

Erfahren, was Menschen bewegt

Dreißig Jahre Tanztheater in Deutschland

Das deutsche Tanztheater hat in dreißig Jahren nichts von seiner Frische und Radikalität eingebüßt.

Im Herbst 1972 übernahm der Berliner Choreograph Gerhard Bohner die Leitung des neugegründeten Tanzensembles des Staatstheaters in Darmstadt. Bis dahin firmierten deutsche Tanzensembles grundsätzlich als «Ballett». Bohner aber bezeichnete seine kleine Gruppe als «Tanztheater»: eine Etikettierung mit Folgen. Ein Jahr später übernahm Pina Bausch das Ballett der Wuppertaler Bühnen und benannte es sofort in «Tanztheater» um. Weitere Tanzkompanien folgten diesem Trend im Laufe der Zeit. Heute gibt es innerhalb des deutschen Stadttheatersystems – das heißt: an jenen Theatern, die ganz oder fast ganz vom Steuerzahler finanziert werden – Tanztheaterensembles in Wuppertal und in Bremen, in Berlin und (wenn es erlaubt ist, eine schweizerische Grenzstadt hinzuzurechnen) Basel, in Bonn, Münster, Leipzig, Heidelberg, Darmstadt, Gießen, Augsburg und Weimar (die Aufzählung ist vermutlich nicht ganz komplett); dazu kommt eine große Anzahl freier Gruppen, die sich ebenfalls als Tanztheater verstehen.

Trotzdem bilden die Tanztheaterensembles innerhalb des Stadttheatersystems nur eine Minderheit; die große Mehrheit (von schätzungsweise 80 Prozent) der deutschen Tanzkompanien muß weiterhin als «Ballett» angesehen werden, auch wenn nicht alle ihre Stücke den klassischen Spitzenschuh verwenden. Doch sind die «Tanztheater» ästhetisch zweifellos das Salz in der Suppe, die Innovativkraft schlechthin im deutschen Tanz. Sie sind es, denen die internationale Aufmerksamkeit gilt; ihnen sind auf den Kulturseiten der Zeitungen und Zeitschriften die Schlagzeilen und die großen Artikel gewidmet. An künstlerischem Prestige kann mit den besten dieser Ensembles – Wuppertal, Bremen, Basel – von den Ballettkompanien lediglich William Forsythes «Ballett Frankfurt» (und vielleicht noch das Stuttgarter Ballett) mithalten; Forsythes Truppe allerdings wird von vielen Beobachtern der Szene selbst schon als dem Tanztheater mindestens benachbart eingeordnet – in Deutschland ohne Zweifel ein Kompliment.

Als Begriff wie als künstlerisches Produkt ist das «Tanztheater» älter als das erste Ensemble, das sich so benannte. 1967 schufen, annähernd gleichzeitig, aber unabhängig von einander, die Choreographen Pina Bausch («Fragmente») und Johann Kresnik («O sela pei») ihre ersten Stücke; so darf das Jahr 1967 als das Geburtsjahr des deutschen Tanztheaters neuerer Zeitrechnung angesehen werden. Denn der Begriff ist auch dann noch ein ganzes Stück älter, wenn man seine ostdeutsche Entsprechung – wie ihn die Komische Oper in Berlin hauptsächlich für die eher konventionellen dramatischen Handlungsballette ihres Chefchoreographen Tom Schilling benutzte – als «Tanztheater» im westlichen Sinn nicht gelten läßt.

Erfunden wurde der Begriff schon in den späten zwanziger Jahren durch den deutschen Choreographen Kurt Jooss, der als Schöpfer des «Grünen Tisches» in die Tanzgeschichte einging. Jooss, der 1928 in Essen zu den Gründern der Folkwang-Schule gehörte, 1933 vor den Nazis via Holland nach England emigrierte und erst 1949 aus dem Exil an die Folkwang-

JOCHEN SCHMIDT

GEB. 1936 IN BORKEN/WESTF.,
STUDIUM DER NATIONALÖKONOMIE
IN MÜNSTER, KÖLN UND MÜNCHEN.
TANZKRITIKER DER FAZ SEIT 1965.
BÜCHER ÜBER DEN CHOREOGRAPHEN
HANS VAN MANEN, DAS DEUTSCHE
TANZTHEATER UND DEN KRIMINAL-
ROMAN.

KÜNSTLERISCHER LEITER
DES NRW-TANZFESTIVALS VON
1984 BIS 1994

KURT JOOSS
UND DIE FOLKWANG-HOCHSCHULE

PINA BAUSCH –
VOM MODERN DANCE
ZUM TANZTHEATER

DIE 68ER REVOLTE
UND DIE KUNST

Schule zurückkehrte, strebte damals einen Tanz an, der eine Synthese aus klassischem Ballett und «neuer Grammatik» darstellte und «alle Phasen des Dramas vollwertig auszudrücken imstande ist»; Jooss' Tanzstücke «Der grüne Tisch» und «Großstadt» kommen diesem Ideal schon sehr nah.

