

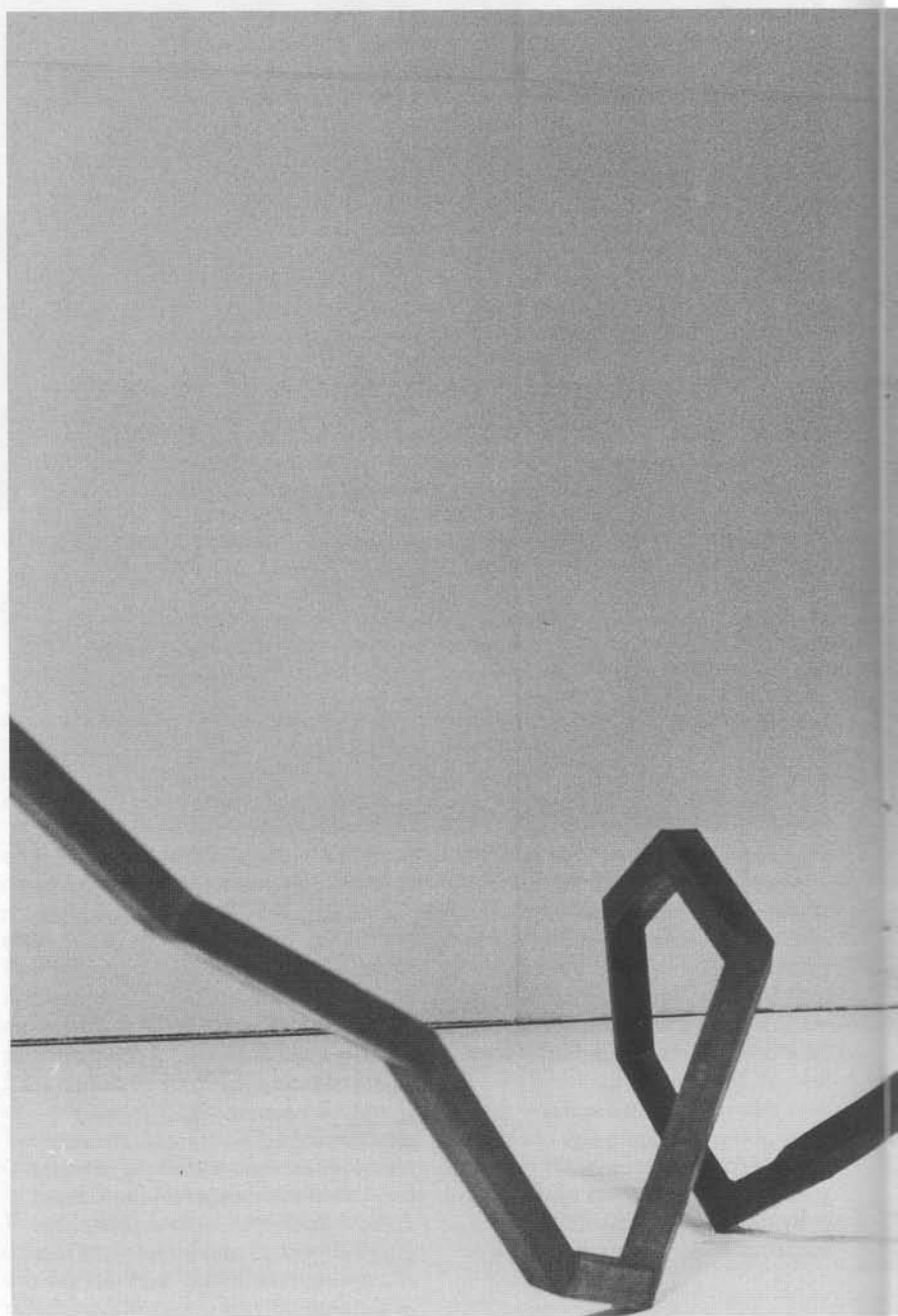
VON DER SUCHE NACH EINER KULTURELLEN IDENTITÄT AUS DEM KÖRPER

Die ästhetischen und kulturellen Strukturen in der heterogenen freien deutschen Tanzszene beschreibt Johannes Odenthal in ihrer sozialen Dimension.

