

Erfahrung als Ressource: Die Debatte um Ältere im Beruf wird auch in Bezug auf Tänzer*innen geführt – und schärft den Blick für die Potentiale der Tanzkunst

Eva Wagner

In den Debatten über Älterwerden im Beruf, wie sie in den letzten Jahren geführt wurden, betrachtet man im Allgemeinen die berufliche Situation älterer Arbeitnehmer*innen im Vergleich mit ihren jüngeren Kolleg*innen, wobei Konzepte von Konkurrenz und Konkurrenzfähigkeit nach betriebswirtschaftlichen Kriterien die Debatten im Wesentlichen leiten. Dabei spielen Werte und Normen unserer Gesellschaft eine große Rolle und generieren auch Vorurteile, wie Nadine Seiferling in ihrem Beitrag dargestellt hat.

Zu den Älteren in der Berufswelt gehören auch Tänzer*innen. Ihr Beruf ist wie kaum ein anderer mit jugendlicher Fitness verbunden. Die hohen physischen Anforderungen im Tänzerberuf ziehen häufig – dem Leistungssport vergleichbar – Verschleiß und Verletzungen nach sich, so dass Tänzer*innen oft ihre Bühnenlaufbahn lange vor dem Renteneintritt beenden und entweder in einen verwandten Bereich wie Choreographie oder Trainingsleitung wechseln oder einen neuen Beruf erlernen.¹ Mehr als in anderen Berufen gilt also: *Ältere Tänzer*innen*

¹ In Deutschland hat sich in den letzten Jahren in Bezug auf die soziale Situation von Tänzer*innen eine Debatte intensiviert und zu konkreten Maßnahmen geführt,

sind ehemalige Tänzer*innen. Und „ältere“ Tänzer*innen sind hier nicht jenseits der 50, sondern – je nach künstlerischem Umfeld und persönlicher Situation – jenseits der 30, 35 oder 40 Jahre.

Das ist aber nicht immer so. Das UnterwegsTheater Heidelberg hat mit *Old stars – New moves* eine Gastspielreihe konzipiert, in der Tänzer*innen und Choreograph*innen auftreten, die seit den 80er Jahren wesentlich das zeitgenössische Tanzschaffen weltweit beeinflusst haben und immer noch beeinflussen: William Forsythe und ehemalige Tänzer*innen seines legendären Frankfurter Ensembles, Susanne Linke, Urs Dietrich, Tony Rizzi, José Luis Sultan und Louise Lecavalier. Als erfahrene Tanzschaffende und Kurator*innen mit internationalem Netzwerk konnten die Gründer*innen und künstlerischen Leiter*innen des UnterwegsTheaters Jai Gonzales und Bernhard Fauser diese international renommierten Künstler*innen nach Heidelberg einladen. Mit dem Titel der Reihe *Old stars – New moves* haben sie die fünf vollkommen unterschiedlichen Gastspiele zusammengefasst, um dem Tanzpublikum in Heidelberg und der Region Einblicke in eine Facette des aktuellen Tanzgeschehens zu vermitteln. Dabei geht es zunächst um die Frage: „Was macht eigentlich heute ...?“, mit der man in der Tanzszene immer wieder nach diesen großen Namen fragt. Und damit verbunden und viel grundsätzlicher geht es um die Frage: „Was wird eigentlich aus ihrer Kunst, wenn diese Künstler*innen älter werden?“ – denn die Tanzkunst ist wesentlich an die Persönlichkeit der jeweiligen Darsteller*innen gebunden.²

in deren Mittelpunkt die soziale, rechtliche und finanzielle Hilfestellung für den Übergang in einen zweiten Beruf steht. Als wichtigstes Ergebnis ist die Gründung der Stiftung Transition zu nennen: Tänzer*innen, die die umfassenden Leistungsansprüche ihrer Tätigkeit nicht mehr erfüllen können oder wollen, können seit einigen Jahren bei der Stiftung eine auf ihre Situation zugeschnittene Beratung für die Umschulung oder Ausbildung in einen anderen Beruf und unter Umständen auch Stipendien bekommen. Neben der Vermittlung der rechtlichen und wirtschaftlichen Aspekte von Umschulung durch Arbeitsamt oder Rentenversicherung hat es sich die Stiftung auch zur Aufgabe gemacht, für die spezifischen im Tänzerberuf erworbenen Kompetenzen zu sensibilisieren und zu werben: intensive Teamarbeit, prozessorientierte offene Arbeitsweise, interkulturelle Erfahrungen, Offenheit für Unerwartetes und vieles mehr.

² Anlässlich der Vortragsreihe des Studium Generale zum Thema Ressourcen haben Bernhard Fauser und ich diese Programmreihe vorgestellt und dabei über die Rolle älterer Tänzer*innen in der aktuellen Tanzkunst gesprochen. Das Verfassen dieses Aufsatzes übernehme ich alleine. Da das filmische Anschauungsmaterial aus unserem Vortrag hier für den Leser nicht vermittelbar ist, setze ich im Text andere Akzente: Bevor ich über die einzelnen Künstler spreche, werde ich den Tänzerberuf historisch und systematisch darstellen, um die Programmreihe des UnterwegsTheaters Heidelberg

Zum Zeitpunkt ihrer Auftritte in der HebelHalle sind die Forsythe-Tänzer*innen zwischen Mitte 40 und Mitte 50 Jahre alt und William Forsythe selbst 70, Tony Rizzi 54, José Luis Sultán 62, Louise Lecavalier ist 61, Urs Dietrich 62 und Susanne Linke 74 Jahre alt. Bevor ich in diesem Aufsatz über die genannten Künstler*innen spreche, schicke ich grundlegende Überlegungen zum Berufsbild Tänzer*in voraus: Unmittelbar verbunden mit diesem Beruf ist der des Choreographen/ der Choreographin, der / die den Interpret*innen Thema und Form vorgibt, und der des Tanzlehrers/ der Tanzlehrerin oder des / der Trainingsleiters/ Trainingsleiterin, der / die die notwendige Schulung vermittelt. Die Zusammenarbeit zwischen diesen Berufen ist stets persönlich und unmittelbar und die Übergänge zwischen den Aufgaben sind fließend, da ausgebildete Tänzer*innen als Choreograph*innen und Dozent*innen tätig sein können. Darüber hinaus sind die Aspekte des Erlernens und Weiterführens von Tanztechniken und Tanzstilen, also die Entstehung künstlerischer Formen, Körperbilder und Arbeitsweisen genuin miteinander verflochten. Sie tragen also zum Verständnis der Berufsbiographien bei: Wer und was haben die Entwicklung einer / eines Tanzschaffenden geprägt und was hat diese/r wiederum in die künstlerische Arbeit eingebracht? Wie verhalten sich diese Aspekte zueinander? Und ergeben sich daraus für jüngere und ältere Tänzer*innen unterschiedliche Berufsbilder, die in Konkurrenz zueinander stehen?

Tänzer*innen erfahren eine intensive körperliche Schulung, die oft, besonders bei Frauen, bereits im Kindesalter beginnt. Der Arbeitsalltag in einem Ensemble mit regelmäßigen Auftritten, wie es beispielsweise an einem Stadttheater der Falle ist, erfordert mehrere Stunden Training und Proben an fünf bis sechs Tagen in der Woche. Hinzu kommen die Vorstellungen, die meist auf die für die biologische Uhr ungünstigen Abendstunden fallen. Es liegt auf der Hand, dass dieses Berufsleben körperliche Fitness in hohem Maße erfordert und Verschleiß und Verletzungen nach sich ziehen kann.

Dieses Bild vom Tänzerberuf hat eine lange Tradition im westlichen Bühnentanz, dessen Entwicklung als Kunstform mit der Professionalisierung der Tänzer*innen einhergeht: Was als höfischer Zeitvertreib im Rahmen großer Musiktheaterspektakel begann, zog eine systematische Kodifizierung und Schulung nach sich. Aufgabe der ersten, 1661 in

innerhalb der Tanzszene zu verorten und zu zeigen, inwiefern die vorgestellten Stücke exemplarisch sind und in welchen Traditionslinien sie stehen.