Rund vierzig Jahre später griff Jooss' Meisterschülerin Pina Bausch die Ideen ihres Lehrers am Folkwang wieder auf. Die junge Tänzerin – Jahrgang 1940 – hatte in Essen bei Jooss und Hans Züllig, später dann in New York bei Antony Tudor, José Limón, Louis Horst und La Meri, der Spezialistin für asiatische Tänze, studiert. Zurück in Essen, füllten sie weder die Arbeit an der Tanzabteilung der Hochschule noch die eher seltenen Auftritte des von Jooss wiederbelebten Folkwang-Balletts wirklich aus. So begann sie zu choreographieren: kleine Stücke für sich selbst und ihre Kolleg(inn)en. 1967 schuf sie ihr erstes Stück «Fragmente», ein Jahr später, noch im klassischen Modern Dance-Stil, bereits ihr erstes Meisterwerk, «Im Wind der Zeit»; 1969 gewann sie mit ihm den 1. Preis des – damals sehr angesehenen – Choreographischen Wettbewerbs in Köln.

Zwei Jahre später lockte Arno Wüstenhöfer, damals Intendant der Wuppertaler Bühnen, die junge Choreographin zu einer ersten Gastarbeit an sein Haus; 1973 engagierte er sie als Ballettchefin. Aus dem Wuppertaler Ballett macht Pina Bausch auf der Stelle das «Tanztheater Wuppertal», das schon wenige Jahre später seinen Siegeszug über die Bühnen der Welt antritt. In den kommenden Jahren choreographiert Pina Bausch zunächst einen Strawinsky-Abend (mit dem inzwischen sogar ins Repertoire der Pariser Oper eingegangenen grandiosen «Sacre du printemps») sowie die Gluck-Opern «Iphigenie auf Tauris» und «Orpheus und Eurydike» als dramatisch bewegte Modern Dance-Stücke; der Modern Dance, trotz Graham, Humphrey und Limón noch immer das Genre der kleinen Form, wird in diesen Werken befähigt, die größten Stoffe der Weltliteratur annähernd ohne Substanzverlust zu transportieren. Aber noch hat die Choreographin ihre Teilhabe an der Tradition nicht aufgekündigt, sondern die Tradition lediglich ausgeweitet. Doch sie ist schon unterwegs zu neuen Ufern.

Von nun an entfernt sich Pina Bausch mit jedem neuen Stück weiter von dem, was sie in Essen und New York gelernt hat. Der reine, absolute Tanz wird ihr immer suspekter. Zunehmend versetzt sie ihn mit theatralischen Bildern, sozialkritischen Motiven und realistischen Elementen; ihre Tänzer beginnen, zu singen und zu sprechen. Verwundern darf das niemanden. Denn schon 1973, bei Antritt ihrer Chefposition in Wuppertal, hat sie in einem Interview zu Protokoll gegeben, was später zu einer Art Glaubensbekenntnis der gesamten Gattung werden sollte: Sie sei weniger daran interessiert, wie sich die Menschen bewegten, als was sie bewege.

Natürlich vollzog sich die Entwicklung der Pina Bausch – vom Modern Dance zum Tanztheater – nicht im luftleeren Raum; sie war Teil einer allgemeineren Entwicklung, die sich auf den deutschen Tanzbühnen seit der zweiten Hälfte der sechziger Jahre abgespielt hat. Jüngere

Tänzer wie Johann Kresnik oder Gerhard Bohner hatten die politischen Diskussionen jener Jahre auch in die Ballettensembles hineingetragen; mit ihren Tanzstücken reagierten sie auf die gesellschaftliche und speziell die studentische Unruhe. Fünf Jahre vor Bausch wurde Kresnik als erster der choreographierenden Unruhestifter (nach Bremen) an die Spitze eines eigenen Ensembles berufen; ein Jahr vor Bausch (1971) erhielt Bohner in Darmstadt die Leitung eines neuen – des ersten offiziell so bezeichneten – Tanztheaters. Gleichzeitig bildete sich in Köln das alte Opernballett zum «Tanz-Forum» mit kollektiver Führung um, auch das ein wichtiger Schritt in der deutschen Tanzgeschichte der Nachkriegszeit, obwohl das in seiner Heimatstadt ungeliebte Tanz-Forum sich nie dem «Tanztheater» zurechnen ließ, sondern eine eigene ästhetische Linie verfolgte; es stand eher dem Neoklassizismus nah und setzte zunächst auf ein internationales Repertoire, dann auf Stücke seines Chefchoreographen Jochen Ulrich.

