

vor allem befreit sie die Tänzer aus dem Objekt-Bezug zum Zuschauer. Dies zunächst auf der Ebene von Tanztechnik und Trainingsmethoden, die schonungslos auf der Bühne aufgedeckt werden und in Hinblick auf die Person, auf das Frauenbild, auf Disziplin und Ästhetik befragt werden. Auf einer zweiten Ebene treten die Tänzer als Persönlichkeiten aus ihren Rollen als Tänzer heraus, um das Bezugsfeld ihrer eigenen Biografien, ihrer persönlichen Körper zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung zu thematisieren. So sind fast alle Ensemblemitglieder als Persönlichkeiten bekannt, die auf ihre Besonderheiten, Macken und Ticks in den Stücken selbst referieren. Anders als in der Performancekunst oder in Fotografie und Videokunst bleibt der Tänzer immer auch Subjekt und behauptet dieses mit vollem Bewusstsein seiner Objektivität auf der Bühne.

Ähnlich wie in der Bildenden Kunst die Konzeptkunst die eigenen Produktionsbedingungen, die Politik der Kultur reflektierte, also den Markt, die Formen der Präsentation, die Position von Künstler, Galerie, Museum, Käufer und Besucher, so hat das Tanztheater der Pina Bausch den Bühnentanz in eine Distanz zu sich selbst gebracht, das Selbstverständliche befragt und das Unbewusste aufgeklärt. Aus dieser Distanz ist eine neue Theatersprache entstanden, die weltweit ihre Wirkung besitzt und mit der eine neue Tanzgeschichte begonnen hat. Dabei entwickelte sich das Tanztheater parallel zu Judson Church und dem amerikanischen Postmodern Dance – und dort mit einem deutlich formulierten Bezug zur Konzeptkunst, getragen von Künstlern wie John Cage, Steve Paxton, Yvonne Rainer und anderen.

Doch weder Pina Bausch noch Johann Kresnik haben die Bewegung selbst als materielle Substanz des Tanzes auf ihre zeitgenössische Dimension hin untersucht und wesentlich weiterentwickelt. Hier steht das herausragende Werk von William Forsythe, das zu Beginn des neuen Jahrhunderts wie kein anderes eines Choreografen die Möglichkeiten des Tanzes erkundet. Forsythe hat den Raum zwischen Tanz und Intellekt als produktives Moment erfasst und damit die ewige Gegenüberstellung von Körper und Intuition einerseits und Geist und Intellekt andererseits für die zeitgenössische Choreografie aufgelöst. Das ist der Geist, aus dem auch die Arbeiten von Jérôme Bel, Xavier Le Roy oder Thomas Lehmen möglich werden. Doch während sich diese Arbeiten im Konzeptionellen darstellen, konzipiert Forsythe die Bewegung neu. Der Raum tritt in Forsythes Choreografien und Projekten in einen Dialog mit der Bewegung des Tänzers. In der Bewegung projiziert der Tänzer einen inneren Plan, eine Landschaft nach außen und umgekehrt: der Raum beeinflusst, ja, definiert die Bewegungen des Körpers. Diese Erkenntnis aus der Lehre Labans hat Forsythe mit dem aktuellen Wissen in völlig neue Bereiche hinein untersucht und daraus ein Verständnis von Bewegung entwickelt, das in seiner Komplexität jede Theorie relativiert.

