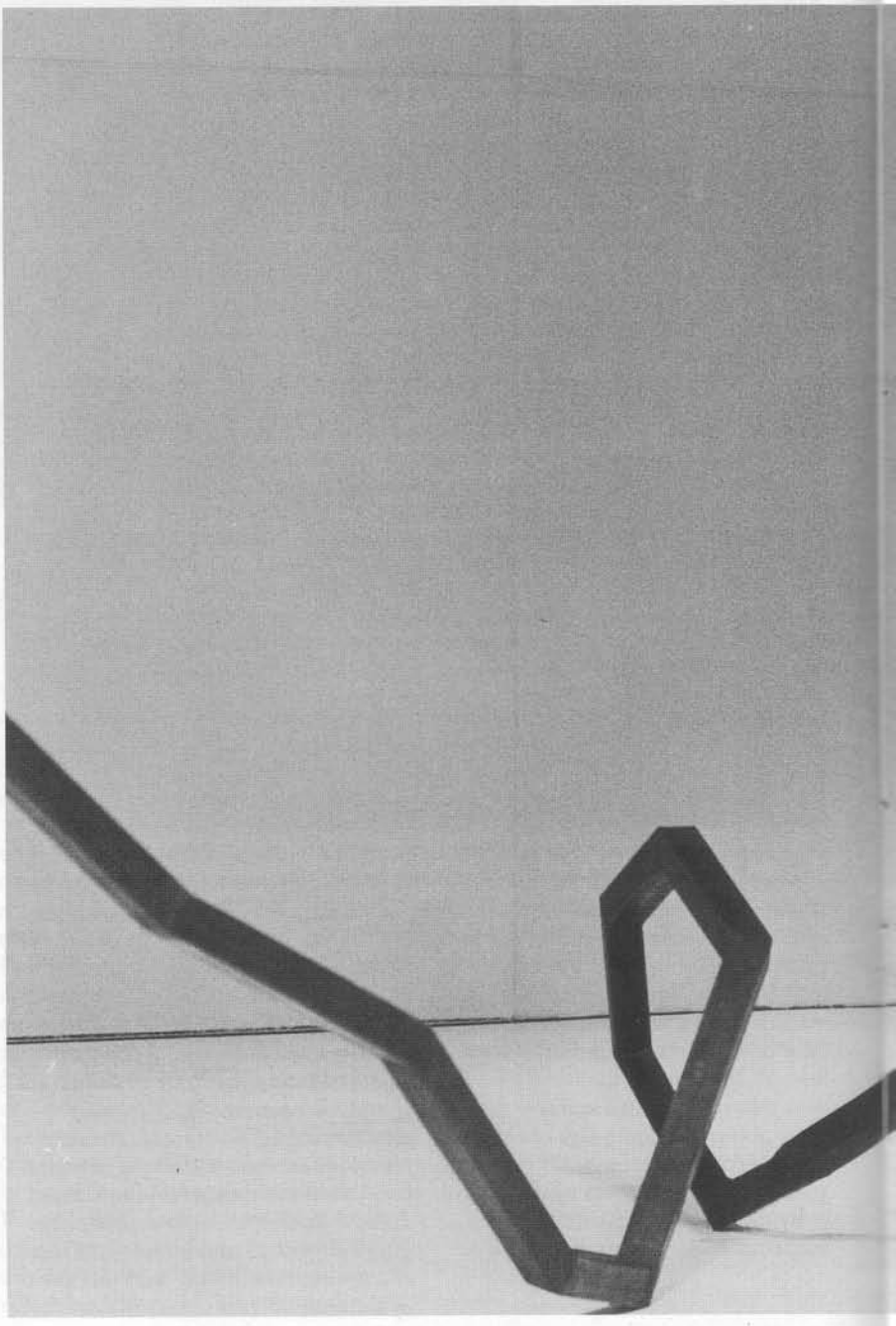
VON DER SUCHE NACH EINER KULTURELLEN IDENTITÄT AUS DEM KÖRPER

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

Wenn die Geschichte des Modernen Tanzes eine *Kunstgeschichte des Körpers* ist, dann bewirkt das Tanztheater ihr Ende. Das Tanztheater löst den Menschen aus seinen ästhetischen Formen, wie sie bis heute überliefert sind, und konfrontiert ihn mit einer desolaten sozialen Wirklichkeit, die in ihrem Pluralismus alles andere als eine harmonische Einheit bildet. Das Tanztheater enwickelt sich insofern nicht aus ästhetischen Fragestellungen heraus, und es birgt in sich auch nicht die Dimension einer ästhetischen Entwicklung. Das