Im Gefolge von Bausch, Kresnik und Bohner, zum Teil aus ihren Tänzerensembles, wuchs noch in den siebziger Jahren eine Riege jüngerer Kräfte heran, die das neue Genre Tanztheater auf eine breitere Basis stellten: Susanne Linke, Reinhild Hoffmann, die Engländerinnen Rosamund Gilmore («Laokoon») und Vivienne Newport. Später sind es dann mehr und mehr die Absolventen der Tanzabteilung der Folkwang-Hochschule (oder, allgemeiner: Choreographen aus ihrem Umkreis), die das deutsche Tanztheater aus dem Geist von Kurt Jooss und Pina Bausch prägen und weiterführen: Wanda Golonka (die in Düsseldorf zusammen mit VA Wölfl die Gruppe Neuer Tanz gründet) und Urs Dietrich (Partner von Susanne Linke für ihren weltweit gezeigten «Affekte»-Abend und zeitweilig in ihrer Bremer Direktion), Joachim Schlömer (heute Tanztheaterchef in Basel), Daniel Goldin (Leiter des Tanztheaters in Münster), Mark Sieczkarek, Mitsuro Sasaki und Henrietta Horn. Schon die Namen lassen ahnen, daß ein Teil dieser Choreographen nicht in Deutschland geboren ist. Unter dem Dach des deutschen Tanztheaters haben sich Schweizer und Schotten, Österreicher und Engländer, Japaner, Argentinier und Brasilianer zusammengefunden; von Anfang an war das deutsche Tanztheater alles andere als national definiert. Doch träfe die Bezeichnung «multikulturell» die Sache auch nur ungenau, da ein gemeinsamer Zug – ein Interesse, das eher dem Menschen und seinen innersten Motivationen gilt als der reinen Bewegung – den unterschiedlichsten Stücken der unterschiedlichsten Choreographen eigen ist.

Natürlich gibt es auch im deutschen Tanztheater, wie in jeder ästhetischen Bewegung, eine Menge Stilkopisten und Epigonen; Pina Bauschs großes Vorbild schimmert – allerdings nicht nur in Deutschland – durch viele mediokre Produktionen. Gleichwohl – und bei aller Gemeinsamkeit – aber lassen sich die führenden Protagonisten des Tanztheaters nicht über einen Leisten schlagen. Zwar entwickelten Bausch und Kresnik parallel zueinander eine ähnliche Stückstruktur: eine Art tänzerische Collage, welche die disparatesten Einzelteile auf der Basis einer musikalischen Revue zu verschmelzen in der Lage ist. Eine Dramaturgie der Kontraste, welche die Wiederholung und quasi-musikalische Variation eines Basismotivs zum

BAUSCH, KRESNIK –
UND DIE NACHFOLGER

DAS GEMEINSAME:
EINE «GEWISSE EHRlichkeit»

Stilprinzip gemacht hat, sorgt für eine ebenso kühne wie perfekte Balance ihrer dramaturgischen Wechselbäder. Diese Stücke – und speziell die der Pina Bausch, doch deckt diese Beschreibung grundsätzlich die besseren Werke der gesamten Gattung – kombinieren Hektik mit Frieden, Wirbel mit Einsamkeit, Fröhlichkeit mit Trauer, Lärm mit Stille, Helligkeit mit Dunkel, Witz mit Frustration, Leben mit Tod, Solo mit Ensemble, Statik mit Bewegung. Sie versuchen gleichzeitig satirisch scharf und träumerisch sanft zu sein, süß und bitter, voll von Sozialkritik – und glitzernd an der Oberfläche.

Inhaltlich allerdings waren Bausch, Kresnik und Bohner (auf dessen Stücke diese Beschreibung nie zutraf und der konsequent seinen eigenen Weg ging) immer Welten von einander entfernt. Kresnik, der seinen Stil als «choreographisches Theater» bezeichnete, betrieb (und betreibt) Tanztheater als einen Amoklauf gegen (echte oder vermeintliche) gesellschaftliche und politische Fehlentwicklungen des kapitalistischen Systems; die Korrumpierung der marxistischen Heilslehre durch den real existierenden Sozialismus hat ihn ebenso frustriert wie der Weg, den das wiedervereinigte Deutschland seit Beginn der neunziger Jahre genommen hat; seitdem sind seine Hoffnungen auf das Entstehen einer besseren Welt zusammengebrochen.

Pina Bausch dagegen formuliert Tanztheater sehr viel umfassender, als bewegende Klage über die Schwierigkeiten menschlichen Zusammenlebens und die zunehmende Unwirtlichkeit der Welt; ihre Stücke – mehr und mehr ein «work in progress» mit unterschiedlichen Farben und Stimmungen – versuchen die Entwicklung einer neuen Körpersprache, die zu einer besseren Kommunikation der Menschen führen könnte. Gerhard Bohner aber, der 1993 an den Folgen von AIDS gestorben ist, beschäftigte sich mehr und mehr mit jenen Tänzen, die Oskar Schlemmer in den zwanziger Jahren am Bauhaus entwickelt hat, und versuchte, die Schlemmerschen Abstraktionen auf den Menschen zurückzuführen, ohne ihre strukturalen Schönheiten anzutasten.