Paris gegründeten Tanzakademie war einerseits die Erarbeitung und Festschreibung eines Kanons von Schritten und Posen sowie der ästhetischen Grundlagen. Andererseits organisierte sie den Unterricht, der bei Hofe einen hohen gesellschaftlichen Stellenwert hatte. Der Unterricht zielte auf das *Erlernen der Schritte und Haltungen* sowie auf das Einüben der erforderlichen Disziplin zur *Einordnung des eigenen Auftretens in eine räumliche Ordnung und eine Gesamtinszenierung* – ein Aspekt, der die Ästhetik des Balletts wesentlich geprägt hat.

Daraus entwickelte sich ein Bühnenberuf, dessen talentierte Vertreter*innen zunächst noch häufig zwischen den Genres Oper, Ballett und Schauspiel wechselten.³ Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand das Handlungsballett als eigenes Genre.⁴ Dieses Genre war noch lange vom Nebeneinander handlungstragender Pantomimeszenen und tänzerischer Szenen geprägt, verfolgt aber den Anspruch, mit den tänzerischen Bewegungen nuancierter und ausdrucksstärker umzugehen.⁵ Als mögliche Stoffe, die sich mit den Mitteln des Balletts plausibel darstellen lassen, wurden zunächst Märchen und Mythen identifiziert, so dass sich eine Ästhetik des Idealen, Unwirklichen und Schwerelosen herausbildete. Die systematisch weiterentwickelte, immer anspruchsvollere Tanztechnik dient hier dem Erwerb der nötigen Kraft und Koordination, die die erforderlichen Hochleistungen, Sprünge

³ Exemplarisch ist hier die Entwicklung am Mannheimer Hofe vor und zur Zeit der Nationaltheatergründung. In Mannheim wurde 1762 eine der ersten Tanzakademien gegründet, da die Kurfürstin Vorbehalte gegen den Lebenswandel der Tänzer*innen ihres französischen Ensembles hatte und lieber Mannheimer bürgerliche Kinder ausbilden lassen wollte, um ihr Ensemble nicht nur künstlerisch, sondern auch moralisch auf ein angemessenes Niveau zu heben. Vor der Gründung des Nationaltheaters gab es dann eine interessante Entwicklung: Die Mannheimer Schauspieler*innen, die einer französischen Truppe angehörten, waren für den Nationaltheatergedanken nicht geeignet. Also wählte man unter den Elev*innen der Tanzakademie vielversprechende Talente, um sie in einer sogenannten Pflanzschule für das Schauspiel auszubilden. Einige davon machten tatsächlich eine Karriere als Schauspieler*innen. Vgl. Wilhelm Herrmann: *Hoftheater – Volkstheater – Nationaltheater. Die Wanderbühnen im Mannheim des 18. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur Gründung des Nationaltheaters*. Berlin: Peter Lang Verlag, 1999. (Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Band 5).

⁴ Die wichtigsten Ballettreformer des 18. Jahrhunderts waren neben dem in Wien tätigen Antonio Viganò der am Stuttgarter Hof tätige Jean-George Noverre sowie Étienne Lauchery, der am Mannheimer Hof tätig war. Ballettlibretti, Partituren und anderes Quellenmaterial zur Arbeit Laucherys liegen bei der an der Heidelberger Akademie der Wissenschaften ansässigen Forschungsstelle südwestdeutsche Hofmusik sowie in der Theatersammlung der Reiss-Engelhorn-Museen in Mannheim.

⁵ Am deutlichsten ausformuliert in den umfassenden *Lettres sur la danse et sur les ballets* von Jean-George Noverre.

und Spitzentanz, ermöglichen, aber gleichzeitig als physische Arbeit unsichtbar bleiben sollen. Im klassischen Ballett des 19. Jahrhunderts ist am sinnfälligsten, dass Tänzer*innen wesentlich als hochspezialisierte Erfüller*innen von Rollen galten, die andere für sie geschaffen haben – insbesondere männliche Choreographen, die weibliche Rollen kreierten als unwirkliche Wesen, frei von jeder realen Weiblichkeit mit Körpergewicht, Kraft oder gar eigener Stimme.⁶ Voraussetzung hierfür ist ebenso eine körperliche Eignung wie eine intensive Ausbildung, die körperliche Veränderungen nach sich zieht, so dass Tänzer*innen noch heute ein spezifisches Erscheinungsbild haben. In dieser Entwicklung spielen immer wieder einzelne Bühnenstars eine Rolle als Impulsgeber*innen für ästhetische Neuerungen. Durch ihre besondere Kunstfertigkeit – beruhend auf ihrer individuellen Physis – erschließen sie neue Bewegungsmuster, die dann ins Repertoire eingehen und künstlerische Entwicklungen anstoßen.⁷

Einschneidend für die Entwicklung des Balletts war die Gründung der legendären Ballets Russes 1909, für die der visionäre Impressario Serge Diaghilew Komponist*innen und bildende Künstler*innen der zeitgenössischen Avantgarde und einige hochtalentiert *Ausnahmetänzer*innen* gewinnen konnte. Dieses Ensemble erlangte Weltruhm mit bahnbrechenden Gesamtkunstwerken und erschloss neue Themen und *ästhetische Neuerungen* für das Ballett. In einigen Choreographien tauchen an exponierter Stelle dem Ballett diametral entgegenlaufende, geradezu primitive Bewegungen auf, beispielsweise in *Le Sacre du Printemps*, das einem heidnischen Ritual nachempfunden ist, oder in *L'après-midi d'un Faune* mit den skandalträchtigen, animalisch-sexualisierten Bewegungen des Fauns. Diese beiden Stücke wurden choreographiert von dem Tänzer Vaslav Nijinsky, der ebenso wie seine Kollegin Anna Pawlowa nicht nur über eine außergewöhnliche Begabung verfügte, sondern auch über ein vom üblichen Erscheinungsbild der Tänzer*innen abweichendes Äußeres: Anna Pawlowa mit ihrem zierlich-zerbrechlichen Körperbau war für manche athletischen Anstrengungen, insbesondere

⁶ Allerdings thematisierte der Philosoph Denis Diderot schon zu Noverres Zeiten in seiner Schrift *Le Paradoxe sur le comédien* die Frage nach der Urheberchaft einer Theaterrolle auf der Bühne und schrieb den Schauspieler*innen einen originären schöpferischen Anteil daran zu.

⁷ Prominentestes Beispiel ist der Spitzentanz, der in einer Vorform von der Tänzerin Marie Camargo und in seiner klassisch-romantischen Form von der Tänzerin Marie Taglioni erstmals auf die Bühne gebracht wurde.

der Beinarbeit, vollkommen ungeeignet, so dass sie in vielen Repertoire-Partien nicht konkurrenzfähig war – allerdings war ihr fragiler und ephemerer Ausdruck so faszinierend, dass Choreographen Schrittfolgen für sie änderten und eigens für sie choreographierten. Bei Nijinsky war es seine ganz außergewöhnliche Sprungkraft und seine Wandlungsfähigkeit, die zum Ausgangspunkt seiner Rollen wurde. Hier entstand also eine *ganz neue Expressivität*, die sich aus tänzerischem Können und aus einem *ausgeprägten Bewusstsein für die individuelle Erscheinung speiste*.⁸

Mit einem ganz anderen Selbstverständnis traten ab 1900 in Europa die aus den USA stammenden Protagonistinnen des Freien Tanzes und wenige Jahre später die vor allem deutschen Ausdruckstänzer*innen in Erscheinung.⁹ Sie hatten entweder gar keine Ballettausbildung durchlaufen oder nahmen das Ballett nur als eine Anregung neben anderen, insbesondere der rhythmischen Gymnastik und dem für Schauspieler*innen entwickelten System von François Delsarte, das Bewegung, Haltung und Stimme detailliert aufschlüsselt und einem Bühnenrealismus dienen soll. Hinzu kamen Inspirationen aus europäischer und außereuropäischer Folklore sowie antiken Tanzdarstellungen auf Vasenmalerei. Die Künstler*innen des Freien und des Ausdruckstanzes legen einen Schwerpunkt auf solistische Arbeiten und nehmen dabei das eigene Erleben und Erspüren der Bewegung zum Ausgangspunkt: Grundlage ihres Choreographierens ist nicht vorrangig der Blick von außen, der der Zuschauerperspektive entspricht und beim Ballett als maßgebend für die zentralperspektivische Anordnung der Bewegung im Bühnenraum gilt, sondern vielmehr die tänzerische *Innenperspektive*,

