war das Schlagwort «Natürlichkeit» das Programm dieser neuen Tanzbewegung, und damit war auch die Art der Bewegung gemeint. Außerdem hat sich dieses Schlagwort auch auf Kostüme und Dekoration reflektiert, weil man mit dem neuen Tanz nur die Schönheit des menschlichen Körpers zeigen wollte. Da sie auf traditionelle Tanztechnik des Balletts verzichtete, wurde er von Ballettfreunden als «naives Hüpfen» bezeichnet. Trotzdem hat sie durch zahlreiche Tournées durch Europa viele Anhänger gewonnen. Mit ihrer Bewegung setzte sie einen Grundstein für das ganze

¹²⁵ Müller, Servos

¹²⁶ Müller, Servos

¹²⁷ Müller, Servos

20. Jahrhundert, wobei sich die tänzerische und choreografische Arbeit nicht auf Technik und rationaler Überlegung beruht, sondern wirft individuelle Erfahrung in ersten Plan.

Rudolf von Laban repräsentiert die Anfänge des Ausdruckstanzes und er «verstand den Menschen als ein autonomes Individuum, das aus sich selbst heraus, frei und unbeeinflusst, nur kosmischen Triebkräften hingegeben, Konventionen überwinden, Bewegungsverhalten entfesseln könne.»¹²⁸ Einer seinen ersten Schülerinnen war Mary Wigman mit der er sein eurhythmische Tanzkonzept entwickelte und die später zur Protagonistin des Ausdruckstanzes erwuchs. Sie hat sich auf die Selbstverwirklichung des Individuums eingesetzt und hierbei musste man auf eine fixierte Tanztechnik sowie auf märchenhafte Themen des klassischen Balletts verzichten. In ihrer Arbeit kritisierte sie die moderne Welt und ihre Erscheinungen und dabei suchte sie den Ausgang. Damit wurde auch die Grundlage für amerikanischen Modern Dance gelegt, die die gesamte Tanzgeschichte prägte.

Pina Bausch und ihr Wuppertaler Tanztheater haben sich an diesen neuen Veränderungen bedient (z. B. werden die Kostüme und Dekoration viel einfacher) aber erweitert und radikalisiert sie um eine Emanzipation zu erreichen. «Sie zeigt den Menschen als ein von Konventionen geprägtes, im individuellen Unvermögen, im Bereich des Privaten befangenes Subjekt.»¹²⁹

¹²⁸ Müller, Servos

¹²⁹ Müller, Servos

13 Schlussbetrachtung

Die vorliegende Diplomarbeit hatte als Aufgabe den Tanz als Menschmedium darzustellen und es durch den theoretischen und praktischen Teil transparent aufweisen.

Der erste Teil der Arbeit diente, um Anwendung des Tanzes in Theorie und Praxis darzustellen, wobei sie sich durch Geschichte veränderte und weiterentwickelte. Mediendefinition war der nächste Punkt dieses Kapitels und diente den Tanz als Medium durch unterschiedliche Punkte zu definieren, denn durch einen Satz ist das nicht möglich, dies gilt für Medien allgemein. Letztendlich wurde Körper als Medium dargestellt, denn es dient als zentrales Objekt des Tanzes. Körperlichkeit wurde besonders von Pina Bausch weiterentwickelt, denn sie benutzte die Vorteile anderer Medien, was den Ausdruck noch dramatischer und visueller machte.

Tanz ist die älteste Kunst, denn sie existiert, seitdem es den Menschen gibt. Die Art und Weise wie man sie benutzt, was man aus ihr machen kann, und wie die breiten Massen auf sie reagieren, wurde durch die Jahrhunderte die seit dem Mittelalter folgten klarer.

Tanz kann man als eine gesellschaftliche Erscheinung betrachten, als ein Hobby oder als eine seriöse Profession. Die Erscheinung des klassischen Tanzes hat die ganze Geschichte des Tanzes geprägt, weil sie, wie schon öfters in dieser Diplomarbeit erwähnt wurde, als Grundlage für andere Tanzstile dient.

Geschichte des 20. Jahrhunderts ist für diese Arbeit besonders wichtig, denn es dient als produktivstes Jahrhundert, wenn es um Tanz geht. Tänzer und Choreografen konnten sich als Individuen etablieren und versuchten sich von klassischer Form zu entfernen und innovative Formen zu bilden.

Wie sich dann aus dieser klassischen Form die moderne Form entwickelt hat, ist interessant zu betrachten, denn diese neuen Choreografen wie Martha Graham, Doris Humphrey, Merce Cunningham, Rudolf von Laban usw. haben sich damit befasst, neue Techniken zu entwickeln und wollten sich von dieser klassischen Form, die sie langweilig fanden, trennen.

Die Erscheinung von Modern Dance in Amerika und modernen Tanzes in Deutschland löste eine Welle an Choreografen, die die Entwicklung noch weiter gebracht haben.