So gab und gibt es im Hause des Tanztheaters viele Zimmer, und die gemeinsame Grundausstattung, abgesehen vom generellen Interesse am Menschen und seiner Psyche, ist nicht ganz leicht zu beschreiben. Vermutlich definiert sie sich eher aus dem Fehlenden: Es gibt keinen Schulstil (wie es schon beim Ausdruckstanz keinen Schulstil gegeben hat; als ein Fernsehinterviewer vor Jahren Jooss und Bausch, Lehrer und Schülerin, mit der Frage konfrontierte, was die eine vom anderen gelernt habe, schauten sich die beiden, eine bezeichnende Szene, lange zweifelnd an – und einigten sich schließlich auf die Formel: «eine gewisse Ehrlichkeit»).

Vorgeprägte Gesten und Posen (die der Modern Dance ebenso kennt wie das klassische Ballett) existieren allenfalls als Zitate. Die Tanztheater-Choreographen sammeln banale, alltägliche Bewegungen und Verhaltensweisen; sie erfinden weniger, als daß sie finden. Der so entstehende Tanz basiert ganz auf den persönlichen Erfahrungen der Choreographen und variiert infolgedessen stark von Ort zu Ort. In seinen besten Stücken – den Arbeiten von

Bausch, Bohner, Hoffmann, Kresnik oder Linke; neuerdings Urs Dietrich und Joachim Schlömer – hat er die Grenzen dessen, was sich als Tanz bezeichnen läßt, so weit hinausgeschoben, daß ihn der konservativere Teil des Publikums als Tanz kaum mehr erkennt, geschweige denn noch zu akzeptieren vermag.

Mehr als ein Jahrzehnt lang galten fünf Persönlichkeiten als ästhetische Leitfiguren des Tanztheaters: Pina Bausch (mit einer Sonderstellung, die sie von den anderen noch einmal deutlich abhob), Gerhard Bohner, Johann Kresnik, Reinhild Hoffmann und Susanne Linke, die sich in den letzten Jahren von einer Solotänzerin zur Ensemblechoreographin gewandelt hat. Doch das Quintett ist längst gesprengt und dezimiert.

Gerhard Bohner lebt nicht mehr. Da seine letzten großen Arbeiten Solo-Choreographien und eng mit seiner eigenen Darstellung verknüpft waren; da überdies die Ensembles, für die er gearbeitet hat, in ihrer damaligen Form nicht mehr existieren, sah es eine Weile danach aus, als gehe sein Werk rasch verloren. Erfreulicherweise aber sind in jüngster Zeit verschiedene Rekonstruktionen – etwa von «Im (Goldenen) Schnitt I» durch den Spanier Cesc Gelabert – entstanden, die nicht nur die Erinnerung an einen großen Choreographen wachhalten, sondern auch die Maßstäbe konservieren, die er gesetzt hat.

Reinhild Hoffmann war seinerzeit die erste, die aus der neuen Ästhetik des «Tanztheaters» – die Sprechen und Singen einbezog und insgesamt näher am Schauspiel schien als am Musiktheater – ihre Konsequenzen zog. Im Sommer '86 wechselte sie mit ihrem Ensemble vom Drei-Sparten-Theater in Bremen, wo sie sich zur zweiten Kraft des deutschen Tanztheaters hinter Pina Bausch entwickelt hatte, ans Schauspielhaus in Bochum. Ihre Hoffnung – und nicht nur ihre – war, daß die Zusammenarbeit von Tänzern und Schauspielern neue Anstöße sowohl fürs Schauspiel wie für den Tanz erbringen würde. Doch die Hoffnung erfüllte sich nicht.

In Bremen waren Hoffmanns Stücke, zeitweise, denen der Pina Bausch in ihrer ästhetischen Qualität sehr nahe gekommen. In Bochum fiel sie in die Mittelmäßigkeit zurück. Das Experiment endete im Sommer 1995 mit der Auflösung des Tanztheaters Bochum; doch lassen erste Comeback-Versuche der Choreographin, etwa beim Modern Dance Theatre in der türkischen Hauptstadt Ankara, hoffen, daß sie ihre alten Stärken wiederfindet.

Niemand in Deutschland – und nur sehr wenige Konkurrenten in der Welt – können Susanne Linke als Solotänzerin das Wasser reichen. Doch 1994 feierte sie ihren 50. Geburtstag, und das Alter von 50 Jahren markiert immer noch eine magische Grenze im Leben eines westlichen Tänzers. So hielt Susanne Linke, als Tänzerin immer noch so gut wie eh und je, nach einem Platz Ausschau, wo sie mit einem Ensemble in Ruhe arbeiten konnte, ohne Sorge ums Geld. Es wäre euphemistisch, wenn man behauptete, daß sie diesen Platz am Theater in Bremen gefunden hätte (denn das Bremer Theater muß gewaltig sparen, und das Tanztheater stand zur Disposition, kaum daß Susanne Linke dort angeheuert hatte, scheint aber fürs erste, auch dank des Einsatzes des Bremer Intendanten Klaus Pierwoß gerettet zu sein).

GERHARD BOHNER UND
REINHILD HOFFMANN

TANZ-MEKKA
BREMEN?