Forsythe beschreibt einen Bereich, in dem die künstlerische Recherche den Dialog mit der Wissenschaft behauptet. So dekodiert Forsythe das Vokabular des neoklassischen Tanzes nicht, um soziale oder persönliche Implikationen aufzudecken, sondern vorwiegend auf der Ebene der Sprache. Für Forsythe ist Bewegung in erster Linie eine Sprache, die höchst komplex auf Wirklichkeit reagiert und die entsprechend entwickelt, zerlegt oder verlegt werden muss, so zum Beispiel vom Theater auf die Straße, vom Tänzer zum Zuschauer etc. So geschehen in »The Bouncy Castle« (1998), einer gigantischen Hüpfburg für Erwachsene. Dabei wurden diese konkreten Schritte auf einer abstrakten Ebene in den Choreografien auf der Bühne vorbereitet. Fast magisch ist der Umgang mit dem Bühnenraum gelungen, wenn der Raum vom Unendlichen auf einen Tänzerkörper zusammenschumpft, um im nächsten Moment zu explodieren und sich vom Betrachter mit großer Geschwindigkeit zu entfernen.

Raum, Zeit, Bewegung, Innen und Außen, Alltäglich und Abstrakt, das sind die philosophischen Kategorien, die die Bewegungserfindungen von Forsythe und seinem Ensemble auskundschaften, um sie im ganz Konkreten zu befragen. Die hier entworfene Betrachtungsperspektive glaubt an das aufklärerische Potential des Tanzes. Sie ist insofern ungerecht, als sie die vielen anderen Versuche von Entwicklung an dieser Stelle nicht berücksichtigt. Aber eine solche Perspektive beinhaltet auch die Herausforderung, hinter eine gewisse Position nicht mehr zurückzufallen. Tänzer, Choreografen und Ballettdirektoren können nicht so tun, als wenn das alles nicht geschehen wäre.

Schließlich eine vierte Position, die Position der Solisten. Ich denke hier zuerst an Susanne Linke und an Gerhard Bohner, die interessanterweise für das Bild der aktuellen Tanzszene prägender sind als die drei beschriebenen großen Ensemblewerke. Zwei Begriffe bestimmen diese Arbeiten in



Pina Bausch »Agua« · Foto: Ursula Kaufmann, Essen

ihrem Grundsatz: Ritual und Geschichte. In den Soloarbeiten ritualisieren moderne und zeitgenössische Tänzer entscheidende persönliche Erfahrungen für eine Öffentlichkeit. Die großen Solisten, von Isadora Duncan über Mary Wigman bis zu Dore Hoyer und Gerhard Bohner, schafften mit ihren Tanzwerken rituelle Momente von Übergängen mit größter Bedeutung für den Tanz im 20. Jahrhundert. Ihren Ausgangspunkt haben sie nicht nur in der persönlichen Geschichte oder den individuellen Brüchen von Tänzern, sondern auch in historischen Bezügen. Für Gerhard Bohner und Susanne Linke lässt sich das sehr leicht beschreiben anhand der Bezugfelder Bauhaus und Kandinsky (verarbeitet in »Bauhaustänze« und »Schwarz Weiß Zeigen«, 1983 und 1986) sowie in »Affectos Humanos« nach Dore Hoyer (1989). In diesen bedeutenden Werken beziehen sich Gerhard Bohner und Susanne Linke auf wichtige Kunstprojekte des 20. Jahrhunderts, so auf das Bauhaus und Oskar Schlemmer (Bohner) oder auf den Ausdruckstanz (Linke). Interessant auch der Verweis, dass die Rekonstruktion von »Im (Goldenen) Schnitt« (Gerhard Bohner, 1989) durch Cesc Gelabert zu den wichtigsten aktuellen Produktionen in Deutschland gehört. Der Aspekt der historischen Rekonstruktion bleibt als eine Art lebendiges Gedächtnis äußerst wichtig für die Neupositionierung des zeitgenössischen Tanzes.