Wenn die Geschichte des Modernen Tanzes eine *Kunstgeschichte des Körpers* ist, dann bewirkt das Tanztheater ihr Ende. Das Tanztheater löst den Menschen aus seinen ästhetischen Formen,

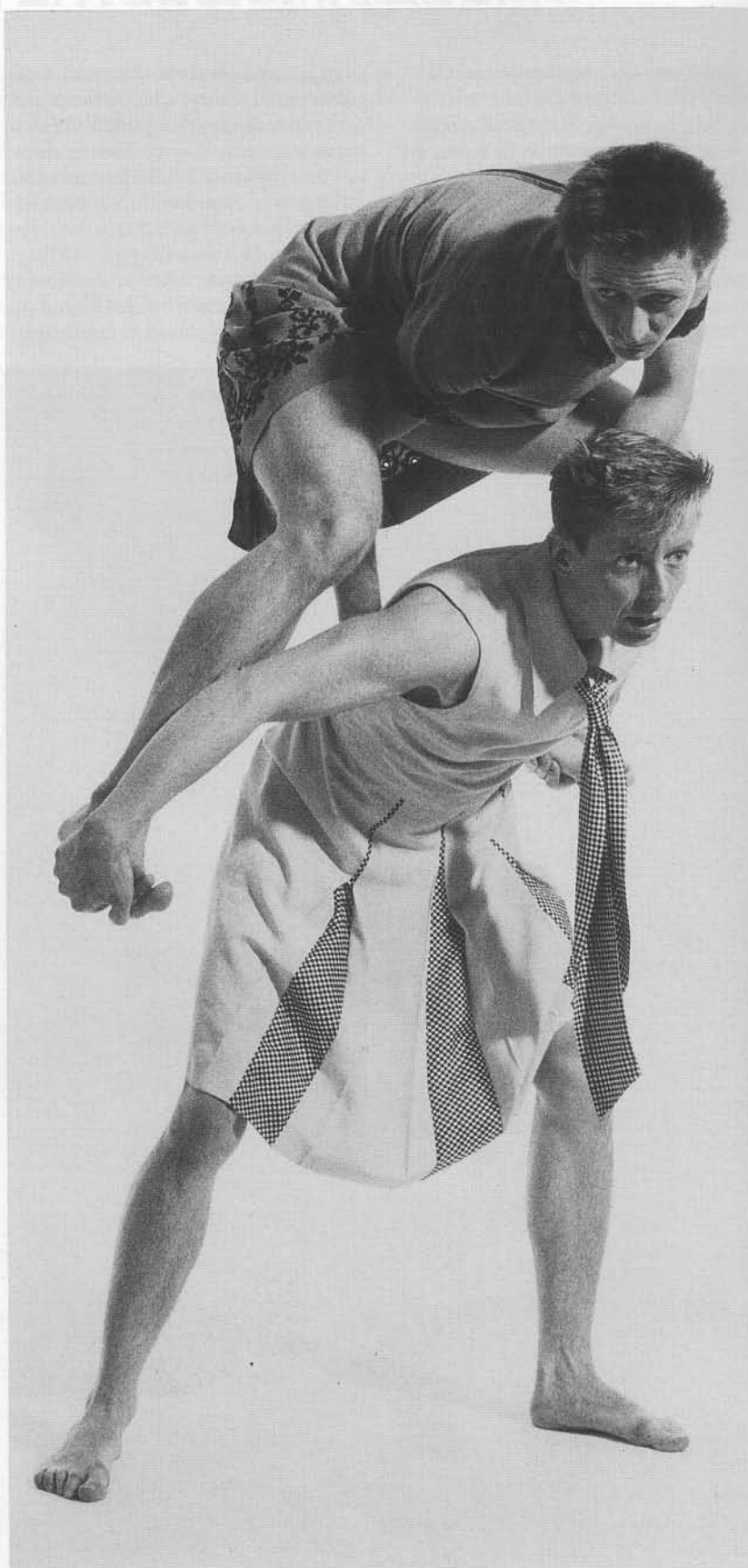
wie sie bis heute überliefert sind, und konfrontiert ihn mit einer desolaten sozialen Wirklichkeit, die in ihrem Pluralismus alles andere als eine harmonische Einheit bildet. Das Tanztheater entwickelt sich insofern nicht aus ästhetischen Fragestellungen heraus, und es birgt in sich auch nicht die Dimension einer ästhetischen Entwicklung. Das Tanztheater ist zuerst ein inhaltlicher Bruch, der formal

nicht mehr zu schließen ist. Vergleichbar der Erfindung der Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert, wäre es völlig falsch, seine Erscheinung an den religiösen Bildern des byzantinischen Mittelalters zu messen. Das Tanztheater ist ikonoklastisch im Sinne einer radikalen Zerstörung sozialer Codes, der tradierten Ikonographie menschlichen Verhaltens.