Mit Susanne Linke und dem jungen Schweizer Urs Dietrich als Ko-Direktoren knüpft das Tanztheater Bremen an die guten Tage an, in denen es unter Johann Kresnik (der hier zweimal gewirkt hat), Reinhild Hoffmann und Gerhard Bohner unter die führenden deutschen Ensembles aufrückte. Linke selbst brachte ihre besten Ensemble-Stücke, die sie in ihrer «Free lance»-Zeit mit ihrer eigenen Gruppe und fremden Kompanien erarbeitet hatte, ins Repertoire: das schöne lockere «Also Egmont, bitte», das sie für die New Yorker José Limón Dance Company schuf; das originelle «Frauenballett» fürs Folkwang-Tanzstudio, in dem sich kritische Haltung und formale Schönheit vereinen; das wuchtige «Ruhr-Ort», bei dem eine reine Männergruppe Arbeit nicht nur simuliert, sondern wirklich leistet; das anspruchsvolle «Märkische Landschaft», in dem eine Gruppe männlicher Engel im Trenchcoat das gefährliche Niemandsland erkundet, das die beiden deutschen Staaten jahrzehntelang geteilt hat.

Der Junior-Partner Urs Dietrich hat einige hochinteressante kleinere Arbeiten hinzugefügt: das abendfüllende Solo «Da war plötzlich ...», das ihn in die erste Reihe der tanzenden Alleinunterhalter führt, die Ensemblestücke «Die Langsamkeit des Augenblicks» und «Do Re Mi Fa So Latitod», von denen das erste einen «langen Moment der Befangenheit» vorführen und seine Darsteller auf «eine Durststrecke, einen Weg durch den Tunnel» mit sich nehmen möchte, das zweite aber – in einer fulminanten Serie von Solo-Auftritten und Duos – Menschen, aus Angst vor allzugroßer Nähe, sich auf tragikomische Weise verfehlen läßt. Soziale Verwerfungen und körperliche Defekte werden mit großer Virtuosität vorgeführt; noch die schwärzesten Momente sind mit leiser Komik unterfüttert.

An Pina Bausch sind im letzten Vierteljahrhundert alle kritischen Einwürfe abgeprallt. Sie mag, auch infolge der großen, kraftraubenden Tournées ihres Ensembles bis in die letzten Ecken der Welt, knapp vor der Jahrtausendwende nicht mehr ganz so kreativ sein wie am Beginn ihrer einzigartigen Karriere; mindestens begnügt sie sich heute mit einem neuen Stück pro Jahr, während sie in früheren Jahren zuweilen bis zu drei abendfüllende Stücke pro Jahr choreographiert hat (und bei Pina Bausch meint «abendfüllend» nicht eine Stunde, sondern drei Stunden, zuweilen auch vier). Aber noch immer sind ihre Stücke die Höhepunkte der deutschen Tanzsaison. Sie mögen nicht mehr wie der Mount Everest aus der Ebene herausragen; Matterhorn- oder Zugspitz-Höhen erreichen sie immer noch.

Vor Jahren schon hat sich die Arbeitsweise beim Tanztheater Wuppertal entscheidend geändert. Die Schritte, die Bewegungen sind bei Bausch nie das wichtigste gewesen. Seit dem Ende der siebziger Jahren beginnt jedes neue Stück mit Fragen. Diese Fragen, hunderte von Fragen, provozieren die Tänzer zu Antworten: verbal und nicht-verbal. Die Tänzer führen dann Dinge vor, die ihr Gedächtnis gespeichert hat: Komisches und Trauriges, Verrücktes und sehr Normales. Was der Vater einer Tänzerin sagte bei einer bestimmten Gelegenheit, was Mutter machte, als sie ein Kind war, wie sich Brüder oder Schwestern benahmen, welche Macken ein Onkel hatte oder eine Tante oder ein Nachbar. Manche Tänzer explodieren in solchen Situationen. Andere halten sich eher bedeckt. Niemand wird zu etwas gezwungen

«MEINE STÜCKE WACHSEN
VON INNEN NACH AUSSEN»

(aber auf Dauer ist das Tanztheater Wuppertal für jene, die nicht fähig sind, in die Stücke der Pina Bausch etwas von sich selbst einzubringen, gewiß nicht ganz die richtige Kompanie).

«An einem bestimmten Punkt», sagt die Choreographin, «beginne ich dann, die Dinge miteinander zu verknüpfen. Meine Stücke wachsen nicht vom Anfang aufs Ende zu. Sie wachsen von innen nach außen.» Vermutlich ist es das, was sie stärker als irgendeine andere Form von Theater das Herz des Zuschauers direkt berühren läßt. Noch immer spaltet diese Berührung das Publikum in zwei Lager: Eine Mehrheit liebt die Stücke der Choreographin heiß und innig. Eine Minderheit lehnt sie ab bis zum Haß: weil sie sich in ihrem tiefsten Fühlen ertappt fühlt.

