



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Ein 'deutscher' Welterfolg: Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal: Schritte zum Welterfolg

Seidl, A.

Publication date

2015

Document Version

Final published version

Published in

Aspekte des deutschen Theaters im 20. Jahrhundert

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Seidl, A. (2015). Ein 'deutscher' Welterfolg: Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal: Schritte zum Welterfolg. In L. Schirmer (Ed.), *Aspekte des deutschen Theaters im 20. Jahrhundert* (pp. 79-100). (Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte; No. 47). Gesellschaft für Theatergeschichte.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Ein „deutscher“ Welterfolg Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal Schritte zum Welterfolg

Von Anna Seidl

Das Tanztheater und insbesondere das Wuppertaler Ensemble gehören unangefochten zu den wichtigsten Kulturexportartikeln Deutschlands.¹ Heiner Müller erkennt in ihm 1981 „ein neues Theater der Freiheit“², dessen Königin und Pionierin Pina Bausch, wie der Tanz- und Theaterkritiker Jochen Schmidt schwärmt, in einer „einzigartig[en]“ Art und Weise Collagentechnik, absurde Bildwelten und den ewigen Geschlechterkampf zur Darstellung bringe.³ Das Lebenswerk dieser Jahrhundertkünstlerin und bis heute begehrtesten Choreografin der Welt schmücken unzählige Auszeichnungen und Preise aus dem Sektor Kunst und Kultur sowie Wirtschaft und Politik. Während Federico Fellini und Pedro Almodóvar sie in ihren Filmen *E la nave va* (1983; dt. *Schiff der Tränen*) und *Hable con ella* (2002; dt. *Sprich mit ihr*) verewigten, bemüht sich die von ihrem Sohn Salomon nach dem Tod der Mutter 2009 gegründete Pina-Bausch-Stiftung das künstlerische Erbe auch weiterleben zu lassen. Archivmaterialien werden aufgearbeitet und Orte geschaffen, „an denen sich Menschen treffen können, eintauchen können in Pinas Arbeit, gemeinsam Neues erschaffen und ihr nah sein können.“⁴ Wim Wenders preisgekrönter Film *Pina* (2011), der die „Erfinderin einer neuen Kunst“⁵ mit Hilfe neuester 3-D-Technik feiert und für den bisher höchsten Bekanntheitsgrad des Tanztheaters steht, vermittelt eindrücklich das Ausmaß dieser fast hagiografischen Verehrung, die Bausch generationen- und kulturübergreifend entgegengebracht wird. An welchen Orten die Kompanie bis heute auch immer auftritt, sind Spielstätten und Opernhäuser wochenlang zuvor ausverkauft, sei es, dass Avantgardeklas-

¹ Vgl. Susanne Schlicher: *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten*. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 14.

² Heiner Müller: *Blut ist im Schuh oder Das Rätsel der Freiheit*. Für Pina Bausch, in: *Theater 1981*. Jahrbuch der Zeitschrift *Theater heute*, S. 34/35, hier: S. 35; auch in: Ulrike Hanraths, Hubert Winkels (Hrsg.): *Tanz-Legenden. Essays zu Pina Bauschs Tanztheater*, Frankfurt am Main und Dülmen 1984, S. 117-123, hier: S. 121.

³ Vgl. Jochen Schmidt: *Erfahren, was Menschen bewegt*. Pina Bausch und das neue Tanztheater, in: U. Hanraths, H. Winkels (Hrsg.): *Tanz-Legenden*, S. 17-29, hier: S. 29.

⁴ Pina-Bausch-Stiftung, zit. nach: URL: <http://www.pinabausch.org/de/was-wir-tun-wollen.php>. (Zuletzt eingesehen am 30.4.2014.)

⁵ Wim Wenders, zit. nach: URL: <http://www.pina-film.de/> (Zuletzt eingesehen am 30.4.2014), aus offizieller Website zu seinem Film *Pina*.

siker wie *Café Müller* oder *Kontakthof* zu sehen oder die inzwischen schon legendär gewordene „universelle Humanität“⁶ ihres Welttheaters zu bewundern sind.

Wie lässt sich diese nun fast 40 Jahre andauernde Erfolgsgeschichte erklären? Wie konnte dieses ursprünglich national verwurzelte Provinztheater erst zu einem Avantgardetheater und dann zu einem Welttheater aufsteigen, dem der interkulturelle Verständigungsprozess viel müheloser zu gelingen scheint, als vielen anderen Künstlern oder sämtlichen Vertretern aus Politik und Wirtschaft? Diesen Fragen soll mit Hilfe der Werkbiographie von Bausch nachgegangen werden, wobei zwei nicht unabhängig voneinander zu betrachtende Dimensionen ihrer künstlerischen Arbeit unterschieden werden: die revolutionäre Dimension einer frühen Kunstavantgarde und die humanitär-universelle Dimension eines späteren Welttheaters. Der künstlerische Werdegang von Bausch verläuft dabei nach einem klassischen Muster, das sich in drei Phasen gliedern lässt. Beginnend als Tänzerin und später Vorkämpferin der Avantgardebewegung der 1970er Jahre, erfährt sie mit ihrem Tanztheater in den 1980er Jahren eine institutionelle Etablierung und erlebt schließlich eine beispiellose Erfolgsphase. Darauf aufbauend beginnt die Kompanie in den 1990er Jahren verstärkt ihre Produktionen als internationale Kooperationen zu realisieren, was nicht ohne Einfluss auf ihre „Sprache“ und Ausdrucksformen bleiben wird.

Die an der Werkbiographie abzulesenden Voraussetzungen, der Verlauf und die Folgen des internationalen Erfolgs für das künstlerische Programm des Tanztheaters werden vor dem Hintergrund von Pierre Bourdieus Feldtheorie untersucht, die er am Beispiel der Literaturproduktion in Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts dargestellt hat.⁷ Bourdieu zeigt anhand seiner Untersuchungen zur Entstehung eines künstlerischen Produktionsfeldes, dass ein hinreichendes Verständnis von Kunstwerken immer eine zweifache Analyse voraussetzt, bei der sowohl innere, kunstimmanente als auch äußere Faktoren in den Blick rücken.⁸ Dazu zählen u. a. vorherrschende Diskurse, Beziehungen oder Vermarktungsstrategien, von denen die Position des Künstlers im dynamischen Kräftefeld des Kunstsektors sowie der Bekanntheitsgrad seiner Werke abhängen. Der Kunstsektor selbst ist von den herrschenden Konkurrenz- und Machtkämpfen der Akteure geprägt, die stets um die Durchsetzung ihrer jeweiligen Auffas-

⁶ Marion Meyer: Pina Bausch. *Tanz kann fast alles sein*, Remscheid 2012, S. 12.

⁷ Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main 2001.

⁸ „So kann eine bestimmte stilistische Strategie [des Künstlers / Kunstwerkes] den Ausgangspunkt dafür bieten, dem Werdegang ihres Urhebers nachzuforschen, und eine biographische Information mag Anlaß geben, diese oder jene formale Eigenheit des Werkes oder Besonderheit seiner Struktur anders zu lesen.“ (A. a. O., S. 370.)

sungen von Kunst bemüht sind.⁹ Diese Spannungen fängt Bourdieu im Modell der drei Räume ein. Während sich in den ersten beiden Räumen die auf gegensätzlichen etablierten künstlerischen Vorstellungen beruhenden Zeugnisse positionieren, markiert der dritte Raum als Leerstelle die Möglichkeit zu einer Veränderung bzw. einem Bruch mit der bestehenden Ordnung.¹⁰ Hier verortet Bourdieu die Kunstavantgarde, die über die revolutionäre Kraft verfügt, gegen die dominierenden Positionen der ersten beiden Räume anzutreten und diese zu sprengen. Um sich als neue Position zu legitimieren, muss die Kunstavantgarde neben dem revolutionären Potenzial indes auch über erkennbare Bezugspunkte verfügen, die im Bereich des künstlerischen Erbes oder eines Diskurses liegen können. Erst sie machen neue Positionen auf dem künstlerischen Feld überhaupt möglich und vorstellbar.¹¹

Das künstlerische Erbe

Als Bausch 1973/74 die Leitung des Balletts der Wuppertaler Städtischen Bühnen übernahm, ist die ehemalige Folkwang Schülerin nicht nur mit dem Stil und Habitus einer in der expressionistisch-deutschen Tradition verwurzelten Ästhetik, sondern auch mit dem spartenübergreifenden Konzept der Folkwang Schule vertraut. In einem zweijährigen, vom Deutschen Akademischen Austauschdienst geförderten Aufenthalt an der Juilliard School of Music, bei dem sie wichtige Erfahrungen mit dem Modern Dance sammelt, kann sie ihren Horizont erweitern. Damit kennt Bausch zwei wirkungsmächtige und im Kern gegensätzliche Tanztraditionen, die später in ihr Werk einfließen werden. Während es beim so genannten deutschen Ausdruckstanz um den besonderen Umgang mit Gefühlen und Emotionen geht, die nach einem anderen Medium als der Sprache strebend, in Musik und Tanz ihren Ausdruck suchen, steht der Modern Dance für den reinen

⁹ Das künstlerische Feld wird von den Positionen in ihm bestimmt, „die nur relational, und zwar als System differentieller Abstände“ verstanden werden können. (P. Bourdieu: Regeln der Kunst, S. 328.)

¹⁰ Im „Raum des Möglichen“ geht es um den Konkurrenzkampf derjenigen Künstler, die sich schon etabliert haben und eine orthodoxe Position vertreten, gegen diejenigen, die noch um Anerkennung und die zukünftige Machtposition kämpfen und eine heterodoxe Position innehaben. (Vgl. besonders das Kapitel „Der Raum des Möglichen“, in: A. a. O., S. 371-378.) In Bezug auf die künstlerische Anerkennung spricht Bourdieu von symbolischer Anerkennung. (Vgl. Florian Schumacher: Bourdieus Kunstsoziologie, Konstanz 2011, S. 139.)