Tanztheater ist zuerst ein inhaltlicher Bruch, der formal nicht mehr zu schließen ist. Vergleichbar der Erfindung der Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert, wäre es völlig falsch, seine Erscheinung an den religiösen Bildern des byzantinischen Mittelalters zu messen. Das Tanztheater ist ikonoklastisch im Sinne einer radikalen Zerstörung sozialer Codes, der tradierten Ikonographie menschlichen Verhaltens.



REGARDING THE SEARCH FOR A CULTURAL IDENTY FROM THE BODY

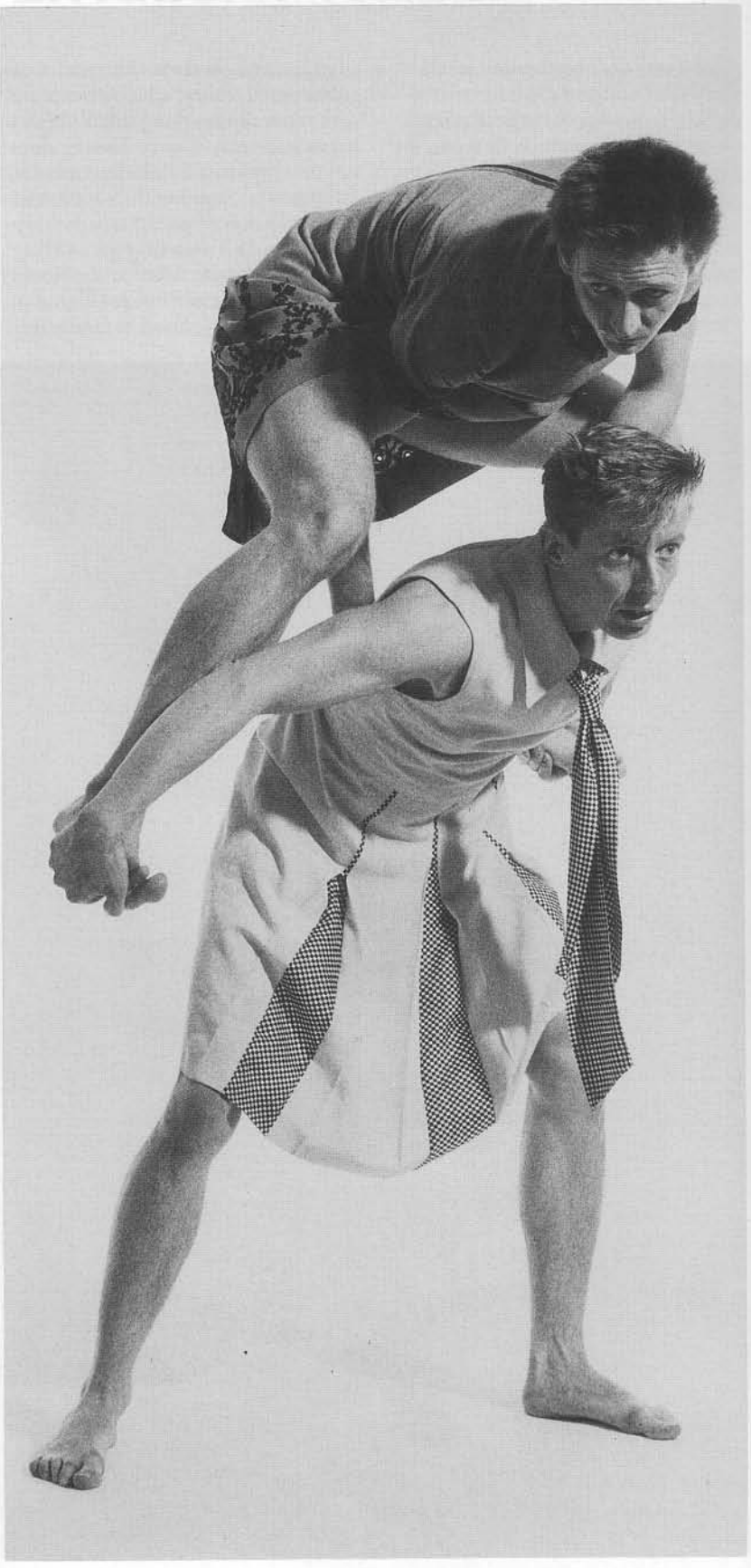
Johannes Odenthal examines the social dimensions of the esthetic and cultural structures in the hetergenous German independant dance scene, the freie Tanzszene.