In die Reihe der Soloarbeiten gehören die Produktionen von Raimund Hoghe, Emilio Greco, Anna Huber, Urs Dietrich oder Riki von Falken. Radikale Auseinandersetzungen mit dem Verhältnis von Subjekt und Form, von Selbsterforschung und Selbstprojektion. Diese Soloarbeiten stehen an einem Endpunkt der Moderne. In seiner Choreografie »Im (Goldenen) Schnitt« untersuchte Gerhard Bohner zehntausende von Möglichkeiten einer Bewegung mit dem Ellenbogen, um sich für eine zu entscheiden. In der vollkommenen Bewusstheit der ausgewählten Bewegung erprobte der Choreograf das Verhältnis zwischen physischen Möglichkeiten eines alternden Tänzers und der ästhetischen Dimension einer Kunstsprache Tanz. Das Intime und das Öffentliche fallen in einer Bewegung zusammen. Das Solo wird insofern zu einem bevorzugten Experimentierfeld weiterer Möglichkeiten des Tanzes und bringt die Reflexion auf den Körper neu ins Spiel. Der Körper wird zum letzten Experimentierfeld einer Aufklärung aus dem Tanz. Doch damit zieht sich der Tanz zur Zeit aus den großen Häusern, vielleicht sogar aus den Theatern zurück.

Die vier Themenstränge, die Politisierung des Tanzes bei Kresnik und Ivo, die Dekonstruktion des Bühnentanzes bei Pina Bausch, die Philosophie der Bewegung bei Forsythe und die Befragung des modernen Subjekts sind Aspekte einer Reflexion auf die eigene Kunstform, die den Tanz der letzten 30 Jahre in Deutschland auszeichnen. Sie entsprechen einer radikalen Dekonstruktion des klassischen Bühnentanzes des 20. Jahrhunderts und bilden die Basis einer weit gefächerten neuen Recherche. Sie äußert sich nicht zuerst in einer neuen ästhetischen Entwicklung, sondern in einer komplexen Politisierung und Sozialisierung des zeitgenössischen Tanzes.

ESSAY N°2 **ENGLISH ABSTRACT**
For an enlightened Art of Dance
30 Years of contemporary Dance in Germany

Johannes Odenthal's essay sketches developments in the last three decades of contemporary dance in Germany.

Odenthal's basic theme is the aesthetic process of emancipation. He advocates a culture of consistent and practical self-reflection. Four lines of thought are sketched: 1) the politicizing of dance by Johann Kresnik and Ismael Ivo; 2) the deconstruction of dance by Pina Bausch; 3) the philosophy of movement by William Forsythe; and 4) the questioning of the modern concept of individualistic action, such as in the work of Gerhard Bohner and Susanne Linke.

The choreographic work of Johann Kresnik is viewed by Odenthal not only as a mighty attempt to politicize dance, but also as the liberation of dance from classical narrative structures. Kresnik refuses romantic material and has developed new narrative structures by processing socially and historically significant personalities, such as »Sylvia Plath« (1985), »Ulrike Meinhof« (1990), and »Rosa Luxemburg« (1994). He takes sight of the »political« body, a view with a more differentiated and reflected perception than previous ones.

Odenthal sees parallels to this in the choreographic creations of Ismael Ivo – in their dismantling of traditional western narrative structures and emancipation from eurocentric value systems.

In the work of Pina Bausch, Odenthal analyzes the comprehensive deconstruction that includes not only the narrative structures, but the very laws of presentation, movement, and the body. Reality itself moves onto the stage in the form of elementary materials, such as the peat floor in »Frühlingsopfer« (1975). The process of artistic production becomes a subject in her pieces, such as in »Kontaktthof« (1978). The most prominent aspect is that the dancers are sovereign personalities who step out of their roles and approach the audience. Bausch thematically takes up their experiences, their personal bodies. As conceptual art to the fine arts, so has the tanztheater of Pina Bausch questioned the assumptions of dance and brought light to the unconscious.

To what extent movement itself, the material substance of dance itself can become the subject of examination – Odenthal develops these thoughts in the work of William Forsythe. »Forsythe has seized the space between dance and intellect as a productive force, and has thus resolved for contemporary dance the eternal confrontation between body and intuition on the one hand, and spirit and intellect on the other.« Here Odenthal sees a preeminent process of artistic research and a »magical way of dealing with« space, body, and movement.