¹¹ „Künstlerische Kühnheiten, Neues oder Revolutionäres sind überhaupt nur denkbar, wenn sie innerhalb des bestehenden Systems des Möglichen in Form *struktureller Lücken* virtuell bereits existieren, die darauf zu warten scheinen, als potentielle Entwicklungslinien, als Wege möglicher Erneuerung entdeckt zu werden.“ (P. Bourdieu: Regeln der Kunst, S. 372. Hervorhebung im Original.)

Formalismus tänzerischer Bewegung.¹² Ansätze daraus bestimmen vor allem die frühen *musikdramatischen* Choreografien von Bausch. Ihre späteren *tanzdramatischen* Stücke dagegen erscheinen in der Verlängerung des deutschen Ausdruckstanzes. Es ist nicht verwunderlich, dass sich Bausch in Amerika besonders zu einer Avantgarde-Bewegung hingezogen fühlt, die sich gegen die Gegenstandslosigkeit und Abstraktionen des Modern Dance richtet. Vorkämpfer dieser neuen Bewegung und Gründer des „psychologischen Balletts“ ist Antony Tudor, ihr Tanzlehrer, dessen Ballette das emotionale Leid zwischen den Geschlechtern darstellen und alternative Tanz-erfahrungen und -stile einführen, welche die junge Tanz-Elevin beeindruckten.¹³

Nach ihrer Rückkehr aus New York wird Bausch zunächst Solistin beim neu gegründeten Folkwang-Ballett unter Leitung des bekannten Tanzpädagogen und Choreografen Kurt Jooss. Sein Verdienst ist es, Tendenzen und Ansätze der Weimarer Tanz-Avantgarde auch nach dem Krieg weiterentwickelt zu haben.¹⁴ Indem er allgemeine Themen – Pazifismus und Hu-

¹² Gerade die Tradition der deutschen Philosophiegeschichte, die die einheitsstiftende Funktion von Kunst im und durch den Körper feiert, hat sich als wirkungsmächtig erwiesen und dem Ausdruckstanz seine nationalkulturelle Fundierung gegeben, die in Folge von den Nationalsozialisten instrumentalisiert wurde. Vor allem das masseneuphorisierende Potenzial des Ausdruckstanzes, der innere Ausdruck und seine Bindungsenergien als kollektives Ur-Gefühl, versprach das Bedürfnis nach einem gemeinsamen Erleben zu befriedigen. Deshalb stand man in den 1950er Jahren dem Ausdruckstanz und seinen mit dem Nationalsozialismus sympathisierenden Tänzern oftmals äußerst kritisch und zurückhaltend gegenüber. Als Folge setzte sich eine restaurative Ballett- und Kulturpolitik an fast allen Opernhäusern und Spielstätten in Deutschland durch, wobei das klassische Ballett tonangebend war. (Vgl. Inge Baxman: *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, München 2000.) Der Ausdruckstanz ist nach Norbert Servos mit einem doppelten Erbe konfrontiert: „das bloße Schwärmen der Romantik, das rückwärtsgewandt der Vergangenheit nachträumte, und die Klarbewußtheit aufklärerischer Tradition, die von der Macht der Gefühle noch nichts wissen wollte. Man rüstete den tänzerischen Ausdruck neu und fest zu: emotionale Tiefe verband sich mit Klarheit und suchte sich neue Horizonte.“ (Norbert Servos: *In die Tiefe und in die Weite. Tanztheater und Ausdruckstanz: Bemerkungen zu einer ‚unterirdisch‘ verlaufenden Geschichte*, in: *Ballett-Journal / Das Tanzarchiv. Zeitung für Tanzpädagogik und Ballett-Theater*, 34 (1986), Heft 6 (=Ballett 1986. Chronik und Bilanz des Ballettjahres), S. 14/15, hier: S. 14.)

¹³ Der gebürtige Brite Tudor machte, wie später auch Bausch, das Gestische zu einem festen Bestandteil seiner Dramatik.

¹⁴ Jooss war 1933 über die Niederlande nach England emigriert, da er sich weigerte, ohne seine jüdischen Mitarbeiter und Tänzer in Deutschland weiter als Choreograf und Tanzpädagoge zu arbeiten. Vielleicht ist dies u. a. ein Grund dafür, dass nach seiner Rückkehr nach West-Deutschland und mit der Gründung des Folkwang-Balletts auch die Tradition des deutschen Ausdruckstanzes wieder Fuß fassen konnte. (Vgl. Patricia Stöckemann: *Etwas ganz Neues muß nun entstehen. Kurt Jooss und das Tanztheater*, München 2001.)

manismus – in die Direktheit und Einfachheit der Bewegungssprache übersetzt, steigert er die dramatische Aussagekraft der damaligen Tanzsprache.¹⁵ Neu ist bei Jooss weder der Gebrauch von Alltagsbewegungen noch die Wahl solch abstrakter Themen, die u. a. schon bei Mary Wigman in ihren expressionistisch-solistischen und chorischen Tänzen Eingang gefunden hatten. Neu ist dagegen die konkrete historische, sozio-kulturelle Verankerung dieser Themen, die Verbindung von körperlicher Expressivität mit dem sozialen Gestus. Dies ist nun die Geburtsstunde des modernen deutschen Tanztheaters.¹⁶

Auch das Werk von Bausch zeichnet sich durch diese sozio-kulturelle Verankerung aus, die sie bei Jooss und Tudor kennengelernt hat. Gleichzeitig profitiert sie von der Aufbruchbewegung des Regietheaters, das Anfang der 1970er Jahre gerade eine Absage an Literatur, Sprache und einem körperlosen Darstellungsstil erteilt. „In Anlehnung an die epische Theatertheorie von Bertolt Brecht und dem avantgardistischen Entwurf eines ‚Theaters der Grausamkeit‘ von Antonin Artaud [strebt das Regietheater] eine körperzentrierte, text- und literaturunabhängige Autonomie des Schauspiels an“¹⁷, welches Fantasie, Körperlichkeit und Sinnlichkeit fördern soll. Damit wird nicht nur der Körper als neues gesellschaftliches Sensorium aufgewertet, sondern auch der Tanz insgesamt, der sich als kulturelle Praxis neu justiert. Für die Entwicklung und Positionierung des Avantgardeprojekts von Bausch sind sowohl die damaligen Tanzdiskurse als auch Theaterdiskurse ausschlaggebend. Der ehemalige französische Kulturminister Jack Lang ist sich gar sicher: „Antonin Artaud hätte in ihr [Bausch] die

¹⁵ Kritikpunkte am deutschen Ausdruckstanz waren vor allem der fehlende Realitätsbezug, sein Irrationalismus, sein schwärmerischer Subjektivismus und seine „Privatmythologien“, die dazu prädestiniert schienen, vom Nationalsozialismus vereinnahmt zu werden. (Vgl. S. Schlicher: *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten*, S. 100.)

¹⁶ In der Analyse des gesellschaftlichen Habitus sieht auch die Tanzwissenschaftlerin Sabine Sörgel die Kontinuität bzw. Diskontinuität des Ausdrucks am Werk, die bei Bausch den Übergang der Moderne zur Postmoderne markiere: „so besteht die Kontinuität in der fortwährenden Analyse des gesellschaftlichen Habitus, dessen individueller Ausdruck jedoch um ein internationales und in diesem Sinne auch zeitgenössisches Bewegungsrepertoire erweitert wird.“ (Sabine Sörgel: *Tanz(Ge)schichte(n) der Moderne im Tanztheater der Gegenwart am Beispiel von Kurt Jooss, Pina Bausch, Sasha Waltz und Wanda Golonka*, in: *Forum modernes Theater*, Bd. 21/1 (2006), S. 61-78, hier: S. 65.) Zu den Unterscheidungsmerkmalen von modernem und postmodernem Theater vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999.

¹⁷ Sabine Huschka: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Reinbek bei Hamburg 2002, S. 280. - Ähnliches fordert Susan Sontag für den Bereich der Literatur- und Kunstkritik, wenn sie von der „Erotik der Kunst“ als sinnlich-genussvolle, körpergebundene ästhetische Erfahrung spricht und sich damit gegen die theoriegeleitete und reduzierende Hermeneutik ausspricht. (Vgl. Susan Sontag: *Gegen Interpretation* (1964), in: *Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, München 1980, S. 9-18.)

Verkörperung seines Ideals gefunden: eine ungezähmte Energie, die von höheren Kräften bestimmt wird.“¹⁸ Ähnliches ist bei Heiner Müller zu lesen:

Nach dem Theater ohne Text, von Zadeks HAMLET bis zu Steins ORESTIE , um nur zwei Goldene Kälber zu nennen, vor denen einem das Hören in glücklichen Augenblicken vergeht, [entsteht] eine neue Sprache des Theaters [...] gegen ein Publikum, das auf den Schweißgeruch der Abendunterhaltung nicht verzichten wollte, ein andres Theater der Freiheit.¹⁹

Das eigenständig revolutionäre Potenzial liegt bei Bausch zu einem großen Teil in der Verknüpfung der beiden Ausdruckskünste Tanz und Theater sowie in der besonderen Ästhetik, die sich aus der Verbindung von verbalem und non-verbalem Ausdruck ergibt. Dass sich damit eine neue Position innerhalb des Kunstsektors zu etablieren beginnt, spiegeln nicht nur die kontroversen Debatten über das frühe Werk wider, das sich gegen den Theaterbetrieb stellt und als unproduktiv kritisiert wird, sondern auch ihre öffentlichen Stellungnahmen, mit denen sich Bausch strikt gegen bestimmte Konventionen und künstlerischen Konformismus abzugrenzen versucht.²⁰ Ihr Ziel sei es, den Dingen auf den Grund zu gehen. Man dürfe es sich bei der Suche nach Wahrheit nicht zu leicht machen, verkündet sie selbstsicher in einem ihrer ersten Interviews als neu ernannte Direktorin des Wuppertaler Balletts.²¹ Gerade am Theater sei so vieles verlogen und die Publikumserwartungen und der Produktionszwang verführten dazu, nichts Neues mehr auszuprobieren. Diese künstlerische Stagnation degradiere den Tanz zur reinen Unterhaltung und zum „Quasi-Operetten-Ersatz“:

Die wenigsten Menschen wissen doch, was in ihnen vorgeht, weswegen sie bestimmte Gefühle haben, weshalb sie plötzlich unglücklich oder unzufrieden mit sich selbst sind, weshalb sie Depressionen haben usw. Können wir es uns denn leisten, unsere kostbare Zeit mit operettigen Ablenkungsmanövern totzuschlagen, als ob wir alle unsere Probleme längst gelöst hätten?²²

In diesem Zusammenhang betont Bausch, dass ihre künstlerische Sprache ihre eigene sei, und sie deshalb nicht als „Schülerin von irgendwem“

¹⁸ Alice Schwarzer: Pina Bausch, in: Emma, 22 (1998), Heft 5, S. 76-83, hier: S. 80.