If the history of modern dance is an *art history of the body*, then Dance Theatre is causing its end. Dance Theatre detaches humanity from its esthetic forms, as they have been carried over til today, and confronts him with a desolate social reality, which in its pluralism, forms everything other than a harmonic unity. Dance Theatre does not develop itself by placing esthetic questions and neither does it contain the dimension of an esthetic development. Dance Theatre is first of all a substantial break, which can no longer be closed by formal means. Comparable with the invention of landscape painting in the 16th century, it would be fully false to measure its appearance by the religious pictures of the Byzantine Middle-Ages. Dance Theatre is iconoclastic in the sense of a radical destruction of social codes, the traditional iconography of human behavior. In this far, Dance Theatre joins itself with the Ausdruckstanz (Expressive Dance) of the 20's and 30's. It broke with the body images of a handed-down Order and searches after the capacities of life.

GERHARD BOHNER *Foto: Klaus Rabien*

VON DER SUCHE NACH EINER KULTURELLEN IDENTITÄT AUS DEM KÖRPER

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



TANZFABRIK BERLIN
mann tanzt '87
Foto: Udo Hesse

REGARDING THE SEARCH FOR A CULTURAL IDENTY FROM THE BODY

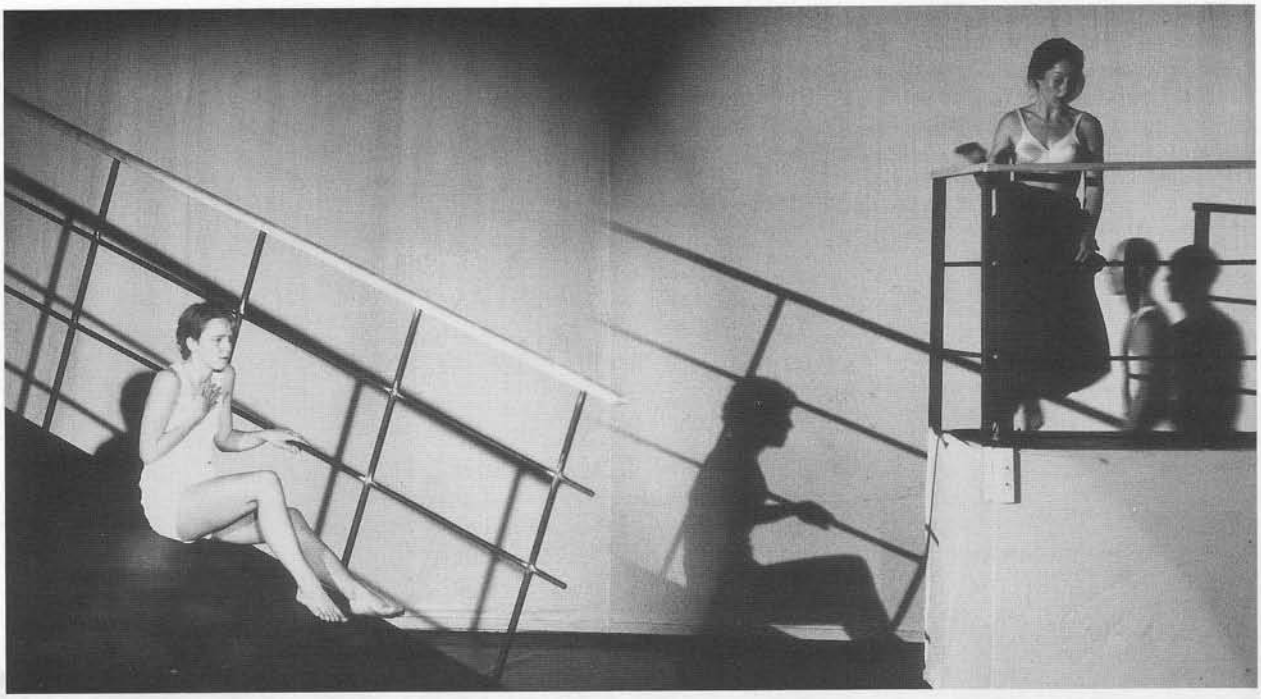