⁸ Anna Pawlowa war noch bis kurz vor ihrem Tod mit 49 Jahren ein Star. Auch andere Solist*innen, die für ihr Auftreten verehrt werden, waren mit eigens für sie kreierte Rollen lange auf der Bühne zu sehen, so die Starballerina des Stuttgarter Balletts Birgit Keil, die mit 50 Jahren ihren Bühnenabschied nahm. Ein einschneidendes, in der Tanzszene mit großem Interesse und Wohlwollen aufgenommenes Ereignis war 1991 die Gründung des NDT III, eines Ensembles eigens für Tänzer*innen des Nederlands Dans Theater, die als Solisten die 40 überschritten und das Hauptensemble NDT verlassen hatten. Die ersten Tänzer des Ensembles waren die für ihre vielseitige Ausdruckskraft als „Tänzerin mit 1.000 Gesichtern“ gewürdigte Sabine Kupferberg und Alida Chase, beide Jahrgang 1951, sowie Niklas Ek, Jahrgang 1943, und Gérard Lemaître, Jahrgang 1936. Das Ensemble konnte nur bis 2006 finanziert werden. Mit der 2014 gegründeten Initiative Dance On gibt es jetzt in Berlin eine vergleichbare Struktur, die allerdings an kein Hauptensemble gebunden ist.

⁹ Eine sehr gute Darstellung bietet Sabine Huschka: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002, 380 Seiten.

das heißt die eigene Erfahrung, wie die Parameter Gewicht (Schwerkraft), Kraft, Gelenkverbindungen, Drehmomente, Schwung und Rhythmus in der Bewegung zusammenwirken und wie sich Bewegungsimpulse durch den Körper fortpflanzen. Damit etablierten sie Anfang des 20. Jahrhunderts ein *neues Selbstverständnis der Tänzer*innen*.¹⁰

Die Vertreter*innen der Moderne in der Tanzkunst haben für den Tanz neue Themen erschlossen (Isadora Duncans *La Marseillaise* beispielsweise ist ein tänzerischer Kommentar zum ersten Weltkrieg), neue Ausdrucksweisen (allen voran der damals sogenannte Barfuß Tanz) und Körperbilder – Archetypen der Weiblichkeit wie Priesterin (Duncan, Ruth St.-Denis) oder Hexe (Mary Wigman), die vielgerühmte Natürlichkeit der Duncan, die Exotik der St.-Denis, der im Rausch der Geschwindigkeit sich auflösende Körper bei Loïe Fuller. Damit begründeten sie einen von der Balletttradition vollständig unabhängigen Bühnentanz, der nachträglich als *Autorentanz* bezeichnet wird: Als Tänzerinnen interpretierten sie Werke, deren Urheberinnen sie selbst sind und für die sie ein originäres Bewegungsidiom entwickelten. Und sie gründeten *eigene Schulen*.

Mit ihrer Kunst wurden sie schnell zum Mittelpunkt der Bohème und intellektueller Zirkel und inspirierten Literaten, Künstler und Publizisten, sich mit der Tanzkunst zu beschäftigen. Der Tanz galt als Heilsversprechen und Vorschein utopischer Entwicklungen, die Tänzerin Isadora Duncan wurde eine Ikone der Frauenbewegung. In diesem Kontext wurden Tänzer*innen wahrgenommen als Verkörperung einer idealen – von Zivilisationsschäden freien – *natürlichen Körperlichkeit*, aber auch einer *emanzipatorischen Haltung* und eines *besonderen Wissens*. Auch wenn dieses Wissen von den Zeitgenoss*innen vorwiegend spirituell oder esoterisch aufgefasst wurde, so ist doch für die weitere Entwicklung der Tanzkunst entscheidend, dass hier ein Erfahrungsschatz als tanzspezifisch identifiziert und gleichzeitig als gesellschaftlich relevant erkannt wurde.

Tänzer*innen – und ihr Publikum – waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts überzeugt davon, dass der Tanz mindestens ebenbürtig neben den anderen Künsten steht – wenn nicht gar einen herausragenden

¹⁰ Exemplarisch für diese neue Arbeitsweise sei die Rolle des Spiegels genannt, der im Ballett während der Ausbildung, dem Training und der Proben den Tänzer*innen ermöglicht, sich von außen zu betrachten und die Position der eigenen Glieder im Raum zu überprüfen, während beispielsweise der Unterricht bei der Ausdruckstänzerin Mary Wigman ohne Spiegel stattfand.

Stellenwert inne hat angesichts der Erschütterungen, die Kunst und Gesellschaft an der Wende zum 20. Jahrhundert ergriffen haben und die unter den Begriffen Wahrnehmungskrise, Subjektkrise, Sprachkrise nur unzulänglich erfasst sind. Für den Tanz entstanden neue Auftrittsmöglichkeiten jenseits der Opernhäuser in Konzertsälen, Museen und Galerien und es entstanden neue künstlerische Formate: Tänzer*innen interessierten sich jetzt für die Beziehung von tänzerischer und alltäglicher Bewegung und für die Arbeit mit Bewegungschören und mit Laien – „Jeder Mensch ist ein Tänzer“ (Rudolf von Laban). Medienübergreifend arbeitete Loie Fuller und schaffte mit Hilfe der von ihr entworfenen, fortschrittlichen Lichttechnik und raffinierten Kostümen Inszenierungen, in denen sich die Konturen ihres Körpers in einem Spiel von Bewegung, Farbe und Licht auflösten. Stille und Stillstand bezog Isadora Duncan in ihre Auftritte mit ein, indem sie einerseits teilweise ohne Musik auftrat und andererseits der Musik auf der Bühne für lange Momente nur lauschte, bevor sie mit dem Tanzen begann. Der moderne Tanz braucht nicht den Rahmen einer größeren Gesamtinszenierung, sondern ist in sich selbst aussagekräftig, zur *Abstraktion* und zur *Selbstreflexivität* fähig und gleichzeitig ein *Geflecht von Bezügen*, denn er entsteht im Kontext der ihn umgebenden künstlerischen und gesellschaftlichen Fragen und antwortet auf sie.

Sowohl Zuschauer*innen als auch Tänzer*innen sowie Wissenschaftler*innen bezeichnen das Spezifische des Mediums Tanz als *Unmittelbarkeit*:

Anders als beim Sehen und Hören, die das Licht und die Luft als Medium benötigen, gibt es bei Bewegungen kein ‚materiales Zwischen‘, sondern dieses ist, wie schon Aristoteles betonte, ein ‚angewachsenes Zwischen‘, woraus sich ein besonderes Verhältnis von tast- und kinästhetischem Bewegungs-Ereignis und Form feststellen lässt.¹¹

Diese Unmittelbarkeit teilt sich mit als Intensität des Auftritts und als *Authentizität* der Darsteller*innen, die ihre eigene Physis niemals

¹¹ Elk Frank: Form der Bewegung – Bewegung der Form. Zum Wissen vom Bewegungswissen. In: Sabine Huschka (Hrsg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld: Transcript Verlag 2009, S. 117–132, S. 123. Mit seinem Begriff der Form schließt Frank an Ernst Cassirer an, wie er einleitend darstellt (S. 119).

vollständig in eine Rolle transformieren können und insofern immer selbst als Person vom Publikum mit wahrgenommen werden.