¹⁹ H. Müller: Blut ist im Schuh oder Das Rätsel der Freiheit, in: Theater 1981, S. 35; auch in: U. Hanraths, H. Winkels (Hrsg.): Tanz-Legenden, S. 121. Hervorhebungen im Original.

²⁰ Erst aus dem Zusammenspiel dieser unterschiedlichen Aspekte bedingt sich nach Bourdieu der spezifische ästhetische Wert der Kunstavantgarde, der immer in Relation zu den anderen Positionen innerhalb des Feldes steht.

²¹ Vgl. Norbert Servos: Pina Bausch. Tanztheater, München 2003, S. 13.

²² ... *ich empfinde Menschen sehr stark*. Edmund Gleede sprach mit der Wuppertaler Ballettchefin Pina Bausch, in: Ballett 1975. Chronik und Bilanz des Ballettjahres, S. 27-31, hier: S. 28.

verstanden werden wolle: „Ich bin ich“, meint sie.²³ Solche öffentlichen Aussagen sind nach Bourdieu häufig gerade bei Avantgardekünstlern anzutreffen, die glauben eine gänzlich autonome Position außerhalb des Feldes für sich beanspruchen zu können.

Avantgarde theater

Mit Beginn der Spielzeit 1973/74 überträgt der Generalintendant Arno Wüstenhöfer Pina Bausch die Leitung des Wuppertaler Balletts. Sie ist damit nicht nur die einzige Frau in Deutschland mit einer solchen Führungsposition, sondern auch die einzige Choreografin, die ein nicht rein klassisch ausgebildetes Ensemble, zum Teil auch mit Schauspielern, leitet. Wie an den meisten Stadttheatern Deutschlands dominiert auch in Wuppertal das klassische Ballettrepertoire den Spielplan. Bausch plant aber schon kurz nach Übernahme ihrer neuen Aufgabe mit den bestehenden Strukturen zu brechen. Sie beabsichtigt das Publikum mit nichtklassischen Stücken zu konfrontieren, sein Interesse an experimentalen Formen und Inhalten zu wecken und die Tänzer selbst aktiv in den Schaffensprozess einzubinden.²⁴ Aus dieser Zeit stammt das oft zitierte Bekenntnis, weniger an dem interessiert zu sein, *wie* sich Menschen bewegen, als daran, *was* sie bewege.²⁵ Mit dieser einfachen Formel revolutioniert Bausch den Tanz, nimmt einen Rollentausch zwischen Tänzer und Choreograf vor, bricht Hierarchien auf und schafft damit das Erfolgskonzept des Tanztheaters Wuppertal. Bausch gibt ihren Tänzern nicht länger Bewegungen vor, sondern fordert sie auf, die von ihr gestellten, scheinbar banalen Fragen mit Improvisationen zu beantworten. So erstellen die Tänzer ein persönliches Bewegungsrepertoire zu bestimmten Themen, für das sie entweder Sprachliches oder Gefühls in körperlichen Ausdruck übersetzen. Erst danach wird das Material dann von der Choreografin gelesen, ausgewertet und am Ende zu einer Art Collage

²³ ... *ich empfinde Menschen sehr stark*. Edmund Gleede sprach mit der Wuppertaler Ballettchefin Pina Bausch, in: Ballett 1975, S. 30.

²⁴ Vgl. J. Schmidt: *Erfahren, was Menschen bewegt*. Pina Bausch und das neue Tanztheater, in: U. Hanraths, H. Winkels (Hrsg.): *Tanz-Legenden*, S. 19.

²⁵ Bausch ist der festen Überzeugung, dass das gehobene Bein als Zeichen auch eine Funktion haben müsse: „man kann so etwas doch nicht in eine Choreographie einbauen, bloß weil die Ballerina ein hohes Bein hat. Ich baue ja auch keine Sprünge in meine Ballette ein, bloß weil ich Tänzer habe, die vielleicht gut springen können.“ (...*ich empfinde Menschen sehr stark*. Edmund Gleede sprach mit der Wuppertaler Ballettchefin Pina Bausch, in: Ballett 1975, S. 30.) Die gerade erschienenen fotografischen Aufnahmen von Proben aus der Frühzeit ihres Wirkens als Choreografin dokumentieren die Arbeit an ihrer Vorgehensweise. (Vgl. Karl-Heinz Wilhelm Steckelings: *Pina Bausch backstage*. Mit einem Essay von Nora und Stefan Koldehoff, Wädenswil 2014.)

zusammengefügt.²⁶ Diese Arbeitsmethode kennzeichnet einen neuen Stücktypus, bei dessen Entstehungsprozess Bausch und ihre Tänzer gleichermaßen beteiligt sind.²⁷ Der Impuls zur Bewegung kommt dabei nicht länger von der Musik, sondern ist das Ergebnis einer persönlichen Auseinandersetzung der Tänzer: „Niemals versuche ich, die Musik zu illustrieren. Man vertanz nicht Musik. Erst nachdem man gefunden hat, warum ein Stück existiert, ist es erlaubt, dazu zu tanzen.“²⁸

Bevor sich dieser Stücktypus allerdings durchsetzen kann und in seinem totalen Ausdruck von Bewegung, Singen und Sprechen und seiner inszenatorisch-dramatischen Darstellung zum Erfolgskonzept des Tanztheaters avanciert, muss Bausch erst gegen einige Widerstände kämpfen. Nicht immer ist das Tanztheater Wuppertal so erfolgsverwöhnt gewesen. Die 1970er Jahre gestalten sich mitunter äußerst schwierig und sind von anhaltenden Konflikten geprägt. Bausch ist nicht nur harscher externer Kritik von Seiten des Publikums und der Presse ausgesetzt, sondern auch die Kompanie selbst lehnt ihre Arbeitsmethoden ab, empfindet sie als ermüdend und langwierig und beklagt sich vor allem, nicht mehr genügend als Tänzer gefordert zu sein. Es werde viel zu viel gegessen und geredet.²⁹

Die ersten unter ihrer Leitung konzipierten Spielpläne sind noch sehr kontrastiv. Neben den großen musikalischen Werken der Klassik und Moderne, die mehr oder weniger reine Tanzstücke sind, werden am selben Abend die ersten, im engeren Sinn als Tanztheater zu bezeichnenden Werke gezeigt.³⁰ Während jene musikdramatischen Werke, die an bekannte Bewegungsmuster und Theaterkonzepte anschließen, meist auf wohlwollende

²⁶ Die Fragen sind oft allgemeiner Art: „Was tun wir eigentlich in dieser Welt, in dieser Zeit? Was täte uns gut? Wie begegnen wir einander? Wie leben wir zusammen? Wie begreifen wir etwas?“ (Pina Bausch: *Der Anfang bin ich*, in: Die Welt, 5. 5. 2000.) Viele dieser Fragen, die am Anfang des Probenprozesses stehen, hat Bauschs ehemaliger Dramaturg Raimund Hoghe gesammelt und veröffentlicht. (Vgl. Raimund Hoghe: Pina Bausch. Tanztheatergeschichten. Mit Fotos von Ulli Weiss, Frankfurt am Main 1986, S. 84-89.)

²⁷ Sie begründet diese Methodik damit, dass ein Ensemble bzw. das in ihren Körpern aufgehobene Wissen schließlich mehr Speicherungsvermögen habe als das eines einzelnen Choreografen. (Vgl. N. Servos: Pina Bausch. Tanztheater, S. 214/215.)

²⁸ Helmut Scheier: *Der Tanz muß etwas ganz Erwachsenen werden*. Pina Bausch im Gespräch über ihre Arbeit, in: Ballett-Journal/ Das Tanzarchiv. Zeitung für Tanzpädagogik und Ballett-Theater, 34 (1986), Heft 6 (=Ballett 1986. Chronik und Bilanz des Ballettjahres), S. 26-27, hier: S. 26.

²⁹ Vgl. S. Schlicher: TanzTheater. Traditionen und Freiheiten, S. 113. Vor allem die Proben zu *Blaubart* (1977) riefen heftige Proteste bei den Tänzern hervor, wonach einige die Kompanie verließen.

³⁰ Zwischen 1973 und 1975 entstanden die eher traditionellen Tanzversionen der Gluck-Opern *Iphigenie auf Tauris* und *Orpheus und Eurydike*, bei denen sich Anknüpfungspunkte an den Modern Dance zeigen.