The intentions of Dance Theatre and independent groups merge at this level. The earnest critique of a historical Illusionism, which expresses itself in the incomparable materialization of wealth in the Federal Republic of Germany, inquires about the presence of social communication, about the quality of life and about the mechanisms of power. In Dance Theatre, the Individual becomes that which it is; the process of a visionary freedom. So Dance Theatre is not alone a conscious refusal of the substantial dominance of classical dance, it also undermines the unreflected fascination of the mass assemblies of the 30's, in which the unconscious individual could directly merge, absorbed in the rythmn of the multitudes, into the ornament of the masses.

While the wealth of individual body histories has solidified into an artistic spectrum of social reality, the *second generation* in Dance Theatre are dismissed as *Epigons* by the critics. The works of Rosamund Gilmore (Laocoon), Jutta Czurda, Birgitta Trommler, Judith Kuckart (Skoronel), Norbert Servos or Vivienne Newport have bestowed a new liveliness upon the social-critical inclination of Dance Theatre. Precisely in the multiplicity of its personal points of departure, Dance Theatre develops aspects of a new art, which reacts like no other in this time in Germany to the political realities in the land. Certainly, its course would have run otherwise without the artistic revolution on the State Theatres through Pena Bausch and Hans Kresnik. And it is indeed they, with their completely own languages and with their entirely different themes, who fill the burst-open space for an expressionistic theatre.