Die *Weitergabe* von Tanztechnik und Körperverständnis besteht stets in einer persönlichen Vermittlung von Lehrer*innen auf Schüler*innen. Mit den Protagonist*innen des freien Tanzes und des Ausdruckstanzes wird die Rolle der Lehrenden zum ersten Mal auch vom Publikum als persönliche Schöpfer*innen und somit *einzig Quelle* für das zu erlernende Material wahrgenommen. Die Weitergabe ihres Wissens ist nicht objektivierbar, sondern unterliegt einem Prozess des Sich-zu-eigen-Machens und Anverwandeln, wodurch es zwangsläufig Änderungen erfährt, aber auch zum Katalysator für neue Entwicklungen werden kann.¹² In diesem Zusammenhang werden Traditionslinien auch vom Publikum wahrgenommen: Den Unterricht der Pionierin der Tanzmoderne Ruth Saint-Denis besuchte beispielsweise Martha Graham, die als Innovatorin des Modern Dance gilt und unter anderen Merce Cunningham ausbildete, dessen Werk als Wendepunkt zum Postmodern Dance gilt. Es ist kein Zufall, dass aus diesen Schulen bzw. diesen Arbeitsweisen Tänzer*innen hervorgehen, die oft schon früh auch selbst choreographieren. Graham choreographierte bis zu ihrem 96. Lebensjahr und trat noch mit 75 Jahren mit ihrem Ensemble auf; ihr Schüler Merce Cunningham war als 80-Jähriger noch in manchen seiner Stücke mit auf der Bühne. Damit wird der persönliche Stellenwert im eigenen Werk evident, unter Umständen aber auch einem Personenkult das Fundament bereitet.

Das Können der Tänzer*innen bildet sich habituell heraus, wobei der eigene „*Leib als Prozessspeicher*“ fungiert: Beim Erlernen der Bewegung erfahren Tänzer*innen die Differenz „zwischen vorgestellter Bewegung und realisierter Bewegung (z. B. bei gescheiterter oder geglückter Aufgabe einer Tanzbewegung)“, so dass „eine gleichsam zeitgleiche „*Reflexion im Prozess*“ erfolgen kann, ganz im Gegensatz zur sonst eher zeitlich „nachlaufenden“ kognitiven und repräsentativen (sprachlichen)

¹² In ihrem Vortrag auf der Konferenz „Körper-Feedback-Bildung: Modi und Konstellationen von tänzerischer Bewegungsaneignung“ im Zentrum für zeitgenössischen Tanz an der Hochschule für Musik und Tanz Köln im Mai 2018 referierte die amerikanische Tanzwissenschaftlerin Susan Leigh Foster über den für die heutige Ausbildung wichtigen Unterschied zwischen Lehrenden im konventionellen Sinne und Mentoren, die nicht vorschreiben, sondern Hilfestellung zur persönlichen Aneignung und Entfaltung geben.

„Reflexionen über den Prozess“.¹³ Das tänzerische Wissen ist „jenes prozesshafte Wissen, das keine propositionale Form hat – und sich deshalb auch nicht vollständig in eine diskursive Darstellungsform übersetzen lässt“.¹⁴

Aus dem Bewusstsein für das Prozesshafte im Bewegungswissen folgt ein Bewusstsein für die *Individualität der Tänzer*innen* und ihres Werdegangs, die *als Archiv in Bewegung* (Julia Wehren) aufgefasst wird. In dieser Perspektive ist ein Tanzstück nicht allein durch die Choreographie bestimmt, sondern essentiell durch die jeweilige Ausgestaltung durch den/ die Tänzer*in. Damit wird auch das Training der Tänzer*innen anders bewertet und nicht mehr nur als physische Einübung, sondern auch als Sensibilisierungsprozess und Erkenntnisprozess gesehen. Der Anspruch, durch Wiederholung einer Bewegung diese einüben und perfektionieren zu können, bis man eine definierte Form bzw. Norm erfüllt, wird ergänzt durch seine Kehrseite: In der Wiederholung erfährt der Tanzende, dass er die ideale Norm nie erfüllen kann, sondern Tanzen auf der immer neuen, einmaligen Ausgestaltung der Form beruht, die selbst abstrakt bleibt und letztlich immer verfehlt werden muss.¹⁵ Der Choreograph William Forsythe hat sein Arbeitsinteresse an dieser erkenntnistheoretischen Position ausgerichtet:

Ballett existiert nur in der Theorie [...]. Jeder Tänzer muss lernen, dass das Ballett nur eine potentielle Existenz führt. Niemand kann eine absolute, richtige Arabesque tanzen. Alles, was ein Tänzer machen kann, ist, sich mit seinem individuellen Körper und seinen Fähigkeiten durch die Figur der Arabesque hindurchzubewegen wie durch eine leere Form. Die Vorstellung, den Südpol erobern zu können, folgt einer ähnlichen Logik: Wenn es den Südpol als

¹³ Elk Frank bezeichnet dies als eine „Reflexivität, die sich aus dem Unterschied zwischen den beiden differentiellen Formungsprozessen (Ereignis-Form und Vorstellung-Form)“ ergibt (Frank, S. 128). Mit der Betonung der Prozesshaftigkeit schließt Frank an Merleau-Ponty an: „Die Prozesshaftigkeit der Bewegung kann nicht über Repräsentation der Bewegung erfasst werden“ (ebd.). Für den Begriff des Wissens greift Frank auf die Unterscheidung von „*knowing that*“, „*knowledge of*“ und „*knowing how*“ zurück, die im Bewegungswissen alle enthalten sind (S. 127).

¹⁴ Frank, S. 122.

¹⁵ Vergl. hierzu Sabine Huschka: Erinnerungsprozesse an Vergangenes als Strategie im Zeitgenössischen Tanz: Wiederholen befragen. In: Günther Heeg et al. (Hrsg.): *Das Theater der Wiederholung. Open-access-Publikation zum wissenschaftlich-künstlerischen Symposium „Das Theater der Wiederholung“* (Oktober 2014), <http://www.unileipzig.de/~theaterderwiederholung/online-publikation/>

konstanten Punkt streng genommen gar nicht gibt, kann man auch nicht dagewesen sein.¹⁶

Individualität beinhaltet *Historizität*, die nicht nur als theoretische Größe in der Betrachtung von Tanz eine Rolle spielt, sondern ebenso im Bewusstsein vieler Tänzer*innen und Choreograph*innen in Bezug auf den Kontext ihrer Arbeit präsent ist. Programmatisch stand der Tanzkongress 2016 in Hannover unter dem Titel *Zeitgenoss*in sein*. Die Tanzwissenschaftlerin Julia Wehren macht im aktuellen Tanz schaffen eine „kritische Forschungshaltung“ aus, die „mehr das Suchen von neuen Formaten vor Augen hat und Festschreibungen eines bestimmten Tanzbegriffs grundsätzlich in Frage stellt“.¹⁷ Tanzgeschichte wird zunehmend von Tanzschaffenden mitgeschrieben:

Historische Ereignisse und Stücke, aber auch Körpertechniken, Stile, Schulen und Methoden sowie ästhetische Konzepte und Haltungen werden einer Revision unterzogen, um verschiedene Topoi der Geschichte des Tanzes sowie deren Erzählung und Erzählbarkeit selbst [zu reflektieren].¹⁸

In dieser Perspektive gilt als zentrale Referenz *der Körper*, „*der das historische Wissen innerhalb eines choreografischen Settings auf der Bühne wieder und neu artikuliert*“.¹⁹

Mit diesen zunächst historischen, dann begrifflichen Überlegungen will ich zeigen, wie viele Facetten der Tänzerberuf heute hat. Tänzer*innen sind Expert*innen mit einem spezifischen Tänzerwissen, einem Bewegungswissen, das wesentlich an ihre eigene Körperlichkeit gebunden ist. Neben dem Handwerk einer bzw. mehrerer Tanztechniken und dem Interesse, die von Choreograph*innen kreierte Schritte

¹⁶ Zitiert nach Gerald Siegmund: Wir arbeiten, um uns arbeiten zu sehen, F.A.Z., 23. Januar 2000, in ders.: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld, Transcript, 2006, S. 255.

¹⁷ Julia Wehren: *Körper als Archiv in Bewegung. Choreographie als historiografische Praxis*. Bielefeld: Transcript, 2016, S. 13.

¹⁸ Der Choreograph Boris Charmatz beispielsweise hat seine Wirkungsstätte, das Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne umbenannt in Musée de la danse, das er ebenso als Ort, aber auch ortlos begreift, als Arbeitsraum, Think Tank und Ort, an dem Grenzen ausgeweitet werden.

¹⁹ Wehren, 2016, S. 25.

möglichst gut zu verkörpern, gibt es eine breite Basis für Reflexion über Bewegung als solche und im konkreten historischen Kontext.