Kritiken stoßen, werden dahingegen die tanzdramatischen Werke größtenteils abgelehnt.³¹ Zwar seien diese „keineswegs uninteressant“³², aber eben doch nur ein Experiment. Was nicht nur die Tänzer, sondern auch das Publikum und die Rezensenten irritiert, ist vor allem diese neue Form von Tanz – Bewegungen zwar, aber diese seien kein richtiger Tanz. Stattdessen werden die Zuschauer mit „starrten Kriech-, Reiß- und Kreiselbewegungen“ und „sattsam bekannten barfüßigen Tanzlitaneien“³³ konfrontiert, die kaum variierten. Auch das Collagenhafte und Fragmentarische der Stücke, das später gerade zum Markenzeichen des postmodernen Tanztheaters werden sollte, bereitet Schwierigkeiten. Darin wird eher das Unfertige als das besondere ästhetische Prinzip erkannt; Bausch tappe bisweilen recht „hilflos bis ungelenk im Theater“³⁴ herum und verstehe das Geschäft des Inszenierens noch unvollkommen.

Ende der 1970er Jahre sind die Meinungen schon widersprüchlich und die Kritiken nicht mehr ganz so negativ. Allerdings beharren einige nach wie vor auf dem experimentellen Charakter der tanzdramatischen Stücke, die das Publikum inzwischen so verstörten, dass sich die Kompanie in eine immer schwierigere Situation katapultieren würde:

Man sieht immer weniger Auswege. Damit ist nicht nur das vordergründige Problem gemeint, wie lange der Allspartenbetrieb eines Provinzoperhauses wohl das extreme Experiment, die Monokultur eines so modernen Tanzexperiments aushält, sondern die Frage, wie lange Pina Bauschs konsequente Einseitigkeit noch fruchtbar bleibt.³⁵

Andererseits beginnt allmählich auch ein Fachpublikum von den fantastischen Ideen der Choreografin zu schwärmen, so dass am Ende ihrer dritten Spielzeit gar von einem Durchbruch gesprochen wird:

Man kann sich die Zähne an ihm [dem Tanztheaterensemble] ausbeißen, kann ihm seine geradezu manisch auf Armut und Elend fixierte Scheuklappenpolitik vorwerfen, kann ihm die Unattraktivität seiner Tänzer vorhalten – doch ignorieren

³¹ Als „wichtigstes deutsches Tanzereignis“ der Spielzeit 1973/74 nannten die 14 befragten Kritiker die Wuppertaler Version der *Iphigenie auf Tauris*. (Vgl. Ballett 1974. Chronik und Bilanz des Ballettjahres, S. 10-12.)

³² Gisela Rohse: *Fritz* und die Altvorderen in Wuppertal, in: Das Tanzarchiv. Deutsche Zeitschrift für Tanzkunst und Folklore, 22 (1974), S. 287-289, hier: S. 287.

³³ Jens Wendland: Pina Bauschs Operette *Renate wandert aus* in Wuppertal, in: Das Tanzarchiv, 26 (1978), S. 60/61, hier: S. 60.

³⁴ Jens Wendland: Tanzen und Denken. Die Schwierigkeit mit eigenen Erfahrungen. Tendenzen im westdeutschen Ballett, in: Die Zeit, 29 (1974), Nr. 6, 1.2.1974, S. 11.

³⁵ J. Wendland: Pina Bauschs Operette *Renate wandert aus* in Wuppertal, in: Das Tanzarchiv, 26 (1978), S. 60.

kann man es nicht. Nirgends sonst weit und breit [...] werden Programme derart rigoros durchdramaturgiert wie in Wuppertal.³⁶

Bei manchen führt die Begegnung mit dem Tanztheater in dieser Zeit zu einer unvergesslichen Erfahrung. Rudolf Rach, der damalige Leiter des Suhrkamp Theaterverlages, schwärmt: „So etwas hatte ich noch nie gesehen, so einen ästhetischen Anarchismus hatte es auf den deutschen Bühnen seit Bertolt Brecht nicht gegeben.“³⁷ Er spricht von „unmittelbarer Wirkung“ und davon, dass es einem bei Bausch nie langweilig werde, da die tänzerische Form und Eleganz nicht hohl, sondern mit Inhalten gefüllt seien. „Das berührt und rührt. Was Bertolt Brecht für das deutsche Theater der ersten Hälfte des Jahrhunderts bedeutete, bedeutet Pina Bausch jetzt für die zweite Hälfte.“ Rach setzt sich daraufhin dafür ein, dass er die Urheberrechte am Werk von Bausch bekommt und damit bewirkt, dass es zum ersten Mal in der deutschen Tanzgeschichte Tantiemen für einen Choreografen gibt. Symbolisch markiert dies nicht nur den Durchbruch von Bausch in Deutschland, sondern auch auf der internationalen Bühne.³⁸

Beispiel: *Kontakthof*

Um die Faszination von Pina Bausch, der bald schon ein Großteil des Publikums zu erliegen beginnt, besser verstehen zu können, sollen einige wesentliche Elemente ihres Avantgardetheaters am Beispiel des Stückes *Kontakthof* herausgearbeitet werden. Diese lassen sich mit den Begriffen Selbstreflexivität, Intermedialität und Intersubjektivität erfassen.³⁹ Peter Bürger zufolge zeichnet sich die Avantgarde durch folgende Kriterien aus: Bruch mit Traditionen, Etablierung neuer ästhetischer Paradigmen, veränderte Beziehung zum Rezipienten sowie Selbstreflexion und Selbstthematization des Kunstmediums und der Kunstproduktion. Alle diese Kriterien erfüllt das Stück *Kontakthof*, das inzwischen als Klassiker und dank seiner drei verschiedenen Versionen als Lebenswerk von Bausch gilt. Ursprünglich sollte es *Setz dich hin und lächle* heißen, doch letztlich umschreibt der endgültige Titel *Kontakthof* besser, was Bausch in diesem vielschichtigen Werk zum Ausdruck bringt. Eines der Themen ist die Selbstreflexion des

³⁶ Horst Koegler: Pina Bauschs Brecht-Weill-Abend, in: Das Tanzarchiv, 24 (1976), S. 293-302, hier: S. 293.

³⁷ Im Juni 2013 habe ich Rudolf Rach interviewen können; aus diesem Gespräch stammen die Zitate. Bis heute liegen die Urheberrechte von Bausch bei seinem in Paris angesiedelten Verlag L'Arche.

³⁸ Erst die Akzeptanz und der Respekt aus dem Ausland habe, so Jochen Schmidt, dem Tanztheater den Weg zum Erfolg geebnet, vor allem die frühen Erfolge bei den Festivals in Nancy und Lyon. (Vgl. Jochen Schmidt: Tanzen gegen die Angst. Pina Bausch, München 2002, S. 25-27.)

³⁹ Vgl. Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974.

Tanztheaters, dessen Produktionswirklichkeit und Künstlichkeit. Dafür steht das Motiv des Zirkus, der durch einige Requisiten und durch das Prinzip der Nummerndramaturgie, nach der das ganze Stück aufgebaut ist, dargestellt wird. *Kontakthof* beginnt mit einer Art Vorstellungsrunde. Um ihren Marktwert auszustellen, treten Tänzer wie dressierte Zirkuspferdchen einzeln an den Bühnenrand, zeigen Zähne, Hände, Haltung und Profil. Das Vorstellen, das zu einem übertriebenen Ausstellen des eigenen Körpers wird, wiederholt sich an mehreren Stellen, begleitet vom Applaus der zuschauenden Tänzer. Die übertriebene Darstellung ihrer perfekten, oftmals über Jahrzehnte antrainierten und inzwischen internalisierten Technik und Körperbeherrschung konfrontiert den Zuschauer mit dem Automatismus non-verbaler Verständigungszeichen, angelernter Haltungen, Verhaltensmustern und Gesten, die als dauerndes Vorzeigen- und sich Verkaufen-Müssen auch die eigene Selbstdarstellung in der Alltagswelt widerspiegeln.⁴⁰

In diesem Zusammenhang ist auch das Thema „Kontakthof“ zu verstehen, der, wie ihn Bausch einmal zu umschreiben versucht, der Ort einer Begegnung ist,

an dem man sich trifft, um Kontakt zu suchen. Sich zeigen, sich verwehren. Mit Ängsten. Mit Sehnsüchten, Enttäuschungen. Verzweiflung. Erste Erfahrungen. Erste Versuche. Zärtlichkeit und was daraus entstehen kann.⁴¹

Während sich hinter der Scheinwelt des Zirkus das allgemeine Thema der menschlichen Selbstdressur versteckt, steht der Kontakthof für den sozialen Code der Alltagswelt.

Das Bühnenbild zeigt den Kontakthof als einen hohen, beinahe vollständig leeren Raum, der nur mit einem maschinell betriebenen Schaukelpferd, einem Klavier und an den drei Wänden aufgestellten Stühlen ausgestattet ist. Die Bühnenrampe bildet keine Grenze zum Zuschauerraum, sondern wird immer wieder überschritten, wenn sich beispielsweise eine Tänzerin wiederholt Geld von einzelnen Zuschauern erbittet, um auf dem elektrischen Schaukelpferd zu reiten, oder die ganze Kompanie auf ihren Stühlen direkt an den Bühnenrand rückt und dem Publikum aus persönlichen Erinnerungen an die ersten, meist fehlgeschlagenen Kontaktversuche mit dem anderen Geschlecht berichtet. Das darin zum Ausdruck kommende

⁴⁰ Nach Bourdieu werden die sozialen Konditionierungen wie „unauslöschliche Tätowierungen“ in den Körper eingestochen und prägen so sein soziales Profil. Obwohl der Körper die Erinnerung an die sozialen Zurichtungsprozesse konserviert, bleiben diese der Selbstreflexion meist verschlossen. (Vgl. Eva Barlösius: Pierre Bourdieu, Frankfurt am Main und New York 2011, S. 37.)

⁴¹ Pina Bausch: *Kontakthof with Ladies and Gentlemen over „65“*. DVD included, hrsg. von L' Arche, Paris 2007, S. 38.

uneingelöste Bedürfnis nach Nähe und Liebe sowie die mit den Enttäuschungen und Verletzungen verbundenen Abwehrmechanismen sind ein weiteres Thema, das in fast allen Stücken von Bausch als Sehnsuchtsmotiv aufscheint.