GERHARD BOHNER *Foto: Klaus Rabien*

LAOKOON *Einmarsch* *Foto: Josef Dürport*

VON DER SUCHE NACH EINER KULTURELLEN IDENTITÄT AUS DEM KÖRPER



CZURDA TANZTHEATER *Foto: Christian Schubert*

Die Form, die dabei entsteht, ist nicht aus *einer* Technik entwickelt. Ganz verschiedene Tanztechniken können jeweils Instrument einer Gestaltung von Prozessen sein, in denen auch das emotionale Geschehen für die Bühne wiederholbar wird. Am Ende bleibt es sogar nebensächlich, ob sich ein Tänzer bewegt, ob er spricht oder singt. Jutta Czurda spricht von einer mentalen Bewegung im Zuschauer, Judith Kuckardt von Tanzrhizomen, die sich als vagabundierende Einheiten im Zuschauer festsetzen, Norbert Servos von einem Prozeß, in dem Tänzer und Zuschauer die Grenzen des wirklich zu Bewegenden ausloten. Geleitet von der Suche nach einer authentischen Bewegungssprache im Theater und nach einer kulturellen Identität im Körper haben sich junge Choreographen weiter von einer romantischen Tanzästhetik losgesagt. Der heterogene Charakter der einzelnen Produktionen ebenso wie das heterogene Erscheinungsbild der Szene haben es schwer gemacht, von einem *neuen deutschen Tanztheater* zu sprechen. Dennoch existiert es als eine sich zunehmend konsolidierende Bewegung, nicht im Sinne einer ästhetischen Form, sondern im Sinne eines kritischen Prozesses. Unter der äußeren Form bricht die Vielfalt emotionaler Prozesse und Strukturen auf, erscheint der Stoff, aus dem Gesellschaft entsteht.

TANZFABRIK BERLIN *Buddy Bodies*
Foto: Udo Hesse

Wege zu einer neuen ästhetischen Form wurden gleichzeitig nur bedingt entwickelt. Eine Tradition hat allein die Folkwang-Hochschule in Essen gebildet, die in der Nachfolge von Kurt Jooss, vor allem aber durch die Arbeit von Hans Züllig und Jean Cébron, auf der Basis des klassischen Tanzes eine expressive Bewegungslehre geschaffen hat. Hier ist nicht nur der Ansatz für Pina Bausch, Reinhild Hoffmann und Susanne Linke zu sehen, sondern auch die Entwicklung der Tanztheaterarbeiten von Christine Brunel, Wanda Golonka oder dem Folkwang-Tanzstudio.

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

REGARDING THE SEARCH FOR A CULTURAL IDENTY FROM THE BODY

The form which is thereby created, is not developed from *one* technique. Entirely different dance techniques could each be an instrument of the forming of processes, in which emotional events also become repeatable for the stage. In the end it remains secondary whether a dancer moves, speaks or sings. Jutta Czurda speaks of a mental movement in the onlooker; Judith Kuckart, of dance ribosomes as vagabond units which settle themselves firmly down into the onlookers; Norbert Servos, of a process in which dancer and onlooker sound out the borders of that which is really to be moved. Accompanied by the search for an authentic movement language in Theatre and for a cultural identity in the body, young choreographers have spoken themselves free from a further romantic dance esthetic. The heterogeneous character of the single productions as much as the heterogeneous image of the scene have made it difficult to speak of a *new German Dance Theatre*. It nevertheless exists as an increasingly consolidating movement; not in the sense of an esthetic form, but rather in the sense of a critical process. Under the external form, the diversity of emotional process and structures breaks up, appears to be the stuff from which society comes into being.

GERHARD BOHNER *Foto: Gert Weigelt*

Paths to a new esthetic form were only partially developed at the same time. A tradition has been formed only by the Folkwang-Hochschule in Essen, in the following of Kurt Jooss; but especially the work of Hans Züllig and Jean Cébron has created an expressive movement theory on the basis of classical dance. Here is not only the starting-point for Pina Bausch, Reinhild Hoffmann and Susanne Linke to be seen, but also the development of the Dance Theatre work of Christine Brunel, Wanda Golonka or the Folkwang-Tanzstudio.

Dance is a foreign language for the Germans, said Hans Züllig, referring to a strong tendency to expressionism in the choreography of Susanne Linke and Gerhard Bohners. This expressionistic potential was only conditionally allowed in the strict classical form. It was however, precisely the central theme in the movement theory of Hans Züllig. Folkwang and the ballet tradition of the Komische Oper in Berlin, under the direction of Tom Schilling, have set free exactly this potential. Dancer-choreographer Gerhard Bohner on the other hand, has returned to the ground elements of dance and theatre as they were conceived of in the theories of the Bauhaus; as a renewal of art. His solo work over the last 10 years is equally an attempt to follow a tradition broken by the Second World War; or to make these possibilites present once again at all.