Johann Kresnik ist der wilde Mann des deutschen Tanztheaters: ständig unter Hochdruck. Alle seine Stücke verarbeiten sehr politische Themen auf ausgesprochen brutale Weise; viele von ihnen sind bewußt häßlich, nackt und obszön. Seit er zu choreographieren begann, hat Kresnik die deutsche Gesellschaft scharf kritisiert, und seine Meinung hat sich seitdem nicht sehr geändert, sein Bewußtsein eher eingetrübt; für ihn wurde eine große Chance verspielt durch die Art, wie die deutsche Wiedervereinigung betrieben und der Osten durch den Westen «kolonisiert» wurde (das jedenfalls ist Kresniks Sicht der Dinge).

Von jeher attackiert Kresniks choreographisches Theater die gesellschaftlichen Zwänge, die, in seinen Augen, die Menschen krank machen, töten oder dazu veranlassen, sich selbst oder andere umzubringen. So sind die Helden und Heldinnen seiner Stücke fast ausnahmslos (fiktive, häufiger reale) Menschen, die mordeten, ermordet wurden oder Freitod begingen: der italienische Filmemacher Pier Paolo Pasolini (von dem gleich zwei von Kresniks Stücken handeln; dazu kommt ein weiteres nach einem Film von Pasolini), die amerikanische Lyrikerin Sylvia Plath, die deutsche Kommunistin Rosa Luxemburg, der Schweizer Millionärssohn «Fritz Zorn», der große deutsche Theaterdirektor Gustaf Gründgens, die deutsche Terroristin Ulrike Meinhof, Shakespeares Macbeth und Georg Büchners Woyzeck, der sein Liebstes umbringt und sich dadurch an der Welt zu rächen glaubt.

Der Antrieb der Stücke von Pina Bausch ist grundsätzlich der Wunsch, geliebt zu werden. Der Antrieb von Kresniks Arbeiten ist weit überwiegend Haß und Wut. Nur «Frida Kahlo», Kresniks Stück über die mexikanische Malerin, ist voll von Liebe zu seiner Titelfigur; vielleicht ist es deshalb – neben «Macbeth» und «Ulrike Meinhof» – zum besten Stück Kresniks geworden.

Mittlerweile ist das deutsche Tanztheater, wenn man das Uraufführungsjahr der Erstlinge von Bausch und Kresnik, 1967, als Geburtsjahr ansetzt, (mehr als) dreißig Jahre alt; und die dritte Generation von Tanztheater-Choreographen ist an der Arbeit. Daß keiner der Enkel die Größe der Pina Bausch erreicht, die als eine Art «Mutter Courage des neuen Tanzes» allen die Wege ebnete, kann kaum überraschen; geniale Neuerer von Bauschs Format werden nicht alle paar Jahre geboren – und schon gar nicht in einem relativ kleinen Land wie Deutschland. Doch die gelegentlich zu hörenden Klagerufe, daß das Tanztheater seinen Gip-

JOHANN KRESNIKS
POLITISCHER TANZ

DIE DRITTE GENERATION:
JOACHIM SCHLÖMER

fel längst überschritten habe und zu einem nur noch historischen Phänomen geworden sei, verfehlen die Wirklichkeit um Längen. Noch immer bringt das Tanztheater neue Talente in ungewöhnlicher Fülle hervor; vor allem die Tanzabteilung der Essener Folkwang-Hochschule, aus der schon Bausch, Hoffmann und Linke hervorgegangen sind (auch wenn Linke als ihr eigentliches Vorbild die Ausdruckstänzerin Dore Hoyer angibt), erweist sich als immer neuer Jungbrunnen für talentierte Choreographen.

Am weitesten von ihnen hat es, in seiner Karriere wie in seiner künstlerischen Entwicklung, der 35jährige Joachim Schlömer gebracht, den Pina Bausch gelegentlich als Beispiel dafür genannt hat, daß die Folkwang-Tanzabteilung, jedenfalls unter ihrer Leitung (von 1983 bis 1992), auch Studenten aufgenommen und gefördert habe, die nicht die optimalen körperlichen Voraussetzungen für den Tänzerberuf mitbrachten und von anderen bedeutenden Ausbildungsstätten, vermutlich, abgewiesen worden wären.

Natürlich hat Schlömer am Folkwang gelernt, was alle gelernt haben: weniger einen Stil als ein ästhetisches Prinzip, das den Schüler zu seinen besten eigenen Möglichkeiten führt und ihm die totale künstlerische Freiheit ermöglicht. Schlömer hat diese Freiheit als Choreograph immer in Anspruch genommen. Es ist sicher kein Zufall, daß es den jungen Tänzer nach seinem Examen zunächst zu dem Amerikaner Mark Morris getrieben hat, der damals in Brüssel arbeitete und dessen Stil mit «eklektisch» freundlich beschrieben ist; fast jede von Morris' Choreographien ist einem anderen Stil verpflichtet. Auch Schlömer läßt sich auf einen bestimmten Stil nicht festlegen, und ein Epigone von Pina Bausch ist er schon gar nicht, auch wenn er sich, wie Bausch, stark für Menschen interessiert. Doch steht er der reinen Bewegung nicht so ablehnend gegenüber wie viele seiner Tanztheaterkollegen, und sein soziales Engagement ist, jedenfalls in seinen Stücken, schwächer ausgeprägt als seine bildnerischen Interessen.