Eine Szene zeigt besonders anschaulich, wie kompromisslos Menschen dabei vorgehen. Während sich im Bühnenmittelpunkt ein Paar durch körperliche Berührungen, die entfernt an Liebkosungen erinnern, näherzukommen versucht, sind aus dem Hintergrund die kritischen Stimmen zweier Frauen zu hören:

Er sieht aus wie ein Frosch. – Ja, und die ... Glubschaugen. [...] Ja, und diese Nase. Eine Blumenkohlase. [...] Die kleinen Beine und der dicke Körper. Und ihre aggressive Weiblichkeit. Ob die als Kind auch schon so hässlich war?⁴²

Der starke Kontrast von äußerem Schein und gefühlter Wirklichkeit, der sich durch den unterschiedlichen Ausdruck von Sprache und Gestik ergibt, wird dadurch gesteigert, dass es nicht Monologe sind, die ihre jeweiligen Bewegungen kommentieren, sondern diese auf den Dialog der beiden Beobachterinnen ausgelagert werden. Die gescheiterte Beziehung zeigt sich hier vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Konventionen mit ihren Bedingungen und Zwängen. In der Kürze solcher Szenen erkennt der Zuschauer archetypische Situationen und charakteristische Mechanismen kultureller Codes, die das Ergebnis gegenseitiger Abwertungen, Versagensängste, Komplexe und Unsicherheiten sind.

Darstellungstechnisch greift Bausch meist auf intermediale Verfahren zurück, die in der Verbindung von verbalem und non-verbalem Ausdruck liegen. So nimmt sie geflügelte Worte oder Sprichwörter wie „jemanden mit Liebe überschütten“, „Blöße zeigen“ oder „sich gut verkaufen“ zum Anlass einer tiefgreifenden Befragung in das menschliche Ausdrucks- und Bewegungspotenzial. Eine Szene parodiert eindrücklich das Klischee vom „sitzengelassenen Mädchen“, das nach vergeblichen Kontaktversuchen und den für den Zuschauer bis zur Grenze des Erträglichen wiederholten Anrufungen des unaufmerksamen Verehrers mit „Liebling“ am Ende in einen hysterischen Heulkampf ausbricht. In einer anderen Szene beschreibt eine Tänzerin ihre Gefühle von Einsamkeit und Verlassenheit, während sie gleichzeitig Handlungen vollzieht, mit denen sie diese zu überspielen versucht:

Ich stehe am Ende vom Klavier und drohe zu fallen. Aber bevor ich das mache, schreie ich. Ganz laut, damit niemand es verpasst. Dann krieche ich unter das Klavier. Gucke raus. Vorwurfsvoll. Und ich tue so, als ob ich ganz allein sein will. Aber eigentlich möchte ich, dass jemand herkommt.⁴³

⁴² P. Bausch: *Kontakthof with Ladies and Gentlemen over „65“*, S. 39.

⁴³ A. a. O., S. 39/40.

Die Tänzerin spricht und handelt gleichzeitig. Sie schreit, legt sich unter den Stuhl, schaut vorwurfsvoll, nimmt zuletzt ihren Schal und versucht sich zu erwürgen. Nach diesem emotionalen Akt gliedert sie sich wieder wortlos in die Gruppe der Tänzer ein. An anderer Stelle erinnert sich ein Tänzer eindrücklich an eine gescheiterte Beziehung, bei der der Körper in zweifachem Sinn zur Inskriptionsfläche enttäuschter Hoffnungen wird:

Ich hatte eine tolle Frau kennen gelernt. Wir trafen uns. Ich machte mir große Illusionen. Wir kamen uns näher. Sie zog sich aus, und ich war wie vom Donner gerührt. Der ganze Körper mit Männerköpfen tätowiert. Nur noch ein Platz frei, ein Schock. Soll ich noch mehr sagen?⁴⁴

Im Kontext dieser Intermedialität, die eine wechselseitige Übersetzungsleistung von Sprach- und Körpersemantiken darstellt, ist auch Bauschs Technik des Fragens zu verstehen.⁴⁵ Die Fragen, mit denen die Arbeit an *Kontakthof* beginnt, umkreisen vor allem das Thema Zärtlichkeit: „Was ist das? Was macht man da? Wo geht das hin? Wie weit geht Zärtlichkeit überhaupt? Wann ist es keine mehr? Oder ist es dann immer noch welche?“⁴⁶ Obwohl das aus solchen Fragen entwickelte Gesten- und Bewegungsmaterial professionalisiert wird, bleibt es an den individuellen Körper der Tänzer gebunden. Gerade in diesem Zusammenspiel zwischen künstlerischer Formgebung und individuellem Ausdruck ergibt sich dann das besondere performative Potenzial, das Bausch für neue ästhetische Prozesse fruchtbar macht. Der Zuschauer sieht am Ende nicht mehr persönliche Geschichten und Erinnerungen, sondern individuell-soziale, von Erfahrungen geprägte Körper, die eine Allgemeingültigkeit für sich beanspruchen.

Wie kommt es aber dazu? Warum kann der Zuschauer hinter den individuell gestalteten Geschichten der Tänzer einen gesellschaftlichen Gestus bzw. Code erkennen und das, bevor sein Intellekt diesen entschlüsselt hat? Ein Grund ist die Co-Autorschaft des Zuschauers, die sich aus der besonderen szenischen Anordnung und Struktur des Stücks ergibt. Da das Ganze nach dem Prinzip der Nummerndramaturgie angeordnet ist, bekannt aus Zirkus und Variété, fügen sich die einzelnen Darbietungen der Tänzer zu szenischen Abfolgen zusammen, bei denen sie ihre Ausdrucksmöglichkeiten von Sprache, Musik, Tanz, Choreografie und Bewegung jeweils unterschiedlich kombinieren. Aus diesem reichhaltigen Angebot von Zeichensystemen kann der Zuschauer nun beliebig Referenzpunkte auswählen und mit eigenen Erfahrungen verbinden. Das Fragment als ästhetische Kate-

⁴⁴ P. Bausch: *Kontakthof with Ladies and Gentlemen over* „65“, S. 47.

⁴⁵ Bauschs Themen ergeben sich intuitiv: „Ich versuche zu fühlen, was ich fühle in dieser Zeit, und aus diesem Bewusstsein heraus, stelle ich dann die Fragen an die Tänzer.“ (Zit. nach: M. Meyer: Pina Bausch. *Tanz kann fast alles sein*, S. 62.)

⁴⁶ R. Hoghe: Pina Bausch. *Tanztheatergeschichten*, S. 21/22.

gorie ist für das Gelingen intersubjektiver Nachvollziehbarkeit von besonderer Bedeutung. In Bauschs „Theater der Bruchstücke, der Ausschnitte“⁴⁷ inszeniert sich aus dem Fragment die Aufforderung an den Zuschauer zu einer Co-Autorschaft, bei der er das Erlebte entweder mit der eigenen, inneren Erzählung in Einklang bringt oder in freier Rezeption weiter entwickelt. Bauschs „archetypischen Bildwelten kreieren so das Phantasma einer ursprünglichen Gemeinschaft / Harmonie in Form einer Transzendenz-Imagination, die auf der Gemeinsamkeit des Tanz / Bild-Repertoires beruht“⁴⁸ und archetypische Grunderfahrungen wie Einsamkeit und Angst aufgreift. Diese werden durch die Tänzerkörper materialisiert und auf das eigene Körpermedium und die ihn strukturierenden Daseins-Bruchstücke zurückgekoppelt.

Den inneren Kern dieses Avantgardetheaters macht demnach seine offene Struktur aus. Mit ihr verbindet sich die Aufforderung zur gemeinsamen Kreativität von Produzent und Rezipient, die jenseits der rein intellektuellen Auseinandersetzung liegt. Was hier anhand der Kriterien von Selbstreflexivität, Intermedialität und Intersubjektivität exemplarisch für das Avantgardetheater von Bausch herausgearbeitet wurde, hat Heiner Müller einmal sehr pointiert auf den Punkt gebracht: „Im Theater der Pina Bausch ist das Bild ein Dorn im Auge, die Körper schreiben einen Text, der sich der Publikation verweigert, dem Gefängnis der Bedeutung.“⁴⁹

Der Schritt zum Welttheater

Als Heiner Müller diese Worte schrieb, ist das Tanztheater Wuppertal inzwischen zu einem festen Bestandteil der deutschen Theater- und Tanzlandschaft geworden. Es erfährt eine beispiellose Erfolgsphase, die seit 1990 vermehrt zu Auftragsarbeiten führt.⁵⁰ Die insgesamt 15 internationa-

⁴⁷ S. Schlicher: *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten*, S. 116. Sowohl die Werke selbst haben eine offene Struktur - sie werden meist bei der Premiere als *Work in progress* angekündigt -, als auch ihr innerer Aufbau besteht jeweils nur aus einzelnen Szenen, Episoden und Mini-Dramen, die meist nicht länger als eine 45-er Single-Platte dauern, also zirka 7 Minuten. Für den Philosophen und Anthropologen Eugen Fink gehört das Fragmentarische zur Grundbestimmung des Menschen, ist es *das* verbindende Element im Prozess der Erkenntnisgewinnung. (Vgl. Eugen Fink: *Der Mensch als Fragment*, in: Ders.: *Zur Krisenlage des modernen Menschen*. Erziehungswissenschaftliche Vorträge, hrsg. von Franz-A. Schwarz, Würzburg 1989, S. 29-47.)

⁴⁸ S. Sörgel: *Tanz(Ge)schichte(n) der Moderne im Tanztheater der Gegenwart*, in: *Forum modernes Theater*, Bd. 21/1 (2006), S. 68.