NORBERT SERVOS *Sisyphos* *Foto: Burkhard Peter*

VON DER SUCHE NACH EINER KULTURELLEN IDENTITÄT AUS DEM KÖRPER

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

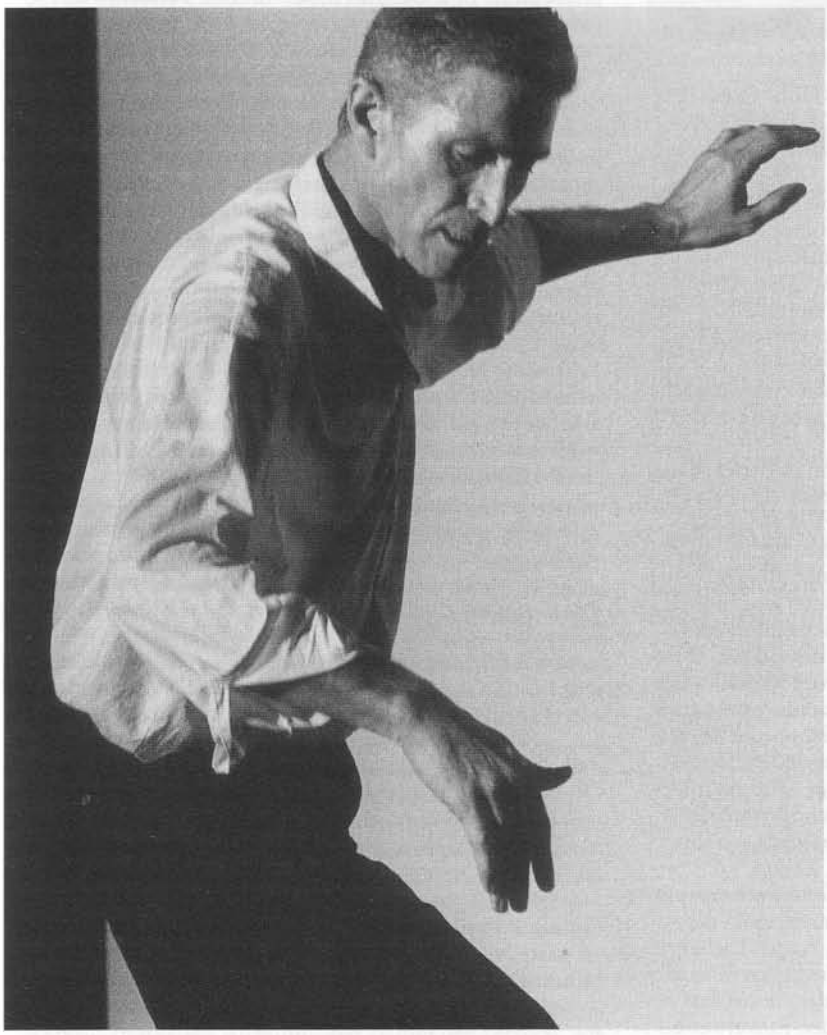
Diesen historischen Bruch hatte der Ausdruckstanz nicht wirklich überlebt, dadurch, daß seine Ideologie durch den kulturellen Kontext des nationalsozialistischen Körperkultes belegt war. Der Anschluß an die künstlerische Tradition des Bauhauses konnte aber die politische Mauer umgehen und eine zeitgenössische Theaterkunst mit einer historischen Identität verbinden. So wie Gerhard Bohner in seiner abstrakten Theatersprache die Auseinandersetzung mit der Tradition aufnimmt, so sind vor allem Studiobühnen und freie Kulturzentren zu den *Forschungszentren* neuer Bewegung geworden. Die Tanzfabrik Berlin als Einfallstor für amerikanische Bewegungslehren oder die systematische Arbeit an Körperbildern, Klischees und sozialen Restriktionen in den Choreographien von Dance Energy / München oder Rubato / Berlin, basieren auf einer systematischen Auseinandersetzung mit der Körpergeschichte im sozialen Kontext. Dabei gilt die kritische Ernsthaftigkeit des Tanztheaters, die in sich die Kraft der Komik und des Lachens immer bewahrt, auch für die experimentellen Arbeiten der New-Dance Gruppen mit amerikanischem Bewegungshintergrund: Es ist die Recherche der eigenen Freiheit im Körper, die Spurensicherung in der Natur des Menschen, eine Ethnologie im Eigenen. Damit übernimmt der zeitgenössische Tanz in Deutschland eine zentrale Funktion für eine kulturelle und soziale Neubesinnung. Die gebrochene Form einer überkommenen Tanzästhetik, vor allem die Auflösung ihrer Kriterien, hat die brennenden Inhalte der Zeit offengelegt und in ihrer Vielfalt belassen. Schon bei einer Zusammenstellung *Freier Tanzkompanien in der BRD* wird deutlich, daß die Beschreibung der Freien Szene nur eine Beschreibung der einzelnen Kompanien, Tänzer und Choreographen sein kann.