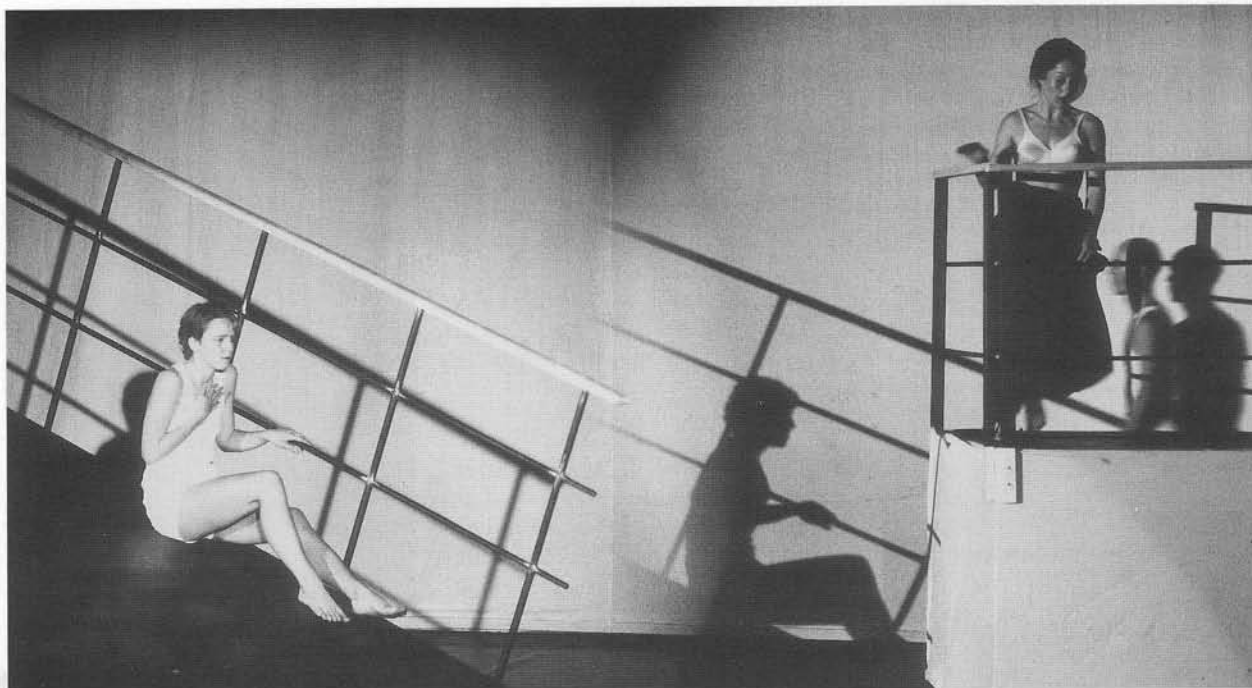
VON DER SUCHE NACH EINER KULTURELLEN IDENTITÄT AUS DEM KÖRPER

Insofern schließt das Tanztheater an den Ausdruckstanz der 20er und 30er Jahre an. Es bricht mit den Körperbildern einer überkommenen Ordnung und sucht nach den Kapazitäten von Leben. Auf dieser Ebene verbinden sich die Intentionen von Tanztheater und unabhängigen Gruppen. Die konsequente Kritik eines historischen Illusionismus, der sich in der unvergleichlichen Materialisierung von Reichtum in der BRD ausdrückt, fragt nach Gegenwärtigkeit sozialer Kommunikation, nach Lebensqualität und den Mechanismen der Macht. Im Tanztheater wird das Individuum wieder zu dem, was es ist; zum Prozeß einer visionären Freiheit. So ist das Tanztheater nicht allein eine bewußte Absage an die inhaltliche Herrschaft des klassischen Tanzes, es zersetzt auch die unreflektierte Phaszination der Massenchöre der 30er Jahre, in denen das bewußtlose Individuum unmittelbar im Rhythmus der Vielen, im 'Ornament der Massen' aufgehen konnte. Während sich in den *Freien Tanztheatergruppen* der Reichtum individueller Körpergeschichten zu einem künstlerischen Spektrum sozialer Wirklichkeit verdichtet hat, wurde die *zweite Generation* im Tanztheater von der Kritik vorwiegend als Epigonentum abgetan. Die Arbeiten Rosamund Gilmores (Laokoon), Jutta Czurdas, Birgitta Trommlers, Judith Kuckardts (Skoronel), Norbert Servos' oder Vivienne Newports haben dem sozialkritischen Ansatz des Tanztheaters eine neue Lebendigkeit verliehen. Gerade in der Vielfalt ihrer persönlichen Ansätze entfalten sie Aspekte einer neuen Kunst, die wie keine andere zur Zeit in Deutschland auf die politische Wirklichkeit im Land reagiert. Sicherlich wäre ihre Arbeit ohne die künstlerische Revolution an den Staatstheatern durch Pina Bausch und Hans Kresnik anders verlaufen. Und doch sind sie es, die mit ihrer jeweils ganz eigenen Sprache und mit ihren ganz verschiedenen Themen den aufgebrochenen Raum für ein expressionistisches Theater füllen.