⁴⁹ H. Müller: *Blut ist im Schuh oder Das Rätsel der Freiheit*, in: *Theater 1981*, S. 35; auch in: U. Hanraths, H. Winkels (Hrsg.): *Tanz-Legenden*, S. 120.

⁵⁰ Die erste Koproduktion war eine Zusammenarbeit mit dem Teatro Argentina in Rom, bei der das Stück *Viktor* (1986) entstand.

len Koproduktionen⁵¹ werden u. a. in Süd-Amerika, Indien und Japan realisiert, oft nach mehrmonatigen Aufenthalten der Kompanie, um die Atmosphäre der fremden Kulturen, ihre Gebräuche, geistige Strömungen, Verhaltensweisen und Rituale kennenzulernen und diese dann, zurück in der vertrauten Umgebung der Wuppertaler Probenräume, zu verarbeiten.⁵² Das Goethe-Institut, sowie andere Kulturstiftungen und Vereine fördern diese Projekte, weil sie in ihnen das Potenzial zur Kulturvermittlung und des internationalen Austausches mittels eines deutschen Exportschlagers erkennen. Unter dem Titel „World Cities“ wurden diese dann 2012 während der Olympischen Spiele in London präsentiert. Aus dem deutschen Avantgarde-theater ist inzwischen ein Welttheater geworden. Damit hat sich aber auch seine ästhetische Grundkonzeption geändert. Sie ist glatter, bunter und zugänglicher geworden und hat neue Themen gefunden, die in direktem Bezug zu den besuchten Stätten stehen. Wie stark die Einflüsse von den jeweiligen Kulturen dabei auf die Choreografien sind, wechselt je nach Koproduktionsland. Meist werden kulturspezifische Merkmale nur musikalisch, tänzerisch oder gestalterisch im Bühnenbild reproduziert. Die Auseinandersetzung mit landesspezifischen Konfliktpotenzialen dagegen fehlt fast vollständig: „Sie klagen nicht an (z. B. auch nicht Menschenrechtsverletzungen in den koproduzierenden Ländern), sie erheben sich nicht, sie beanspruchen nicht eine kulturelle Autorität.“⁵³

In der schönen und gefälligen Tanzsprache drückt sich auch nicht mehr die dringliche Frage nach den Bedingungen und Zwängen des menschlichen Zusammenlebens aus, sondern vielmehr die Idee des Tanzes als gemeinsam geteiltes Weltprinzip. In einem zunehmend optimistischeren Ton hofft Bausch in dem für alle verständlichen Tanz jene interkulturelle Kommunikation herbeizuführen, zu der Sprachen und Sprechweisen nur unzureichend fähig sind.⁵⁴ Anlässlich der Verleihung des Kyoto-Preises (2007) wird daraus ein neues Glaubensbekenntnis, nach dem sich alle Menschen in ihren Gefühlen gleichen und Gefühle deshalb nicht übersetzt werden müs-

⁵¹ Die letzte Koproduktion 2009, eine Zusammenarbeit mit dem Festival International de Teatro Santiago a Mil in Chile ... *como el mosquito en la piedra, ay si, si, si* ... (dt. ... *wie das Moos auf dem Stein* ...), war Bauschs letzte Choreografie.

⁵² Um das Fremde kennenzulernen und es mit anderen zu teilen, sagt Bausch, „hat dazu geführt, in den Tanz das zu übersetzen, was uns unbekannt ist und dennoch allen gehören sollte.“ (Pina Bausch: Was mich bewegt (2007), in: Ursula Kaufmann: Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal, Mannheim 2012, S. 6-12, hier: S. 11.)

⁵³ Gabriele Klein: Praktiken des Übersetzens im Werk von Pina Bausch und dem Tanztheater Wuppertal, in: Marc Wagenbrecht und Pina Bausch Foundation (Hrsg.): Tanz erben. Pina lädt ein, Bielefeld 2014, S. 25-39, hier: S. 30.

⁵⁴ Vgl. J. Schmidt: Erfahren, was Menschen bewegt. Pina Bausch und das neue Tanztheater, in: U. Hanraths, H. Winkels (Hrsg.): Tanz-Legenden, S. 28.

sen.⁵⁵ In diesem Sinn ist auch der bezeichnende Titel ihres in diesem Rahmen gehaltenen Lehrvortrags zu verstehen: „Etwas finden, was keiner Frage bedarf.“ Er beginnt mit folgender Anekdote:

In Griechenland war ich einmal bei einigen Zigeunerfamilien. Wir saßen zusammen und haben uns unterhalten, und irgendwann fingen sie an zu tanzen, und ich sollte mitmachen. Ich hatte große Hemmungen und das Gefühl, ich kann das nicht. Da kam ein kleines Mädchen zu mir, vielleicht zwölf Jahre alt, und hat mich wieder und wieder aufgefordert mitzutanzten. Sie sagte: ‚Dance, dance, otherwise we are lost.‘ Tanz, tanz, sonst sind wir verloren. [...] Es geht nicht um Kunst, auch nicht um bloßes Können. Es geht um das Leben, und darum, für das Leben eine Sprache zu finden. Und es geht immer wieder auch um das, was noch nicht Kunst ist, was aber vielleicht Kunst werden kann.⁵⁶

Letztendlich lassen sich die Schritte vom Avantgardetheater zum Welttheater aus der Kontinuität des Universalitätsdenkens von Bausch erklären. Universalität definiert sich in den beiden Schaffensphasen indes unterschiedlich. In der ersten Phase greift Bausch vermehrt auf universelle Muster menschlicher Gefühle zurück, die den in seine materielle Welt eingebundenen Menschen auf gleich ausgebildete physische Lebensumstände treffen lässt.⁵⁷ Der Universalismus der zweiten Phase dagegen setzt auf den reinen Tanz als Mittler zwischen den Kulturen. Allerdings kommt es für den Zuschauer hierbei weniger zu dem von Bausch beabsichtigten tiefgreifenden Gefühl von Gemeinsamkeit als vielmehr zum Wiedererkennen der im Rahmen der Globalisierung entstandenen neuen Universalien, die mit der weltweiten räumlichen Ausbreitung von Bildern, Ideen, oder Verhaltens-

⁵⁵ Vgl. Eva-Elisabeth Fischer: Rattenschwanz der Missverständnisse. Ist Bewegung eine universelle Sprache? Der Tanzkongress in Düsseldorf suchte nach Antworten, in: Süddeutsche Zeitung, 17.6.2013. - Obwohl Tanz als Verständigungsform in den letzten Jahren gerade dadurch an Popularität gewonnen hat, dass er zum „kulturellen Kitt der United Colors of Benetton“ avanciert und sich mit ihm als Welterklärung und Weltversöhnung kokettieren lässt, drängt sich doch die prinzipielle Frage auf, ob sich Kulturen überhaupt übersetzen lassen? (Vgl. Georg Diez: *Die Kunst, gesehen zu werden*. Der Belgier Sidi Larbi Cherkaoui, der derzeit wohl begehrteste Choreograf der Welt, kennt keine Grenzen zwischen Kitsch und Avantgarde, zwischen Pina Bausch und Hollywood, in: *Der Spiegel*, 69 (2014), Heft 17, 19.4.2014, S. 122-123, hier: S. 123.)

⁵⁶ Bausch hielt diesen Lehrvortrag in Kyoto im Rahmen eines an die Preisverleihung geknüpften Workshops vor Künstlern und Philosophen. (Pina Bausch: *Etwas finden, was keiner Frage bedarf*. *The 2007 Kyoto Prize Workshop in Arts and Philosophy*, zit. nach: URL: http://www.inamori-f.or.jp/laureates/k23_c_pina/img/wks_g.pdf - Zuletzt eingesehen am 11.9.2014.)

⁵⁷ Dieser Universalismus hat, wie Sörgel schreibt, die Form eines „neo-expressionistische[n] Appell[s], an die uns allen inne wohnende Sehnsucht nach Gemeinschaft in ihrer Abwesenheit.“ (S. Sörgel: *Tanz(Ge)schichte(n) der Moderne im Tanztheater der Gegenwart*, in: *Forum modernes Theater*, Bd. 21/1 (2006), S. 75.)

weisen entstanden sind.⁵⁸ So werden die Tanzfigurationen vom Zuschauer auch nicht mehr, wie in *Kontakthof*, mit den eigenen psychosozialen Befindlichkeiten in Einklang gebracht, sondern mit den medial geförderten Bildwelten. Kritische Stimmen sprechen von naiv übernommenen Klischees, andere wiederum von der Großzügigkeit dieses Welttheaters in seiner Wahrnehmung der Welt, vom respektvollen Abstand zu anderen Kulturen und Bräuchen.

Finale im reinen Tanz

Durch die neuen, jungen Ensemblemitglieder, die Bausch zu Choreografien von reinen Tanzpassagen inspirieren, kommt es im Tanztheater Wuppertal zu Beginn des 21. Jahrhunderts zu einem weiteren Wandel. Immer stärker werden jetzt die tanzästhetischen Bewegungen betont, die mit ihrem letzten Stück *Vollmond* (2006) in ein lebensbejahendes Bekenntnis des Tanzes münden. „Andere Zeiten [...] verlangen andere Mittel. [...] Waren die Siebziger und Achtziger eine Zeit des Aufbrechens der Routine und eines ebenso schmerzhaften Blicks auf die Wirklichkeit menschlicher Beziehungen, so ist nun eine Zeit des Mutmachens gekommen.“⁵⁹ Der reine Tanz als Ausdruck von Sinnes- und Lebensfreude muss jetzt nicht länger durch eine innere Notwendigkeit erkämpft werden,⁶⁰ sondern ergibt sich allein durch Spiel- und Tanzszenen, die beim Zuschauer eine eher beschwingte als nachdenkliche Stimmung aufkommen lassen. Von vielen Bausch-Liebhabern wird dieser ästhetische Bruch „als Bekenntnis zur sich

⁵⁸ Vgl. Christoph Antweiler: Gesten im Kulturvergleich, in: Christoph Wulf, Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis, München 2010, S. 348-361, hier: S. 355. Zur menschlichen Fähigkeit zum produktiven und rezeptiven Bildgebrauch vgl. Hans Jonas: Homo pictor. Von der Freiheit des Bildens, in: Ders.: Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer philosophischen Biologie, Frankfurt am Main und Leipzig 1994, S. 265-301.