Nach seinen Brüsseler Tänzerjahren hat Schlömer, binnen fünf Jahren, zwei Tanzensembles (in Ulm und in Weimar) geleitet; in seinem sechsten Jahr ist er in Basel angekommen, wo er ein ganz auf klassisches Ballett eingestelltes Publikum mit der sehr anderen Tanztheaterästhetik versöhnen mußte. In seinen sechs Jahren als Ensembledirektor und Chefchoreograph ist Schlömer fast beängstigend produktiv gewesen. Er hat in dieser Zeit – wenn ich beim raschen Tempo des Choreographen nicht den Überblick verloren habe – nicht nur elf abendfüllende Choreographien für sein eigenes Ensemble geschaffen (viele seiner Tänzer sind mit ihm von Ort zu Ort gewandert), sondern auch noch drei Halbstunden-Stücke für das White Oak Dance Project des Tänzer-Genies Michail Baryschnikow und zwei weitere für die Oper von Lyon.

Zu seinen besten Werken gehören das schon in Ulm entstandene, lockere «Louisiana Mama», einige der rätselhaften Stücke seiner Weimarer Zeit wie «Und in der Ferne die Nacht» (zu Bachs «Goldberg-Variationen») oder «Hochland» und die asketische Schubert-Choreographie «Herbst» (zum Streichquintett), seine erste Neuschöpfung in Basel. Doch mit seinen

– zum Zeitpunkt, da diese Zeilen geschrieben werden – jüngsten Arbeiten für die Opéra de Lyon hat sich Schlömer selbst übertroffen. Sein «Petruschka» eröffnet dem Zuschauer eine völlig neue Sicht auf das Stück und rückt das Werk in die Nähe zum «Sacre». Sein «Concerto» aber, das den Lyoner Strawinsky-Abend komplettiert, erweist Schlömer als einen der originellsten und phantasievollsten Choreographen der Gegenwart, der vor allem die Arme und den kompletten Oberkörper seiner Tänzer auf ingeniose Weise zu nutzen versteht.

Auf sehr gutem Weg sind auch der Argentinier Daniel Goldin und der Schotte Mark Sieczkarek. Goldin hat, nach schönen kleinen Werken für das Folkwang-Tanzstudio, die «performance group» der Hochschule, im Herbst 1996 das Tanztheater der Städtischen Bühnen in Münster übernommen und dort auf Anhieb mit den Stücken «Cancionero – Liederbuch», das den Bewußtseinsstand eines ganzen (des südamerikanischen) Kontinents in tänzerische Bilder gießt, und «Labyrinth» auf sich aufmerksam gemacht. Sieczkarek, seit einem Jahrzehnt in Essen ansässig, arbeitet entweder mit einem fallweise zusammengestellten eigenen Ensemble oder dem Folkwang-Tanzstudio und hat in den letzten Jahren – in Stücken wie «Hurricane – Men's Solos», «Drops of rain in perfect days of June» oder «Red Hot»; die letzten beiden auf sehr unterschiedliche Weise mit dem Thema AIDS umgehend – auf einem durchgehend hohen ästhetischen Niveau gearbeitet.

Auch Rainer Behr, Stefan Brinkmann und Malou Airaud (die – einst eine der wichtigsten Protagonistinnen in Pina Bauschs Wuppertaler Ensemble, heute Lehrerin am Folkwang – erst in reiferen Jahren zur Choreographie gefunden hat) sind dabei, sich als Choreographen einen Namen zu machen. Doch werden sie übertroffen durch die 28jährige Henrietta Horn, die sich in erstaunlich kurzer Zeit als eines der hoffnungsvollsten Talente des deutschen Tanztheaters etabliert hat.

Die geborene Berlinerin hat von 1987 bis 1992 an der Sporthochschule in Köln Elementaren Tanz studiert und ist danach an die Tanzabteilung der Folkwang-Hochschule hinübergewechselt, wo sie im Sommer '96 ihr Studium im Fach Bühnentanz abschloß. Für den renommierten Folkwang-Preis erschien sie den Juroren im Winter zuvor noch nicht reif genug. Doch schon wenige Monate später gewann sie beim choreographischen Wettbewerb des deutsch-niederländischen Austauschprogramms «dialog cultuur – NL in NRW» unangefochten den ersten Preis, und danach hat sie sich atemberaubend schnell weiterentwickelt. Noch paßt Henrietta Horns gesamtes Œuvre in einen kleinen Pappkarton, will sagen: einen einzigen Tanzabend. Aber ohne Frage wächst hier eines der stärksten Talente des Tanztheaters seit Jahren heran – und eines der ungewöhnlichsten, unangepaßtesten überdies. Denn stilistisch steht Horn keineswegs in der Nachfolge von Bausch & Co.; ihre Stücke – und ihr eigener Tanz – erinnern vielmehr an die großen deutschen Ausdruckstänzerinnen der zwanziger Jahre; die Urenkel kehren zu den Gründermüttern zurück.