Mit der Frage, wie Tanz, das heißt wie Choreographien einerseits und das darin eingeflossene tänzerische Wissen andererseits, bewahrt, aufgearbeitet, zugänglich gemacht und für die Zukunft archiviert werden kann, beschäftigen sich heute gleichermaßen Tanzwissenschaftler*innen wie Künstler*innen. Im Zentrum stehen dabei „die Funktions- und Wirkungsweisen des Körpers als Wissensformation des Tanzes“.²⁰ Damit werden Tänzer*innen zu Schlüsselfiguren für das Verständnis dieser Kunst. Diese Kompetenz ist an viele unterschiedliche persönliche Voraussetzungen gebunden, von denen das Alter nur eine ist.

Old stars – New moves

Die Gastspielreihe des UnterwegsTheaters Heidelberg eröffnet mit dem neuen Tanzabend von William Forsythe, Jahrgang 1949. Seine Arbeitsweise und Ästhetik gelten als Revolution des klassischen Balletts. Er hat einen außerordentlich hohen Grad an Bewusstheit in das Tanzen und das Zuschauen von Tanz eingeführt und erreicht damit ein großes, begeistertes Publikum. „Da wir jedoch alle ephemere und vergänglich sind, könnte man vermutlich tatsächlich sagen, dass der Tanz eng verbunden ist mit der Idee des Menschen.“²¹

Der Amerikanische Tänzer und Choreograph William Forsythe kam als Tänzer zum Stuttgarter Ballett, einem Ensemble, das tänzerische Weltklasse hat und gleichzeitig die Förderung des choreographischen Nachwuchses sehr engagiert betreibt. Hier wurde er schnell zum Hauschoreographen, bevor er 1984 (bis 2004) die Leitung des Balletts Frankfurt übernahm und dieses Ensemble sowie das Nachfolge Ensemble The Forsythe Company (2005 bis 2015) zu Weltruhm brachte. Das in Heidelberg gezeigte Stück wurde mit dem hochdotierten wichtigsten Preis der Tanzwelt, dem Fedora Prize, ausgezeichnet.

William Forsythes Stücke werden weltweit von zahlreichen Ensembles einstudiert und seine Arbeitsweise in vielen Hochschulen und

²⁰ Wehren, 2016, S. 25.

²¹ Sabine Huschka: Verlöschen als ästhetischer Fluchtpunkt oder: „Du musst dich selbst wahrnehmend machen.“ In: Gerald Siegmund (Hrsg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*. Berlin: Henschel, 2004, S. 95–106, S. 96.

Ensembles unterrichtet. An filmischen Mitschnitten hatte Forsythe allerdings oft kein großes Interesse und ließ Fernsehsender und Filmproduzenten, an deren Nachfrage es nicht mangelte, nur in Proben zu, wenn es die Abläufe auf der Bühne nicht beeinträchtigte. Sein Werk sieht er an die Tanzenden gebunden. Seine Tänzer*innen werden in *A quiet evening of dance* auch als Ko-Choreograph*innen einzeln gewürdigt.

William Forsythe konzentriert sich in seinem Werk auf das wesentliche Strukturelement des Balletts, die Geometrie und die damit verbundene Wahrnehmung der Körperteile als Achsen im Raum mit sehr präzisen Ausrichtungen, die zueinander in Beziehung stehen. Dabei betont das Ballett insbesondere die Senkrechte mit einer sehr aufrechten Haltung und die Frontalposition zum Publikum mit definierten Varianten von 45 oder 90 Grad Drehung. Arme und Beine folgen dieser Geometrie und sind räumlich klar aufeinander bezogen, oft als parallele Linien. Dieses Strukturprinzip faltet er auf in immer detailliertere Möglichkeiten, die sich unendlich kombinieren lassen und in hohem Tempo auflösen und neu zusammenfügen: Es gibt unendlich mehr Möglichkeiten als den idealen 90-Grad-Winkel zwischen einem waagrecht ausgestreckten Bein und dem senkrecht aufgerichteten Torso. Ein Schulterblatt oder eine Hüfte können in eine Beziehung gesetzt werden zum gegenüberliegenden Knie oder auch zum Ohrläppchen im Bewusstsein einer direkten Verbindung, die als eine gerade Linie gedacht ist. Das Bewusstsein der räumlichen Ordnung erfasst den ganzen Körper und das Ausführen der Bewegung entlang imaginärer, präzise angeordneter Linien lässt jede noch so kleine Veränderung im Körper als klar konturierte, mit Kontrolle geführte Bewegung erscheinen. Diese Bewegungssprache setzt durchgehend hohe Aufmerksamkeit und eine intensive sowohl körperliche als auch mentale Schulung voraus. „Wie schafft man es, dass der Körper seine Gewandtheit, seine Differenziertheit und seine Artikulationsfähigkeit entfalten kann?“, beschreibt die Tänzerin Dana Caspersen den Arbeitsprozess.²² Dem Publikum stellt sich dies als höchst virtuos dar.²³

²² Dana Caspersen: Der Körper denkt: Form, Sehen, Disziplin und Tanzen. In: Siegmund, 2004, S. 107–116, S. 107.

²³ „I am a native ballet speaker. I think I can contribute to the conversation“, so Forsythe, zitiert aus dem Pressematerial (S. 14) des Sadler’s Wells Theatre, das den in Heidelberg gezeigten Tanzabend produziert hat. Über sein Duett *Catalogue*, das im ersten Teil dieses Abends gezeigt wird, schreibt er hier: „It starts from the idea that ballet is a practice that folds and unfolds limbs. This folding and unfolding begins

Vor diesem Hintergrund entstanden 1999 in Zusammenarbeit mit dem ZKM in Karlsruhe *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* als CD-Rom, die neuen Tänzer*innen die Möglichkeit zum Eigenstudium als Vorbereitung zu den Proben geben soll. Schnell fand sie unter Tanzstudent*innen und unter Zuschauer*innen als eine Schule des Sehens Verbreitung. Denn hier kann man Bewegungssequenzen sowohl als Ganzes als auch in Einzelteile zerlegt und zusätzlich in einer Version mit eingezeichneten Hilfslinien genau studieren. Die computergestützte Arbeit zur Erforschung und Dokumentation der Arbeitsweise wurde kontinuierlich weiterentwickelt und ist als *motion bank* im Internet zugänglich.²⁴

Ich glaube, dass das Publikum in Billy einen großen Choreographen sieht, einen bedeutenden Theatermacher und Lichtdesigner. Aber was viele Leute nicht wissen: Er ist ein hervorragender Lehrer. Über Jahre habe ich ihn dabei beobachtet, wie er Tänzern beibrachte, Dinge zu tun, die sie vorher nicht für möglich gehalten hatten.²⁵

Forsythe-Tänzer*innen zeichnen sich durch ein außerordentliches Bewusstsein für Form und für räumliche Beziehungen aus. Ihr Auftreten ist von großer Aufmerksamkeit auf sämtliche Details und auf die Mittänzer*innen geprägt und von Eleganz und Klarheit. Es kann sich in spielerischer Leichtigkeit ebenso präsentieren wie in energiegeladener Geschwindigkeit mit gleichsam messerscharfen Bewegungen – oder in poetischer Konzentration, wie in dem in Heidelberg präsentierten Stück mit dem programmatischen Titel *A quiet evening of dance* (Abb. 1).

with several points of the body – the hips, the shoulders – and then goes through a catalogue of the relationship to the arms, the legs, the head. Fundamentally it is like a mechanical sketch of the foundations of ballet. It shows how ballet works and how counterpoint works within the framework of the body.“ Die Tanzwissenschaftlerin Sabine Huschka beschreibt treffend die Qualität von Forsythes Ballettrevolution als Gegensatz zwischen einem Ballett, das „die perfekte Verkörperung seiner idealen Figuren hypothetisch festlegt und voraussetzt“ und Forsythes „Wahrnehmungsästhetik körperlicher Performativität“, mit der er „die Prämisse des Balletts, Figuren korrekt auszuführen“, „in das unwegsame Gelände leiblicher Wahrnehmungsprozesse“ wendet (Huschka, 2004, S. 96).

²⁴ www.motionbank.org

²⁵ Antony Rizzi: Die Bühne als der Ort, an dem ich mit mir selbst im Reinen bin. In: Siegmund 2004, S. 98–94, S. 93.