⁵⁹ Norbert Servos: Unter Palmen. Lust auf Bewegung. Pina Bauschs neues, wie immer titellostes Stück im Wuppertaler Opernhaus, in: Theater heute, 42 (2001), Heft 7, S. 32/33, hier: S. 33. Servos bezeichnet die Produktionen der Spielzeit 2000/01 als „Plädoyer für die Schönheit und den Genuss“. (N. Servos: Pina Bausch. Tanztheater, S. 195.) Auch Bausch selbst kommentiert diese Renaissance des reinen Tanzes in ihren Stücken: „Die Bewegungen, die entstehen eigentlich, wie ich vorher auch Sachen gefunden habe. Das ist nur eine andere Form. Das hat mich sehr interessiert. Nicht das Komponieren selbst, aber die Findung der Bewegung. [...] Das beinhaltet, daß ich mit jedem einzelnen arbeite, auch bewegungsmäßig. Das resultiert daraus, daß es plötzlich viele Tänzer, wunderschöne Tänzer sind. [...] ich habe so viele große Gruppenformen gemacht, und im Moment interessiert mich eben das. Ich kann ja immer wieder darauf zurückkommen. Mich hindert ja niemand daran, das beim nächsten Mal ganz anders zu machen. Im Moment erfreut mich das, wie schön sie tanzen.“ (Pina Bausch im Gespräch mit Norbert Servos. 13.9.1988, zit. nach: A. a. O., S. 236.)

⁶⁰ Vgl. M. Meyer: Pina Bausch. *Tanz kann fast alles sein*, S. 108.

selbst erneuernden Kraft des Lebens“⁶¹ gedeutet, wobei es dafür unterschiedliche Gründe gibt. Neben dem Generationswechsel innerhalb der Kompanie, wurde die Tendenz zu reinen Tanzpassagen auch dadurch gefördert, dass Bausch bei den Koproduktionen eine besondere Verantwortung gefühlt hat. Der Choreografin

ging es niemals darum, ‚die andere Kultur‘ auf die Bühne zu bringen. ‚Anmaßend‘, so bezeichnete Pina Bausch in einem ihrer wenigen Interviews dieses Ansinnen, bestand sie doch bei der Suche nach dem ‚Begreifen‘ des Anderen [...] auf der Differenz der Kulturen, einer Differenz, die sie in den Grenzen des Verstehens begründet sah.⁶²

Dramatische Aspekte rücken somit in den Hintergrund, während Tanz und Musik als die weitaus unverfänglicheren Darstellungsweisen im Laufe der Zeit immer prägnanter geworden sind.

Diese neue Ästhetik lässt sich exemplarisch anhand des Films *Pina* von Wim Wenders aufzeigen. Ursprünglich sollte er aus zwei Teilen bestehen. Der erste Teil sollte die vier in Wuppertal entstandenen Werke *Sacre du Printemps*, *Café Müller*, *Kontakthof* und *Água* dokumentieren und der zweite Teil die späteren Koproduktionen. Wenders wollte dafür die Kompanie bei ihren Reisen in fremde Länder begleiten und den Annäherungsprozess an die fremden Kulturen festhalten. Weil mit dem Tod von Pina Bausch diese Idee nicht mehr realisiert werden konnte, entschied sich Wenders zusammen mit den Tänzern stattdessen für eine Hommage an den „genauen Blick“ der Choreografin, mit dem sie Menschen in die Seele zu schauen glaubte:

Sie hat ihren Blick ungeheuer geschärft für all das, was wir mit unseren Bewegungen und Gesten sagen, was wir damit über uns selbst verraten, unwillkürlich, unbewusst, und eben auch den meisten Zuschauern unsichtbar. Nicht für Pina. Pina hat gesehen, wo wir anderen im Dunkeln tappen. So hat sie eine einzigartige Phänomenologie der Gesten geschaffen, eine Weltsicht, oder besser: eine Erklärung oder Deutung unseres Menschseins, wie es sie vorher nie gegeben hat. [...] Pina aber war eine Wissenschaftlerin, eine Forscherin, eine Pionierin der weißen Felder auf den Landkarten der menschlichen Seele.⁶³

Während der erste Teil des Films gemäß der ursprünglichen Idee collagenartig die verschiedenen Stücke zusammenfügt, handelt der zweite Teil nun von Bausch selbst, ihrer Arbeitsweise und Persönlichkeit, die von den Ensemblemitgliedern in kurzen Einzelportraits reflektiert und von Impro-

⁶¹ N. Servos: Pina Bausch. Tanztheater, S. 195.

⁶² G. Klein: Praktiken des Übersetzens im Werk von Pina Bausch, in: M. Wagenbrecht und Pina Bausch Foundation (Hrsg.): Tanz erben. Pina lädt ein, S. 28.

⁶³ Wim Wenders: Rede anlässlich der Trauerfeier für Pina Bausch im Opernhaus Wuppertal, 4.9.2009. (URL: http://www.pina-bausch.de/pina_bausch/rede_fuer_pina_040909.php - Zuletzt eingesehen am 30.4.2014.)

visationen begleitet werden. Die Methode von Bausch aufgreifend, fragt Wenders die Tänzer vorab nach ihrer persönlichen Beziehung zu der Choreografin. Für diese Aufnahmen dreht er meist im Freien, in der Natur um Wuppertal, in der Stadt mit ihrer Schwebebahn, im Schwimmbad und im umgrenzenden Industriegebiet. Die Standorte sind von Wenders so ausgewählt, dass sie die geeignete Umgebung und Atmosphäre für die jeweiligen Tanzpassagen schaffen. Damit greift Wenders nicht auf die frühe kontrastive, widersprüchliche und sperrige Bildästhetik des Avantgardeprojekts zurück, sondern bedient einen eher vereinheitlichenden und artifiziellen Bildgenuss, der an ihre späten Stücke erinnern mag. Gesteigert wird dieser Effekt durch die Techniken des 3-D-Films, die statt einer Distanz zum Geschehen aufzubauen, den Zuschauer in den Bewegungsfluss geradezu hineinziehen.⁶⁴ Im Werbetext zum Film heißt es, dass Bausch in ihren Werken für das prinzipielle, gegenseitige Verständnis eintrete und so einer menschlichen Verpflichtung nachkomme, die frei von jeder Ideologie einen Humanismus realisiere, der keine Grenzen kenne.⁶⁵

Die Logik des Feldes (Bourdieu): Rückblick und Ausblick

Ohne mit den Stücken bekannt zu sein, lässt sich beim Durchblättern eines beliebigen Fotobandes zum Tanztheater Wuppertal unschwer erkennen, welche Stücke zu Bauschs zweiter Schaffensphase gehören. Gestaltet sich die Bildästhetik aus den 1970er und 1980er Jahren bewusst kontrastiv, dominieren seit 1990 vor allem Farben und reine Bewegungsaspekte, welche eine Grenze zur spannungslosen Gefälligkeit erreichen. Wie bei vielen Künstlern des 20. Jahrhunderts lässt sich bei Bausch mit dem zunehmenden Erfolg ihrer Arbeit eine veränderte Ästhetik feststellen, bei der die dramatisch-realistische und teilweise drastische Formsprache der frühen Werke zunehmend von einer affirmativen und universell verständlichen Bildsym-

⁶⁴ Der stereoskopische Filmraum manipuliert den Raum und entwickelt eine eigene Ästhetik mittels Plastizität und haptischen Eigenschaften. Nach dem Medientheoretiker Oliver Grau ist die Immersion „characterized by diminishing critical distance to what is shown and an increasing emotional involvement in what is happening“, während gleichzeitig „the quality of apparently being present in the images is achieved through maximization of realism and is increased still further through illusionism“. (Oliver Grau: *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge 2003, S. 13/14.)

⁶⁵ Auf der für den Film werbenden Website heißt es: „Es ist ein Theater, das sich frei hält von jeglicher Ideologie und Dogmatik, das so vorurteilsfrei wie möglich die Welt anschaut und das Leben zur Kenntnis nimmt - in all seinen Facetten. Aus den Fundstücken jener Reise, die mit jedem Stück neu beginnt, aus den vielen kleinen Szenen und - mit den Jahren immer mehr - den zahllosen Tänzen fügt sich ein Weltbild von großer Komplexität, voller überraschender Wendungen.“ (Zit. nach: URL: <http://filmladen.at/presse/data/filme/pina/pina.pdf> - Zuletzt eingesehen am 30.4.2014.)

bolik abgelöst wird.⁶⁶ Während zeitgenössische Choreografen – beispielsweise der Belgier Sidi Larbi Cherkaoui – inzwischen schon fast selbstverständlich die Grenze zwischen Avantgarde und Mainstream vermischen und zu neuen Formen gelangen, ist die künstlerische Entwicklung bei Bausch nicht Teil eines ästhetischen Konzepts gewesen, sondern folgte der inneren Logik des künstlerischen Feldes in zweierlei Hinsicht.