TANZFABRIK BERLIN
mann tanzt '87
Foto: Udo Hesse

VON DER SUCHE NACH EINER KULTURELLEN IDENTITÄT AUS DEM KÖRPER



CZURDA TANZTHEATER Foto: Christian Schubert

Die Form, die dabei entsteht, ist nicht aus *einer* Technik entwickelt. Ganz verschiedene Tanztechniken können jeweils Instrument einer Gestaltung von Prozessen sein, in denen auch das emotionale Geschehen für die Bühne wiederholbar wird. Am Ende bleibt es sogar nebensächlich, ob sich ein Tänzer bewegt, ob er spricht oder singt. Jutta Czurda spricht von

einer mentalen Bewegung im Zuschauer, Judith Kuckardt von Tanzrhizomen, die sich als vagabundierende Einheiten im Zuschauer festsetzen, Norbert Servos von einem Prozeß, in dem Tänzer und Zuschauer die Grenzen des wirklich zu Bewegenden ausloten. Geleitet von der Suche nach einer authentischen Bewegungssprache im Theater und nach einer kulturellen Identität im Körper haben sich junge Choreographen weiter von einer romantischen Tanzästhetik losgesagt. Der heterogene Charakter der einzelnen Produktionen ebenso wie das heterogene Erscheinungsbild der Szene haben es schwer gemacht, von einem *neuen deutschen Tanztheater* zu sprechen. Dennoch existiert es als eine sich zunehmend konsolidierende Bewegung, nicht im Sinne einer ästhetischen Form, sondern im Sinne eines kritischen Prozesses. Unter der äußeren Form bricht die Vielfalt emotionaler Prozesse und Strukturen auf, erscheint der Stoff, aus dem Gesellschaft entsteht.

Wege zu einer neuen ästhetischen Form wurden gleichzeitig nur bedingt entwickelt. Eine Tradition hat allein die Folkwang-Hochschule in Essen gebildet, die in der Nachfolge von Kurt Jooss, vor allem aber durch die Arbeit von Hans Züllig und Jean Cébron, auf der Basis des klassischen Tanzes eine

expressive Bewegungslehre geschaffen hat. Hier ist nicht nur der Ansatz für Pina Bausch, Reinhild Hoffmann und Susanne Linke zu sehen, sondern auch die Entwicklung der Tanztheaterarbeiten von Christine Brunel, Wanda Golonka oder dem Folkwang-Tanzstudio.

Der klassische Tanz ist für die Deutschen eine Fremdsprache sagte Hans Züllig mit Verweis auf einen starken Hang zum Expressionismus in den Choreographien Susanne Linkes und Gerhard Bohners. Dieses expressionistische Potential wurde nur bedingt in der strengen klassischen Form zugelassen, wurde vor allem aber gerade in der Bewegungslehre von Hans Züllig zum zentralen Motiv. Während Folkwang, aber auch die Ballettradition der Komischen Oper in Berlin unter der Regie von Tom Schilling, gerade dieses Potential freigesetzt haben, ist der Tänzerchoreograph Gerhard Böhner zu den Grundelementen von Tanz und Theater zurückgekehrt, so wie sie in den Theorien des Bauhauses als Erneuerung der Kunst gedacht wurden. Seine solistische Arbeit der letzten 10 Jahre ist zugleich auch der Versuch, an eine durch den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg gebrochene Tradition anzuschließen, oder diese in ihren Möglichkeiten überhaupt erst wieder präsent zu machen.