TANZFABRIK BERLIN *Fragile Circumstances*
Foto: Udo Hesse

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

REGARDING THE SEARCH FOR A CULTURAL IDENTY FROM THE BODY

Ausdruckstanz did not really survive this historical rupture, in that its ideology was appropriated by the cultural context of the (Nazi) National Socialistic cult of the body. The connection to the artistic tradition of the Bauhaus could, however, circumvent the political wall and link a contemporary theatre art with a historical identity. So, in the same manner that Gerhard Bohner takes up the confrontation with tradition in his abstract theater language, it is above all the studio-stages of the independent cultural scene that have become the *research centers* of a new movement. The Tanzfabrik Berlin as an idea-gate for American movement teachings, or the systematic work on body-images, cliches and social restrictions in the choreographies of Dance Energy in Munich or Rubato in Berlin as well, are based on a systematic confrontation with the history of the body in a social context. The critical earnestness of Dance Theatre, which always preserves the strength of the comic and of laughter, applies as well to the experimental work of the New-Dance groups with an American movement background: it is the research of one's own freedom in the body, the determination of clues to human nature, an ethnology of one's self. Contemporary dance in Germany then assumes a central function for a new cultural and social awareness. The broken form of a handed-down esthetic; above all the dissolution of its criteria, has laid open the burning content of time and left it to its multiplicity. A juxtaposition of the *Independent Dance Groups in the FRG* shows clearly that a description of the independent scene can only be a description of the single companies, dancers and choreographers.



GERHARD BOHNER *Foto: Gert Weigelt*

A reference to the tradition of chamber dance, which lives on today in a kind of Studio dance, seems sensible. It is not a question of whether dance occurs in a studio or upon great stages. The concern is much more a qualitative differentiation. In studio-dance the event, the process, the personality, the intimate story of one person stands in the foreground. The burning point of focus is the dancer and not the dominating space. The precondition for this is a common interest between onlooker and presenter, a secret complicity, in which the dancer does not so much *represent*, than he is *present*, communicates through his presence, brings the immediate needs of the onlooker to expression, and makes these needs experiential in an exchange with him. This aspect of a sensual and comprehensive communication indicates the socializing power of dance, by which dance acquires an ever larger significance for an artistic development in the FRG. It is characteristic that contemporary dance in the FRG is carried by a strong layman's movement. Alone the sum of 2500 schools and studios in which contemporary dance and movement forms are taught and in which single schools are comprised of more than 2,000 students, reflects the immense need for a practical experience of movement, for a comprehensive communication. This educational-political aspect, which is also entering the consciousness of established structures, bestows a not to be underestimated foundation to the heterogenous development of contemporary movement forms. ***Johannes Odenthal***