Bourdieu vermutet, dass der Künstler durch die veränderte Position, die er dank seines Erfolgs eingenommen hat, beginnt, sich den Erwartungen eines breiteren Publikums anzupassen. Dies geht allerdings auf Kosten der künstlerischen Autonomie, die gerade für die Kunstavantgarde bezeichnend ist. Als weitere Folge des kommerziellen Erfolges führt er den Gewöhnungseffekt an:

Die das Feld der Produktion beherrschenden arrivierten Autoren suchen nach und nach auch sich auf dem Markt durchzusetzen und werden in dem Maße immer lesbarer und verständlicher, wie sie sich in einem mehr oder weniger langen Prozess des Vertrautwerdens, das mit spezifischen Initiationsübungen einhergehen kann, banalisieren.⁶⁷

Der Künstler sieht sich folglich mit einer doppelten Problematik konfrontiert. Einerseits heißt es, seine Ästhetik zunehmend den Erwartungen des Mainstreams anzupassen, andererseits dem Zwang zu Erneuerungsimpulsen zu folgen. Geht er den Weg der Kommerzialisierung, bedeutet dies die Abwertung des Künstlers und seines Werkes, die Bourdieu als „pejorative Konnotationen“⁶⁸ bezeichnet. Um Autonomie und Anerkennung zurückzuerlangen, kann der Künstler den Erfolg entweder vehement ablehnen, oder hat die Möglichkeit zur Konversion, mit der ein neues positives Prestige aufgebaut wird.

Obwohl Bausch als Künstlerin etwas Einmaliges ist, lässt sich die Erfolgsgeschichte des Tanztheaters Wuppertal vor dem Hintergrund von Bourdieus kulturellen Entwicklungs-Regeln als nahezu klassisch beschreiben. Unterschiedliche Phasen sind mit unterschiedlichen künstlerischen Konzepten verbunden, die einer inneren Logik des Kunstsektors folgen. Nachdem die subversiven Strategien des postdramatischen Theaters von Bausch in den 1970er Jahren die geltenden Konventionen diskreditieren und ästhetische Normen sprengen, stellt sich mit den Jahren die von Bourdieu

⁶⁶ Vgl. P. Bourdieu: Regeln der Kunst, S. 401/402.

⁶⁷ A. a. O., S. 257. - Während bei der Avantgardekunst die künstlerische Anerkennung im Vordergrund steht, ist es bei den bürgerlichen Künstlern der kommerzielle Erfolg. (Vgl. A. a. O.)

⁶⁸ A. a. O., S. 191. - Bourdieu hat eine solche Aufwertung für das negativ besetzte Vulgäre, Kommerzielle der französischen Romanciers des 19. Jahrhunderts festgestellt, das ins Volkstümliche konvertiert wurde, um dessen positives Prestige des politisch Progressiven auch für sich zu beanspruchen.

formulierte „Abnutzung des Erneuerungseffekts“⁶⁹ ein. Gleichzeitig sieht sich das Tanztheater durch kommerzielle Erfolge mit neuen Anforderungen konfrontiert, welche eine Neujustierung notwendig machen. So wird aus Avantgardetheater ein Welttheater, das mit Beginn des 21. Jahrhunderts den Tanz zugunsten der tanzdramatischen Elemente soweit aufgewertet hat, dass er die Grenze zum Mainstream überschreitet.⁷⁰ Mit zunehmendem Erfolg erscheint Bausch nun weniger als die Avantgardekünstlerin, sondern als die Vermittlerin zwischen den Kulturen und Botschafterin des Friedens.⁷¹ Aber an diesem Punkt verharret Bausch nicht. Abermals bricht sie auf und wendet ihren durch Bewegungsanalysen geschulten Blick nun einem ganz neuen gesellschaftlichen Konfliktpotenzial zu.

Zur gleichen Zeit mit der Neujustierung des Tanzes als Weltprinzip bringt Bausch nämlich zwei Neufassungen ihres Avantgarde-Klassikers *Kontakthof* heraus. Nachdem das Stück 1978 in Wuppertal seine erste Premiere feierte, präsentiert sie im Jahre 2000 eine Fassung mit Laien-Darstellern, die älter als 65 Jahre sind: „Weder Schauspielern. Noch Tänzern. Einfach Wuppertalern“⁷² möchte Bausch dieses Stück anvertrauen. 2008 folgt dann eine dritte Version mit Teenagern. Die in Aufbau und Szenenfolge gleichbleibenden Fassungen behandeln unterschiedliche Diskurse, erzielen aber dennoch gleich große Erfolge. Sind es in der Originalversion noch verschiedene Themen, die formal den Kriterien der Avantgarde entsprechen, geht es in den beiden anderen Versionen vornehmlich um das Miteinander des Tanzens und „die Erfahrung der Leichtigkeit des Seins ohne Altersgrenze.“ Dabei wird der ursprüngliche Begegnungsort, der Kontakthof, als Ort einer gemeinsam gespürten körperlichen Zurichtung nun zum Ort eines „Bewegungs-Dialogs“ zwischen den Generationen. Die Darsteller streben nach gegenseitiger Akzeptanz, suchen „nach Kategorien für

⁶⁹ Bourdieu spricht auch vom „Gefühl des Überdrusses“, der sich einstellt, wenn die „Verfahren, Tricks, oder auch Ticks wahrzunehmen [sind], die seine ursprüngliche Originalität ausmachen“. (P. Bourdieu: Regeln der Kunst, S. 402.)

⁷⁰ Davon zeugt alleine schon der in Bukarest organisierte Dance Flash Mob Dance, der vom nationalen Zentrum für Tanz 2011 organisiert wurde und zeitgleich zu Wenders Film *Pina* auf dem Platz vor dem Kinotheater aufgeführt wurde. (Offizieller Trailer unter URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yuAa937BdOY> - Zuletzt eingesehen am 30.4.2014.)

⁷¹ Die inneren Mechanismen dieses Vorgangs bleiben den anderen Akteuren des Feldes jedoch meist verborgen. Bourdieu spricht von „illusio“, die das künstlerische Feld umgibt und den unbewussten Vollzug der Spielregeln innerhalb des Feldes verschleiert. (Vgl. P. Bourdieu: Regeln der Kunst, S. 360-365.)

⁷² P. Bausch: *Kontakthof with Ladies and Gentlemen over „65“*, S. 38.

Schönheit und Beweglichkeit“⁷³ und verbinden so die non-verbale Kommunikationspotenziale des Tanztheaters mit Generationenfragen. Vor allem mit der ersten Neufassung nimmt Bausch die gegenwärtig aktuelle und brisante Diskussion vorweg, die sich mit dem alternden bzw. ausgegrenzten Körper in den künstlerischen Disziplinen auseinandersetzt.⁷⁴

Indem das Tanztheater somit wieder zu einer Forschungsstätte in den menschlichen Körper und sein Bewegungsrepertoire wird, ließen sich durch Tanz auch wieder neue Fragen stellen, beispielsweise Fragen zum ideologischen Schauplatz körperlicher Normierungen. Gerade dieses Thema ist inzwischen gesellschaftspolitisch immer wichtiger geworden. Das Wuppertaler Tanztheater könnte auf seine früheren Techniken des Fragens zurückgreifen, Techniken und Darstellungsweisen, für die es „damals noch keinen Begriff und noch keinen Diskurs gab [...]: Artistic research.“⁷⁵

⁷³ Gabriele Brandstetter: Nomadischer Tanz. Bewegung zwischen den Kulturen, in: Das Magazin der Kulturstiftung des Bundes, Nr. 14 (2009), S. 24/25, hier: S. 24. Nach Brandstetter liegt das transformatorische Potenzial des Tanzes bei diesen Produktionen in der Vermittlung zwischen sozialen Schichten und Diskursen, wobei sich das Neue jeweils durch die unterschiedlichen Erfahrungen ergäbe, die diese beiden Generationen einbringen und in Abgrenzung zu denen der Bausch-Tänzer stünden. „Anders als in Politik und Gesellschaft geht es hier nicht um das Prinzip Kompensation oder *Lastenausgleich* zwischen den Generationen, sondern um Akzeptanz und die Erfahrung der Leichtigkeit des Seins ohne Altersgrenze.“ (A. a. O. Hervorhebung im Original.)

⁷⁴ Die jüngsten Proteste in einem deutschen Opernhaus entstanden während der Aufführung von Joseph Haydns Oratorium *Die Jahreszeiten*, unter der Regie des Dortmunder Intendanten Jens-Daniel Herzog, nicht wegen übersteigerter Darstellung von Sex, Gewalt oder Körperflüssigkeiten, sondern wegen der Darstellung des ungeschönten Alters. Als am 27. April 2014 gegen Ende der Premiere die Akteure den Winter mit Rollatoren im Seniorenheim verbrachten - der Regisseur spielte auf seine Vision einer vergreisenden Republik im Jahr 2050 an -, zeigte sich deutlicher Unmut unter den Zuschauern. (Vgl. URL: <http://www.wdr3.de/buehne/jahreszeiten110.html> - Zuletzt eingesehen am 30.4.2014.) Zum Thema „Theater und Behinderung“ vgl. die Beiträge in: Theater der Zeit, 68 (2014), Heft 4, S. 12-20.

⁷⁵ G. Klein: Praktiken des Übersetzens im Werk von Pina Bausch, in: M. Wagenbrecht und Pina Bausch Foundation (Hrsg.): Tanz erben. Pina lädt ein, S. 25. - Gegenwärtig untersucht ein Forschungsprojekt der Universität Hamburg unter Leitung von Gabriele Klein in Zusammenarbeit mit der Pina-Bausch-Stiftung „die kulturellen und ästhetischen Übersetzungsprozesse von Gesten am Beispiel der 15 internationalen Koproduktionen des Tanztheater[s] Wuppertal. Dabei stehen die (urbanen) Alltagsgesten im Vordergrund, die das Ensemble in den kulturellen Kontexten der koproduzierenden Länder erfahren, recherchiert und in ihre Choreografien integriert hat.“ (Vgl. Gesten des Tanzes - Tanz als Geste: Kulturelle und ästhetische Übersetzungen am Beispiel der internationalen Koproduktionen des „Tanztheater Wuppertal“, Projektbeschreibung (URL: http://www.performance.uni-hamburg.de/?page_id=997 - Zuletzt eingesehen am 30.4.2014.)