Abb. 1: William Forsythe's *A quiet evening of dance*, A Sadler's Wells London production © Bill Cooper.

Das Stück entstand 2019, nachdem Forsythe drei Jahre lang kein neues Stück geschaffen, sondern sich auf das Unterrichten konzentriert hatte. Für dieses Projekt hat er lange Weggefährter*innen sowie den Hip-Hopper Rauf „RubberLegz“ Yasit²⁶ zusammengestellt. Der Abend setzt sich aus mehreren Stücken zusammen. Er beginnt mit Duetten, die aus den Jahren 1996 bis 2018 stammen und endet nach der Pause mit einem neuen Gruppenstück. Über die Zusammenstellung urteilte die Kritikerin Isabelle von Neumann-Cosel in der *Rhein-Neckar-Zeitung* vom 6./7. April 2019:

In dem Stück dürfen seine fulminanten TänzerInnen in der letzten halben Stunde Ballett tanzen, bis das Publikum in Jubelschreie ausbricht. Dem hat Forsythe, der schlaue Bühnenfuchs, zuvor eine Stunde lang eine intensive Schule des Sehens verordnet:

²⁶ Forsythes Interesse an der Zusammenarbeit mit diesem „fachfremden“ Tänzerkollegen beruht auf seinem Bewegungsverständnis: „Ballet and hip hop are linked by a three-dimensional grid, that is geometrically prescriptive. Both are very specific and highly technical styles, organised around a matrix“ (zitiert nach der PressKit des Sadler's Wells, S. 15).

Fünf mit einander verbundene, hoch konzentrierte Duos, in denen es um Tanz pur geht. Hände und Arme machen anfangs den Tanz fast unter sich aus.

Diese Dramaturgie entspricht William Forsythes Anliegen: „Mein Ziel ist es, dass die Menschen das Ballett besser verstehen.“²⁷

Wenn man einen Forsythe-Tanzabend mit einem Gefühl tiefer Befriedigung verlässt, hat das nicht nur mit der ungeheuer großen Virtuosität zu tun, die man geboten bekam und die zweifellos mitreißend und faszinierend ist. Darüber hinaus stellt sich ein viel tiefergehendes, existentielles Glücksgefühl ein angesichts der Kompetenzen und Ressourcen, die hier vermittelt werden:

Die Tänzer und der Choreograf müssen bereit sein, zu warten, nicht zu wissen, zu scheitern, sie müssen ketzerisch, diszipliniert, scharfsichtig sein. Sie müssen bereit sein, zu verändern und das aufzugeben, was sie für richtig gehalten haben.²⁸

Unter den zahlreichen Tänzer*innen des Forsythe-Ensembles, die choreographische Laufbahnen einschlagen und/oder sehr lange tanzen, ist *Antony Rizzi*, Jahrgang 1965. Aus der langjährigen Zusammenarbeit zitiert er, was William Forsythe nach einer Vorstellung zu ihm sagte: „Ich habe das Gefühl, du bewegst dich bloß, weil du weißt, dass es gut aussieht, und nicht, weil du auf der Suche bist.“

Tony Rizzi arbeitete viele Jahre lang als Tänzer mit Ballett Frankfurt und William Forsythe und übernahm auch Einstudierungen von William Forsythes Stücken. Auch mit dem Avantgarde-Regisseur Jan Fabre verbindet ihn eine lange Zusammenarbeit. Er macht seit 30 Jahren eigene Stücke seit er als 23-Jähriger seine erste Arbeit für das Boston Ballet schuf. Neben den Stücken für sein Ensemble *Bad Habits* und Ensembles wie das Bayerische Staatsballett, das Royal Ballet of London und Ballet Kiel schafft Tony Rizzi auch Filme und Polaroid-Collagen, die in verschiedenen Galerien und Museen wie dem Mori Museum in Tokio und dem Kunstverein und Fotoforum Frankfurt gezeigt werden.

Im UnterwegsTheater Heidelberg war sein Stück *A performance by nobody, going nowhere for no one in particular* zu sehen, dem offenbar

²⁷ Zitiert nach dem PressKit S. 14.

²⁸ Caspersen, 2004, S. 109.

eine Mischung aus buddhistischem Gedankengut und westlichen Assoziationsketten sowie Selbstironie und Humor zugrunde liegen. Zur Vorgeschichte des Stücks schreibt er:

Nach den emotional aufwühlenden Erfahrungen, die ich vor zwei Jahren während eines Besuchs der Gärten in buddhistischen Tempeln in Kyoto erlebte, ging mir ein Thema immer wieder durch den Kopf: Die Natur des Todes und die Natur im Tod. [...] Wenn man an einem großen Gewässer steht, oder sogar an einem kleinen, fühlt sich doch eigentlich jeder wohl. Warum? Das ist eine große Frage, die mich beschäftigt und die zu dem führt, was in uns ist: Zu 70 Prozent ist es Wasser. Und wenn das stimmt – wie bin ich dann noch verbunden mit den Dingen um mich herum? Das ist für mich der Hauptgedanke dieser Vorstellung. Und alles findet im Rahmen einer Totenwache statt, die der Beerdigung vorausgeht. So werden wir, denke ich, beginnen. Aber vielleicht wird manches klarer, wenn wir anfangen.²⁹

Das Stück scheint in seiner Struktur sehr offen, zumal die Tänzer*innen immer wieder zum Technikpult am Bühnenrand gehen, um die Musik zu bedienen. Eine Vielzahl teilweiser skurriler Requisiten prägt die Bühne, allen voran Pflanzen und Blumen. Das Stück hat ein großes Potential zum Chaos, und gleichzeitig sind die einzelnen Szenen genau inszeniert, wodurch sie eine eigene Intensität bekommen. Stefan Michalzik schrieb am 7. April 2019 in der Frankfurter Rundschau: „Aus der Spannung von sorgsam formbewusstem Arrangement und anarchisch verspieltem Impetus erwächst die Kraft und der Charme dieses eher leisen Stücks.“

Heterogenität in einen Zusammenhang zu fassen und zu schauen, wie sich die Vielzahl der Elemente zu einem nie zusammenfassbaren Ganzen verhalten, scheint das Strukturprinzip des Stückes zu sein: Auf diese Weise werden die einzelnen Tänzer*innen in ihrer jeweiligen Physis und Ausdrucksstärke unverwechselbar wahrgenommen, und zumindest unterschwellig wird immer auch eine Geschichte von Individuen erzählt, die Ordnungen und Schönheit in eine Welt bringen, die jede Ordnung und Schönheit sprengt.

Der Aussagekraft von Tony Rizzis Stück liegt dabei eine außerordentliche Kenntnis der tänzerischen Möglichkeiten zugrunde. Hier

²⁹ Zitiert nach dem Programmheft des UnterwegsTheaters Heidelberg, April 2019.

greift er sicherlich auf die Erfahrungen aus seiner Zeit mit William Forsythe zurück: „[...] was wirklich wichtig war: neue Arten des Ausdrucks durch neue Koordinationen des Körpers zu entwickeln.“³⁰ Und:

Mir wurde klar, dass ich meine Mittänzer nicht allein durch die Hilfe inspirierte, die ich ihnen im Studio gab, sondern dass sie durch meine Präsenz und Energie bei einer Aufführung mindestens ebenso viel lernten. [...] die Bühne war für mich der Ort, an dem ich mit mir selbst im Reinen sein konnte.³¹

Auf diese Weise kann Tony Rizzi mit den Mitteln des Tanzes und mit den Erfahrungen der Tänzer*innen etwas auf die Bühne bringen, aus dem das Publikum eindruckliche Bilder und viele Denkanstöße mitnimmt.

Harald Raab resümierte am 17. April 2019 in der *Rhein-Neckar-Zeitung*:

Tänzer und Tänzerinnen haben etwas zu sagen, liefern eine Nahsicht auf die Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Körpers und sein Assoziationsspektrum. Bewegungsabläufe sind fließend, um unmittelbar danach in Zeitlupenstakkato überzugehen. Rizzis Tanz/Performance-Stil hat ein unverwechselbares Profil. Und – sehr wichtig – er ermöglicht es dem Publikum, seinen Geschichten problemlos folgen zu können. Was da so leicht aussieht, ist choreographisch konsequent durchgearbeitet – und mit Lust und Leichtigkeit getanzt.