Pina Bausch hat mit ihrem Tanztheater die Geschichte geschrieben. Sie nahm den Tanz, als Menschmedium, was es ist und entwickelte ihn weiter in das Tanztheater mit Hilfe von anderen Medien und Künsten. Sie führte Gesang, Sprechanlage, weltweite Inspiration, persönliche Erlebnisse der Tänzer so wie ihre Eigene mit ein.

Tanz übernahm im Theater das was der Fernseher zu Hause macht. Es übermittelt Geschichten, die bei breiteren Massen unterschiedliche Emotionen auslöste. Es ging nicht mehr um perfekte Technik zu beherrschen, sondern authentisch, ehrlich und transparent zu sein, genug um in einem Laien Reaktionen auszulösen.

Tanz ist heutzutage zu einer großen Institution geworden, die sich in kulturellen Kreisen etabliert hat und die Menschen weltweit jeden Tag aufs Neue begeistert. Tanz ist zu einer Kunst geworden, die sich ständig entwickelt und unterschiedliche Inspiration sammelt, aber zu gleicher Zeit, die Tradition, wie z. B. die des klassischen Balletts pflegt und es als grundlegende Form des Tanzes akzeptiert.

14 Literaturverzeichnis

Bücher

- Barthel, G., Artus, Hans-Gerd (2008): *Vom Tanz zur Choreographie. Gestaltungsprozesse in der Tanzpädagogik*. Oberhausen: Athena-Verlag
- Clavadetscher, R., Rosing, C. (2007): *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen – eine Bestandaufnahme*. Bielefeld: transcript Verlag
- Climenhaga, R. (2009): *Pina Bausch*. New York: Routledge Verlag
- Dahms, Sibylle (2001): *Tanz*. Stuttgart: Metzler Verlag
- Gachstetter, D., Pinzl, M. (1990): *Ballett und Tanztheater*. München: nympheringen in der F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH
- Liechtanhan, R. (1983): *Vom Tanz zum Ballett. Eine illustrierte Geschichte des Tanzens von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart und Zürich: Belser Verlag
- Linsel, A. (2013): *Pina Bausch. Bilder eines Lebens*. Hamburg: ein Verlag der Edel Germany GmbH
- Müller, H., Servos, N. (1979): *Pina Bausch: Wuppertaler Tanztheater*. Köln: Ballett-Bühnen-Verlag Rolf Garsue
- Schmidt, J. (2002): *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Mit 101 Choreographenporträts*. Berlin: Henschel Verlag
- Wigman, M. (1986): *Die Sprache des Tanzes*. München: Battenberg Verlag

Artikel und wissenschaftliche Beiträge

- Birringer, J. (1986): *Dancing across Borders*. In: *The Drama Review: TDR*. Vol. 30, No. 2, S: 85-97, The MIT Press
- Brandstetter, G. (2000): *Der Körper als Anekdote Beobachtungen zum Bewegungstheater der 90er Jahre*. In: *MLN*, Vol.115, No. 3, German Issue, S: 403-422, The John Hopkins University Press
- Cody, G. (1998): *Woman, Man, Dog, Three: Two Decades of Intimate and Monumental Bodies in Pina Bausch's Tanztheater*. In: *TDR* (1988-), Vol. 42, No. 2,

S: 115-131, The MIT Press

Lepecki, A. (1999): *Skin, Body and Presence in Contemporary European Choreography*. In: TDR (1988-), Vol. 43, No. 4, German Brecht, European Readings, S: 129-140, The MIT Press

Manning, S. A., Benson, M. (1986): *Interrupted Continuities: Modern Dance in Germany*. In: *The Drama Review: TDR*. Vol. 30, No. 2, S: 30-45, The MIT Press

Kaiser, S. (2011): *Vom Körper als Medium zum Medium des Textes. Der Körper als narrative Strategie in Tahar Ben Jelloun's L'enfant de sable*. Berlin: GiNok – Publikationsplattform Germanistik

Niemann, R.: *Der Körper als Medium: Das Performance – Netzwerk Schweiz*

Winkler, H.: *Mediendefinition*. In: Medienwissenschaft – Rezensionen, Reviews, Nr.1 / 04. Mai 2004, S. 9-27

Price, D. W. (1990): *The Politics of the Body: Pina Bausch's Tanztheater*. In: *Theatre Journal*, Vol. 42, No. 3, Women and/in Drama, S: 322-331, The John Hopkins University Press

Internetseiten

http://medienpaedagogik.at/index.php?option=com_content&task=view&id=48&Itemid=143&limit=1&limitstart=0 (03.08.2015)

Filme

Damen und Herren ab 65. R: Lilo Mangelsdorff. Deutschland. 2006. 43 Min.

Café Müller. R: Pina Bausch. Aufnahme der Aufführung. Deutschland. 1978. 50 Min.

Le Sacre du Printemps – Frühlingsopfer. Regie: Pina Bausch und Pit Weyrich. Aufnahme der Aufführung. Deutschland. 1978. 36 Min.

Pina Bausch. R: Anne Linsel. Deutschland. 2006. 43 Min.

Tanzträume – Jugendliche tanzen Kontakthof. R: Anne Linsel. Deutschland. 2010. 89 Min.