Odenthal denotes the position of soloists. He develops an idea of solos as a process of ritualizing individual, personal experience for the public. He illustrates this with the accomplishments of great soloists from Isadora Duncan to Gerhard Bohner. Seen as building upon this development are the solo works of Raimund Hoghe, Anna Huber, Urs Dietrich and Riki von Falken: radical confrontations in the relationship between subject and form, between self-exploration and self-projection. »The solo becomes a preferred experimental field for further possibilities in dance, and brings reflection on the body into play in a new way.«

Odenthal sees these developments to be a foundation for a wide, complex range of research, and this research is initially expressed not in a new aesthetic development, but in a complex politicization and socialization of contemporary dance. Whether these developments will be successful, and where they will actually lead to remain – like the questions of the essay itself – open.

(M.F.)

Ein wesentliches Thema der zeitgenössischen Tanzentwicklung der letzten drei Jahrzehnte kann als ein ästhetischer Prozess der Emanzipation beschrieben werden, der Befreiung aus der selbstverschuldeten Unwissenheit. Bis zum heutigen Tage predigen Ballettlehrer die naturbedingten Grundlagen ihrer Tanztechnik, sprechen Choreografen von der Universalität der Tanzsprache oder schweigt die Tanzszene, wenn es um die Neuordnung der kulturellen Infrastruktur in deutschen Städten geht, so zuletzt in Berlin. Die Tanzszene bewegt sich auch heute weitgehend in einer naiven Unschuld, die diametral entgegengesetzt ist zu dem, was einige ihrer Kollegen als Dynamik für die Künste erschlossen haben. Diese Ansätze der Aufklärung und Emanzipation möchte ich hier betonen, exemplarisch und alles andere als vollständig, mehr als eine Art Plädoyer für eine Kultur der konsequenten und praktischen Selbstreflexion.

Beginnen wir mit Johann Kresnik, der Ende der 60er Jahre den Tanz radikal politisierte, indem er zunächst mit den romantischen Stoffen aufräumte, aktuelle Zeitthemen aufgriff und über Biografien eine neue Erzählweise entwickelte, in der politische und gesellschaftliche Situationen mit der individuellen Geschichte, den Gefühlen einer Person zusammenstoßen.



Johann Kresnik »Garten der Lüste. BSE« · Foto: Bernd Uhlig, Berlin

Ideologien gegen Körper, Körper für Ideologien. Erstmals wird der Tanz in dem Gesamtwerk eines Choreografen, von »Kriegsanleitung für jedermann« (1970) über »Familiendialog« (1980), »Sylvia Plath« (1985), »Ulrike Meinhof« (1990) bis »Rosa Luxemburg« (1994) oder »Ernst Jünger« (1995) zur Plattform einer sozialkritischen und äußerst provokanten Positionierung auf der Bühne. Die Demontage oder Aktualisierung von klassischen Stoffen wie »Schwanensee«, »Romeo und Julia«, »Arturo Ui«, »Sacre« oder »Macbeth« verläuft dabei parallel zu den biografisch angelegten Gesellschaftsportraits der 80er und 90er Jahre. So sehr Kresnik mit seinem gewaltigen Gesamtwerk auf das politische Tanztheater festgelegt wurde, so sehr wird übersehen, wie essentiell sein Beitrag zur Emanzipation des Tanzes aus den traditionellen Erzählstrukturen war. Der ganze Sprengstoff zwischen Körper und Politisierung, wie er sich in den Biografien von Ulrike Meinhof oder Pasolini exemplarisch ausdrückt, steht für eine mögliche Politisierung des Tanzes, die bis heute für den Tanz kaum weiter wirksam gemacht wurde.