Auch außerhalb der Folkwang-Tradition und (keineswegs monolithischen) Folkwang-Ästhetik bringt das Tanztheater originelle Blüten hervor. In Freiburg hat der frühere Kresnik-

DANIEL GOLDIN UND
MARK SIECZKAREK ...

... UND HENRIETTA HORN

PAVEL MIKULÁŠTIK,
«NEUER TANZ»
UND SASHA WALTZ

Tänzer Pavel Mikuláštik, der mit Beginn der Spielzeit 97/98 in der ehemaligen Hauptstadt Bonn ein – an die Stelle eines klassischen Balletts tretendes – Tanztheaterensemble aufbaut, über die Jahre hin eine Ästhetik entwickelt, die sich zwar aus Kresniks choreographischem Theater der Grausamkeit ableitet, aber – in Stücken wie «La Strada» oder «Tanz- und Liebesstunden» – durchaus einen eigenen Weg zu zeitgenössischen Themen sucht.

In Düsseldorf hat die Choreographin Wanda Golonka gemeinsam mit dem bildenden Künstler VA Wölfl, der zuvor in Wien, Bremen und Heidelberg schon einige Werke von Johann Kresnik ausgestattet hatte, in einem Jahrzehnt die Gruppe «Neuer Tanz» zur begehrtesten Avantgarde-Kompanie der Republik geformt – für ihre asketischen Minimal-Choreographien in Wölfls eindrucksvollen Räumen zu Recht bedacht mit dem ersten, hochdotierten Produzentenpreis für Tanz (den zweiten erhielt, aus Gründen, die nicht jedermann einleuchten, 1997 die Frankfurter Gruppe «S.O.A.P.» des portugiesischen Choreographen Rui Horta, deren Tanz-Esperanto auf der ganzen Welt große Erfolge feierte). Nach Golonkas Ausscheiden versucht Wölfl, nunmehr als Choreograph und Ausstatter in einer Person, diese Arbeit fortzusetzen und die künstlerische Qualität zu halten; das erste Stück, für das Wölfl auch als Choreograph zeichnet – «xyz – Bewegtes Opfer» –, erwies sich als durchaus vielversprechend.

Das vielleicht beachtlichste neue Choreographentalent außerhalb der Folkwang-Schiene ist die in Berlin ansässige Sasha Waltz, die ihren ersten Tanzunterricht im Studio einer Wigman-Schülerin in ihrer Heimatstadt Karlsruhe erhielt, ihre Ausbildung in Amsterdam fortsetzte und dann – wie vor ihr Bausch, Bohner, Hoffmann und andere – während der zweiten Hälfte der achtziger Jahre für fast zwei Jahre nach New York ging. 1994 gewann sie den 2. Preis des Choreographenwettbewerbs im niederländischen Groningen. Einige Wochen später war sie in Berlin der vielbewunderte Hit bei der deutschen Plattform für den Choreographenwettbewerb von Bagnolet; seitdem ist sie zu «everybody's darling» geworden.

Zwischen 1994 und 1996 choreographierte Sasha Waltz drei – jeweils ungefähr einstündige – Teile des Triptychons «Travelogue», die, in der Reihenfolge ihrer Entstehung und Nummerierung, in einer Wohnküche, einer Bar mit anschließendem Bad und einem Schlafzimmer spielen; noch im Jahr 1996 folgte «Allee der Kosmonauten». Alle diese Stücke sind reiner Tanz, mit ungemein schnellen, überaus präzisen Bewegungen, die fortwährend überraschend ihre Richtung ändern; sie sehen leicht aus und unterhalten den Zuschauer prächtig mit ihrem Witz und ihrer Frische.

Dreißig Jahre sind in den Künsten weit mehr als eine Generation; nicht viele Epochen der Theatergeschichte haben drei Jahrzehnte ohne Substanzverlust (oder überhaupt) überdauert. Doch das deutsche Tanztheater steht, nimmt alles nur in allem, auch gut dreißig Jahre nach seiner Entstehung noch recht stolz und ungebrochen da. Die wichtigsten seiner Gründerfiguren, allen voran Pina Bausch, halten, nicht nur national, ihren künstlerischen Rang in der ersten Reihe und sind immer noch für ästhetische Überraschungen gut; Bausch ist

längst zum Monument ihrer selbst geworden. Von unten aber wachsen immer noch neue Talente nach, die durchaus geeignet sind, das Tanztheater mit frischer Kraft, neuen choreographischen Ideen und unverminderter Radikalität ins nächste Jahrtausend zu führen.

Daß die Schöpfungen dieser Choreographen den Zuschauer von heute nicht mehr schockieren wie ehemals, als die Werke von Bausch, Kresnik & Co. ihr Publikum massiv verstörten, ist weniger dem Tanztheater selbst anzulasten als den Zeitläufen. Denn was kann den Zuschauer, dem dreißig oder mehr Fernsehkanäle die Erstaunlichkeiten und Erbaulichkeiten, die Sensationen und Monströsitäten, Desaster und Katastrophen der Welt ins Wohnzimmer liefern, im Theater und auf der Tanzbühne noch wirklich erschüttern?