Susanne Linke, Jahrgang 1944, ist die Grande Dame des deutschen Tanztheaters. Sie ist der Tanzwelt und dem Publikum mit ihrer besonderen Erscheinung in ganz persönlich motivierten Solostücken im Gedächtnis.

Susanne Linke war weltweit tätig, meist mit Unterstützung des Goethe-Instituts, das ihre Arbeit über Jahrzehnte förderte und Kooperationen in allen Kulturen ermöglichte. Sie studierte in Berlin bei der Ausdruckstänzerin Mary Wigman und an der Folkwang Hochschule in Essen-Werden. Schon früh begann sie zu choreographieren und leitete das berühmte Folkwang Tanzstudio und das Tanztheater Bremen, das sie gemeinsam mit Urs Dietrich zu einem Inbegriff interessanter

³⁰ Rizzi, 2004, S. 89.

³¹ Rizzi, 2004, S. 91.

Tanztheaterarbeit mit einem starken Solist*innenensemble machte. Viele der Ensemblemitglieder verfolgen eigene choreographische Karrieren. Susanne Linke erarbeitete auch zahlreiche Soli für sich selbst und Duette mit ihrem Partner Urs Dietrich. In vielen ihrer Werke nimmt sie Bezug auf die Tradition, beispielsweise auf Stücke der deutschen Ausdruckstänzerin Dore Hoyer.

Susanne Linke hat sich auch mit ihrer eigenen Geschichte als Tänzerin und Choreographin befasst und so beispielsweise 2012 in der HebelHalle die Rekonstruktion ihres Solos *Im Bade Wannen* gezeigt, mit dem sie 1980 den internationalen Durchbruch hatte. Ihr biographisch fundiertes Stück *Schritte verfolgen* von 1985 hat sie als *Rekonstruktion und Weitergabe* 2007 wieder einstudiert und dabei die für sich selbst geschaffene Solochoreographie auf drei Tänzerinnen verteilt. So erhält sie mehr Möglichkeiten, spezifische Eigenheiten ihrer selbst, die in verschiedenen Momenten der Choreographie unterschiedlich ausgeprägt zum Tragen kommen, mit anderen Tänzerinnen einzufangen, die jünger und anders ausgebildet sind. Im Rahmen von Tanzfonds Erbe, einem von der Kulturstiftung des Bundes finanzierten umfassenden Förderinstrument für tanzgeschichtlich ausgerichtete Projekte, gab es eine Initiative, den spezifischen Bewegungsduktus der Susanne Linke als eine Tanztechnik zu erfassen und darzustellen und damit vermittelbar zu machen (allerdings wurde das Projekt – bisher – nicht umgesetzt).

In der HebelHalle – Künstlerhaus UnterwegsTheater zeigt Susanne Linke ihr jüngstes Solo *Écoute... Chopin*. Mit großer Klarheit und Tiefe komponiert sie ihre Bewegungen, um den filigranen und feinnervigen Verbindungen von Körper und Gefühl auf den Grund zu kommen. Die Klavierpräludien des romantischen Komponisten und Klaviervirtuosen Frédéric Chopin bilden den kongenialen Hintergrund für ihr Streben nach Transparenz und authentischem Ausdruck.

Ausgangspunkt ist die direkte, aber voraussetzungsreiche Frage: „Welche Reaktionen in meinem Körper können die Klänge von Chopins Klavierpräludien erzeugen?“ Dieser Frage geht Susanne Linke mit einer außerordentlichen Gabe zur Selbstbeobachtung und hohem Bewusstsein für Nuancen und ihre Voraussetzungen nach. Ihre Arbeit bewegt sich zwischen dem Formen der Bewegung als einem sehr bewussten Gestalten und dem Kommenlassen und Erspüren der Bewegung, die immer wieder überprüft, verworfen, neu gestaltet wird.

Geduld, Disziplin und vor allem ein nicht nachlassendes Interesse am Erforschen der tänzerischen Ausdrucksmöglichkeiten befähigen sie,

äußerst konzentrierte und motivierte Bewegungen zu komponieren. Es ist mehr diese Unbedingtheit als jede Form von Körperbeherrschung oder Technik, die den Zuschauer fesselt und ihm neue Erfahrungen ermöglicht.

Tanz entsteht durch eine Empfindung des momentanen Zeitgeistes, was nur durch Energie im Körper zum authentischen Ausdruck in neuen Formen erscheinen kann. Es ist der erste Impuls, der spontan aus den Tiefen des Unbewussten aufsteigt und sich nach außen sichtbar transformiert.

Neben diesen Zeilen zu ihrem künstlerischen Interesse schickt Susanne Linke in der Ankündigung des Stücks auch eine Beschreibung ihres Selbstverständnisses als Tänzerin voraus:

Der Körper ist das einzige Mittel, um die Seele sichtbar zu machen. Es ist Aufgabe des Tänzers, den Körper zu schulen und zu trainieren, bis er solche Transparenz und Durchlässigkeit erreicht, um alle Formen von Energien gestalten zu können. Um dieses feinstoffliche Etwas geht es in meiner Arbeit.³²

Isabelle von Neumann-Cosel, Kritikerin der *Rhein-Neckar-Zeitung* und anderer Tageszeitungen sowie der Fachmedien *tanz* und *tanznetz.de*, schreibt am 5. Juli in der *RNZ* über das Stück:

Mit großer, beeindruckender Klarheit gibt Susanne Linke dieser Musik in ihrem Körper Raum – ganz eins mit sich und der im wahrsten Sinn des Wortes unsterblichen Musik und deren melancholischer Leichtigkeit. Großes TanzKino, bei dem jede noch so kleine Bewegung des Körpers ihren Grund hat.

Urs Dietrich, Jahrgang 1958, ist mit seinen Soloarbeiten und Gruppenstücken seit Jahrzehnten eine prägende Persönlichkeit des Deutschen Tanztheaters und hat mit Unterstützung des Goethe-Instituts weltweit ein großes Publikum erreicht. Der Schweizer studierte an der Folkwang Hochschule und leitete über viele Jahre, teilweise gemeinsam mit Susanne Linke, das Bremer Tanztheater.

³² Zitiert nach dem Programmheft des UnterwegsTheaters Heidelberg, Juni 2019.



Abb. 2: Urs Dietrich, *Thalamus*, Foto: Dieter Hartwig.

Urs Dietrich wählt zum Titel seines Tanzsolos den medizinischen Begriff *Thalamus*, die Bezeichnung für diejenige Region im Gehirn, die Sinnesindrücke sortiert und filtert, was ins Bewusstsein gelangt und was im Unterbewussten bleibt. Auf der Bühne zeigt er die Reaktionen eines Körpers, der offenbar mit Ungefiltertem und Unsortiertem ringt – eine Person, die ihrer äußeren Erscheinung nach ein Ganzes bildet und doch aus unzähligen divergierenden Haltungen und fragmentierten Bewegungen besteht (Abb. 2).

Urs Dietrich ist äußerst schnell und präzise in seinen Bewegungsabläufen und nutzt hier seine Virtuosität in der Koordination, um einen Kontrollverlust darzustellen. Es ist dieses Paradox, das dem Stück eine große Vielschichtigkeit und intensive Spannung verleiht. Dietrich gilt als Choreograph der Hände, die hier viel zum Einsatz kommen. Indem er seinen Körper, insbesondere seine Hände, die ja Gestik und damit Kontakt und Kommunikation herstellen können, einem solchen Spiel unterschiedlicher Kräfte scheinbar überlässt, wirkt er unglaublich verletzlich und ergreifend. Gleichzeitig teilt sich ein sehr feiner Humor und die Fähigkeit zur Selbstironie mit.

Zum Heidelberger Gastspiel schrieb die Kritikerin Isabelle von Neumann-Cosel in der *Rhein-Neckar-Zeitung* vom 5. Juli 2019:

In beider Tanz zählt, was der Körper ausdrückt; nicht was der Körper kann, nicht: was gut aussieht, nicht: was auf Beifall abzielt.

[...]