Dahinter steckt die Idee eines politischen Körpers, eines Körpers, der in seinen Bildern, aber auch seinen Widerständen, Emotionen, Abgründen und Projektionen, in seinem Begehren und in seiner Wirkung lesbar wird, differenzierter wahrgenommen und reflektiert wird. Da Johann Kresnik mit seinem Ansatz eines politischen Tanztheaters keine Mitstreiter gewann und die persönlichen Obsessionen zunehmend in das Zentrum der Themenbehandlung rückten, gerieten die letzten Werke Kresniks, beginnend mit »Ernst Jünger«, zu subjektiven Projektionen des Choreografen, die immer mehr an kulturpolitischer Sprengkraft verloren. Dennoch: Kresniks Werk steht einzigartig da in der europäischen Tanzgeschichte der letzten dreißig Jahre und kann für die Entwicklung einer kritischeren Positionierung des Tanzes extrem wichtig werden. Vergleichbare politische Bedeutung im zeitgenössischen Tanz hatten in den 90er Jahren nur die Choreografien von Bill T. Jones zur Aids-Thematik, die von Arlene Croce als Victim-Art abgetan wurden.

Die Ideen des politisierten Körpers prägen, zwar in anderer Weise, auch die choreografischen Projekte von Ismael Ivo. Ivos Choreografien sind eine Demontage der traditionellen westlichen Erzählstrukturen. Allerdings korrespondiert seine Politisierung des Körpers mit den postkolonialen Diskursen eines Franz Fanon oder Edward Said. Dem Prozess der Emanzipation aus dem eurozentrischen Wertesystem entspricht auf einer psychologischen Ebene die Aufdeckung der Strukturen des Begehrens. Die Rahmenbedingungen unserer westlichen Wahrnehmung befinden sich in einer radikalen Kritik, die zuletzt in der Tanztheaterproduktion »Die Zofen« von Ismael Ivo im Dialog mit Koffi Kôkô und in der Regie von Yoshi Oida anhand des Genet-Textes reflektiert wurden.

Während Johann Kresnik dem Tanz neue Erzählungen und auch neue Erzählweisen gab, hat Pina Bausch die tradierte Form des Bühnentanzes selbst, also die Tanztechnik, die Gesetze der Präsentation, die Bewegung und das Konzept des Körpers, dekonstruiert und dadurch dem Tanz erstmals in Europa ein umfassendes kritisches Konzept gegeben. Im Tanztheater der Pina Bausch erhalten die Tänzer ihre Sprache zurück, tritt das Subjekt des Tänzers in einen kritischen Dialog mit der Rolle als Tänzer, emanzipiert sich die Ensemblearbeit aus der Dominanz der Musik und der Klassiker, wird der Tanz zum Spiegel der alltäglichen Wirklichkeit. Doch zunächst hält die Wirklichkeit überhaupt erst Einzug auf der Bühne. In »Frühlingsopfer« (1975) tanzt das Ensemble in dem tiefen Torfboden bis zur totalen Erschöpfung. In »Kontakthof« (1978) wird die Produktion von Theatertanz selbst zur Schau gestellt, werden auch die Grenzen zwischen Publikum und Bühne niedergerissen. In »Palermo, Palermo« (Premiere einen Monat nach dem Fall der Mauer im Jahr 1989) öffnet sich der Vorhang und das Publikum sitzt vor dem vollständig mit einer Steinwand zugebauten Bühnenportal. Radikal ist der sichere, perspektivisch distanzierte Illusionsraum des Theaters weggeschnitten. Dann stürzt die Mauer krachend ein, und während die Bühnenarbeiter beginnen, die Steine wegzuräumen, taucht aus dem Staub der Ruine eine Tänzerin auf Stöckelschuhen auf. Pina Bausch geht nicht nur an die Substanz des Tanzes, sie stellt das Theater als Ort der Kommunikation auf den Prüfstand und experimentiert in alle Richtungen.

Im Zuge ihres einzigartigen Gesamtwerks aktualisiert Pina Bausch nicht nur den bürgerlichen Bildungskodex – neben dem »Sacre« werden Gluck-Opern, Shakespeare-Stoffe und Brecht zerlegt und neu konstruiert –,