TANZFABRIK BERLIN *Buddy Bodies*
Foto: Udo Hesse

VON DER SUCHE NACH EINER KULTURELLEN IDENTITÄT AUS DEM KÖRPER



TANZFABRIK BERLIN *Kompaß durch den Sumpf* Foto: Udo Hesse

Diesen historischen Bruch hatte der Ausdruckstanz nicht wirklich überlebt, dadurch, daß seine Ideologie durch den kulturellen Kontext des nationalsozialistischen Körperkultes belegt war. Der Anschluß an die künstlerische Tradition des Bauhauses konnte aber die politische Mauer umgehen und eine zeitgenössische Theaterkunst mit einer historischen Identität verbinden. So wie Gerhard Bohner in seiner abstrakten Theatersprache die Auseinandersetzung mit der Tradition aufnimmt, so sind vor allem Studiobühnen und freie Kulturzentren zu den *Forschungszentren* neuer Bewegung geworden. Die Tanzfabrik Berlin als Einfallstor für amerikanische Bewegungslehren oder die systematische Arbeit an Körperbildern, Klischees und sozialen Restriktionen in den Choreographien von Dance Energy / München oder Rubato / Berlin, basieren auf einer systematischen Auseinandersetzung mit der Körpergeschichte im sozialen Kontext. Dabei gilt die kritische Ernsthaftigkeit des Tanztheaters, die in sich die Kraft der Komik und des Lachens immer bewahrt, auch für die experimentellen Arbeiten der New-Dance Gruppen mit amerikanischem Bewegungshintergrund: Es ist die

Recherche der eigenen Freiheit im Körper, die Spurensicherung in der Natur des Menschen, eine Ethnologie im Eigenen. Damit übernimmt der zeitgenössische Tanz in Deutschland eine zentrale Funktion für eine kulturelle und soziale Neubesinnung. Die gebrochene Form einer überkommenen Tanzästhetik, vor allem die Auflösung ihrer Kriterien, hat die brennenden Inhalte der Zeit offengelegt und in ihrer Vielfalt belassen. Schon bei einer Zusammenstellung *Freier Tanzkompanien in der BRD* wird deutlich, daß die Beschreibung der Freien Szene nur eine Beschreibung der einzelnen Kompanien, Tänzer und Choreographen sein kann.



TANZFABRIK BERLIN *Fragile Circumstances* Foto: Udo Hesse

Dabei scheint der Verweis auf die Tradition des Kammertanzes sinnvoll, der heute in einer Art Studio-Tanz weiterlebt. Es ist nicht die Frage, ob der Tanz im Studio oder auf großen Bühnen stattfindet. Es geht vielmehr um eine qualitative Unterscheidung. Im Studio-Tanz steht das Geschehen, der Prozeß, die Persönlichkeit, die intime Geschichte des Einzelnen im Vordergrund. Der Brennpunkt ist der Tänzer und nicht der dominierende Raum. Vorausgesetzt ist ein gemeinsames Interesse zwischen Zuschauer und Darsteller, eine geheime Komplizenschaft, in der der Tänzer weniger repräsentiert als präsent ist, durch seine Gegenwärtigkeit mitteilt und unmittelbare Bedürfnisse des Zuschauers zum Ausdruck bringt, im Austausch mit ihm erlebbar macht. Dieser Aspekt einer sinnlichen und umfänglichen Kommunikation verweist auf die sozialisierende Kraft des Tanzes, die für die künstlerische Entwicklung in der BRD eine immer größere Bedeutung erlangt. Charakteristisch ist, daß der zeitgenössische Tanz in der BRD von einer gewaltigen Laienbewegung getragen wird. Allein die Anzahl von 2500 Schulen und Studios, in denen zeitgenössische Tanz- und Bewegungsformen unterrichtet werden, und unter denen einzelne Schulen mit mehr als 2000 Schülern bestehen, spiegelt das immense Bedürfnis nach einer auch praktischen Erfahrung von Bewegung, nach einer umfänglichen Kommunikation. Dieser bildungspolitische Aspekt, der in das Bewußtsein auch der etablierten Strukturen rückt, verleiht einer heterogenen Entwicklung zeitgenössischer Bewegungsformen ein nicht zu unterschätzendes Fundament. Johannes Odenthal