Zwischen Techno und Rabenkrächzen, Fahrzeuggeräuschen und Glockenläuten mäandert der Großstadt-Sound hin und her, und Urs Dietrich – allein im dunklen Bühnenraum nur mit einer weißen Bank – scheint diesen Assoziationsstrom direkt in seinen Körper fließen zu lassen. Sein Thema ist das Ringen mit dem, was unter der Oberfläche verborgen brodelte und sich immer wieder in divergierenden Bewegungen und plötzlichen Ausbrüchen Raum sucht. Es beeindruckt die Präzision, mit der dieser Tänzer Zäsuren und Akzente setzt – und die Zuschauer mitnimmt in eine Welt voller Brüche und Spannungen.

José Luis Sultán, Jahrgang 1957, ist ein intensiver Charakterdarsteller, der in der Tradition des Tanztheaters eindrucksvolle Bilder und verdichtete Szenen heraufbeschwört.

In Deutschland ist José Luis Sultán vor allem bekannt als Jago an der Seite von Ismael Ivo als Othello im gleichnamigen Tanztheater von Johann Kresnik nach William Shakespeare. Mit der Starsolistin des Stuttgarter Balletts Marcia Haydée und dem Klezmer-Klarinettenisten Giora Feidmann war er in *Out of Silence – The Promised Land* von Jean Christophe Blavier zu sehen. Dem UnterwegsTheater ist José Luis Sultán durch seine Heidelberger Uraufführungen *Kaddish – in memoriam* 1996 und *Staub und Hauch* 2008 verbunden. 2019 haben ihn Jai Gonzales und Bernhard Fauser erneut mit der Uraufführung einer eigenen Choreographie beauftragt.

Der Tänzer und Choreograph José Luis Sultán begreift sein neues Solo als ein Eintauchen in die fantastische Bilderwelt des Gemäldes *Die Toteninsel* von Arnold Böcklin. Der symbolistische Maler schuf zwischen 1880 und 1886 fünf Versionen dieses Motivs. José Luis Sultán inszeniert es als eine aus der Zeit gefallene Überfahrt und ein ebenso wildes wie menschliches Vordringen in Unbekanntes.

Sultáns Stück ist von Bildern des Todes und der Todesangst geprägt und ruft verschiedene Klischees aus dem kulturellen Gedächtnis auf: Totenwachen, Deportation, Kindheitsängste. Damit steht es durchaus in der Tradition des Tanztheaters von Johann Kresnik, wählt aber eine poetischere, leisere Präsentation. Sultán füllt diese Bilder mit persönlicher

Glaubwürdigkeit: Er scheint „eine ganz persönliche historische Bürde mit auf die Tanzfläche zu bringen – egal, ob er mit hochkarätigen Choreografen arbeitet oder eigene Stücke ersinnt. Respektvoller Beifall für so viel authentische Qual“, beschreibt Isabelle von Neumann-Cosel ihren Gesamteindruck am 26. Mai 2019 im Fachforum tanznetz.de

Louise Lecavalier, Jahrgang 1958, ist eine frankokanadische Tänzerin, die erst 2012 zum Choreographieren kam. Als Tänzerin erkundet Louise Lecavalier die Kraft und die Verwundbarkeit des menschlichen Körpers und sie widmet sich dieser Recherche stets leidenschaftlich und rückhaltlos, sensibel und respektvoll. Ihr Stück *Battleground* resümierte die Tanzkritikerin Eva-Elisabeth Fischer am 3. August 2018 in der Süddeutschen Zeitung als „Kampf um die eigene Existenz“. Über die Ausdrucksmittel dazu schreibt Malve Gradinger für den *Münchner Merkur* am 4./5. August 2018:

Ein Altersstil ist das nicht. [...] Das Stück [...] will, kann, seine Vieldeutigkeit nicht verleugnen. Dieses unentwegte fiebrige Tanzen ist eine Metapher für unser aktuelles Lebensgefühl.

Louise Lecavalier fesselt ihr Publikum seit sie 1981 zur kanadischen Compagnie La La La Human Steps kam, wo sie mit ihrem restlosen Körpereinsatz und horizontal gedrehten Pirouetten die Tanzwelt revolutionierte. 18 Jahre lang war sie dort Frontfrau und Identifikationsfigur. In dieser außergewöhnlich intensiven Zeit entstanden Tanzstücke von geradezu legendärer Wirkung und aufsehenerregende Zusammenarbeiten mit Künstlern wie David Bowie und Frank Zappa. Lecavaliers extremer Tanz voll sprühender Energie zog eine ganze Generation in ihren Bann. 2006 ging sie ihre eigenen Wege und gründete ihr Ensemble Fou Glorieux.

Battleground ist aus dem Jahr 2016 und ihre zweite Choreographie, die, ebenso wie die erste, international auf zahlreichen Gastspielen gezeigt wird. 2017 wurde Louise Lecavalier mit dem Prix Denise-Pelletier ausgezeichnet, der höchsten Ehrung für darstellende Künste der Regierung Québec, und erhielt die Ehrendoktorwürde der Université du Québec in Montréal.

Das Stück trägt den englischen Titel *Battleground* und den französischen Titel *Mille Bataille*, zu Deutsch etwa „Kampfzone“ oder „Tausend Schlachten“. Die Bühne der HebelHalle – Künstlerhaus Unterwegs-Theater wird zum Kampfring für zwei Antihelden, die neun Runden



Abb. 3: Louise Lecavalier, *Battleground*. Foto: Dr. Günter Krämmer.

lang alles geben, um den Sinn ihrer Existenz zu finden und zu festigen. Auf der Bühne erscheint Louise Lecavalier in schwarzer Hose und schwarzem Kapuzenpulli mit tief ins Gesicht gezogener Kapuze, so dass sie an anonym bleibende, rastlose Großstädter*innen von androgynem Äußeren erinnert, aber auch etwas Mönchhaftes, spirituell suchendes ausstrahlt. Wenn sie frontal zum Publikum steht, liegen Konzentration, Entschlossenheit und Wagemut in ihrem Blick (Abb. 3).

Herausforderung scheint das zugrundeliegende Prinzip zu sein und das Leben, den Tanz und die Tänzerin selbst zu umfassen. Ihr Bewegungsduktus scheint obsessiv, ebenso wild wie präzise, „absolut kontrolliert, fast entkörperlicht“, wie Melanie Suchy im Fachmagazin *tanz* im April 2016 schreibt. Grundlage ihrer tänzerischen Recherche ist Virtuosität als Mittel zur Grenzüberschreitung. Wenn später ihr Duo-partner Robert Abubo auftaucht, werden ihre Bewegungen weicher. Abubo scheint weniger Tanzpartner als eher „Reagierender, Ergänzung und Verlängerung“ in Bezug auf Lecavaliers Tanz zu sein, schreibt Rico Stehfest am 21. Februar 2016 auf der Plattform tanznetz.de

Inspiriert ist das Stück von Italo Calvinos Roman „Der Ritter, den es nicht gab“. Er handelt von einem leiblich nicht existenten Ritter, der lediglich aus einer Rüstung besteht, die allerdings alle wünschenswerten Eigenschaften wie Pflichtgefühl, Gehorsam, Ehrgefühl in ihrer Hülle mitträgt. Louise Lecavalier benutzt den Tanz wie eine Rüstung, einen Spiegel oder eine Kamera, um im Tanz Distanz zu sich selbst zu finden. Natürlich ist sie als Performerin unmittelbar involviert, zumal sie immer zuerst für sich selbst choreographiert, denn nur mit sich kann sie so radikal fordernd umgehen, wie es ihr Verständnis von Tanz erfordert. Gleichzeitig gehören Zweifel und Zögern zu ihrer Arbeit, mit denen sie andere nicht belasten will. Zentral ist für sie, dem Körper und seinen versteckten Impulsen zu folgen. Sie befragt den Tanz – und lässt sich vom Tanz befragen. Kann man tanzend eine andere Person erschaffen oder schafft man es, anders zu tanzen? Calvinos Ritter gehört für Louise Lecavalier zu diesen Figuren, die gleichzeitig leer und voll sind; die eine Wandlung durchlaufen und in seltsamen Körpern leben, wodurch ihre Suche sowohl tiefer als auch naiver wird, in jedem Fall unerschütterlich.³³

³³ Zitiert nach den PressKit / Dossier der Fou Glorieux, S. 3.