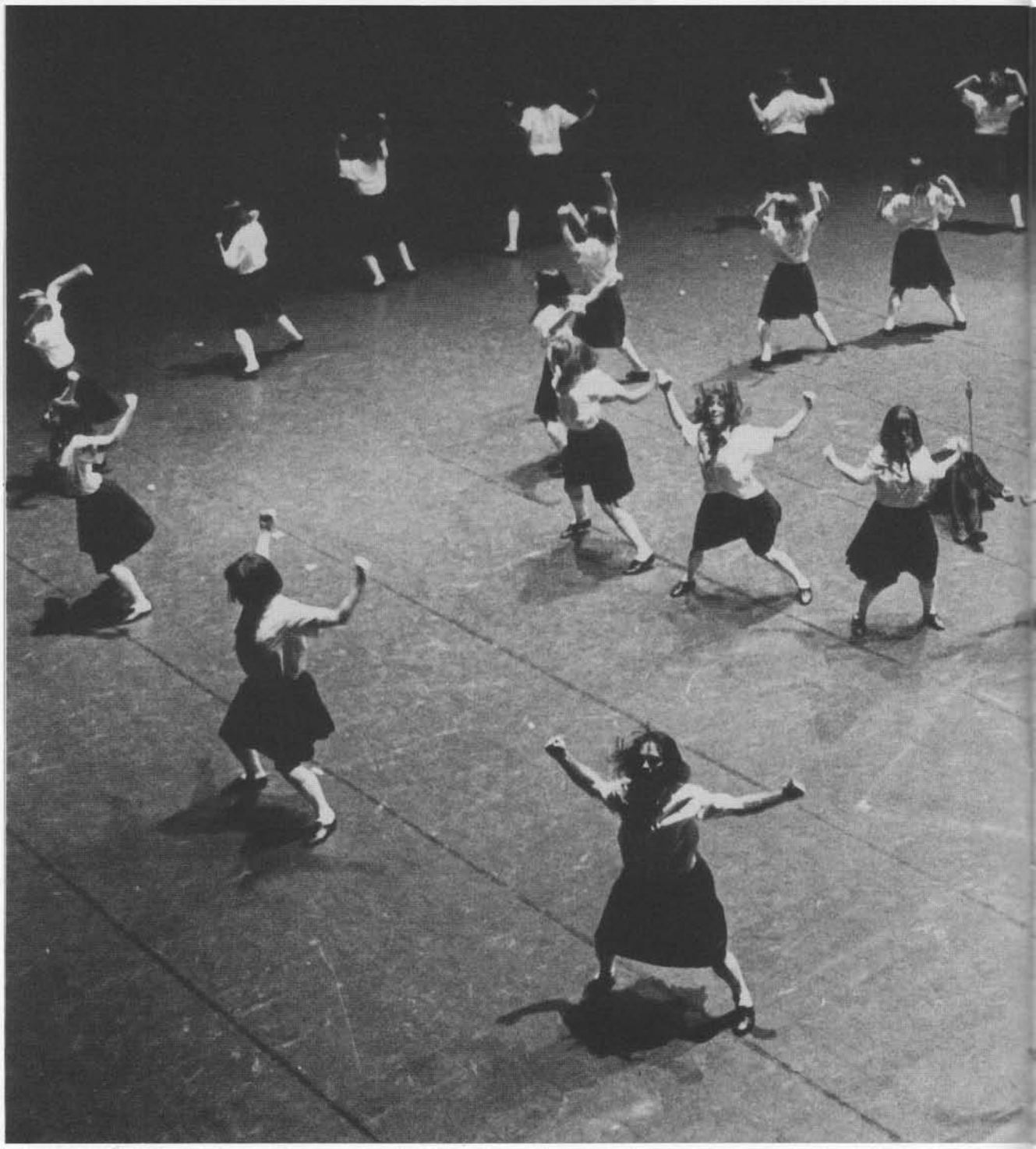
BEFREIUNG VON DER FESSEL

Auch im klassischen Ballett läßt sich die Postmoderne nicht länger leugnen. Hartmut Regitz skizziert an Beispielen den ästhetischen Wandel im klassischen Tanz.

Keine gewöhnliche Ballettpremiere. Wenn William Forsythe zu einer Uraufführung nach Frankfurt lädt, muß man sich gerade auch als Zuschauer zunächst einmal auf ein Abenteuer einlassen. Denn nichts erscheint so, wie man es normalerweise von einer Vorstellung erwartet: Die Tänzer können bei seinen Beiträgen oft genug nicht den Mund halten; die Musik wird künstlich mit einem Emulator erzeugt, und das Bühnenbild besitzt ebenso wie die Beleuchtung in diesem Zusammenhang eine Bedeutung, die das Wörtchen *Dekor* allzu unvollkommen charakterisiert. Ein *möglicher Tat-*



WILLIAM FORSYTHE *Impressing the Czar* *Foto: Gert Weigelt*

LIBERATION FROM THE BONDS

Even in Ballet the Post-Modern won't let itself be denied. Hartmut Regitz sketches examples of the esthetic turn of events in classical dance.

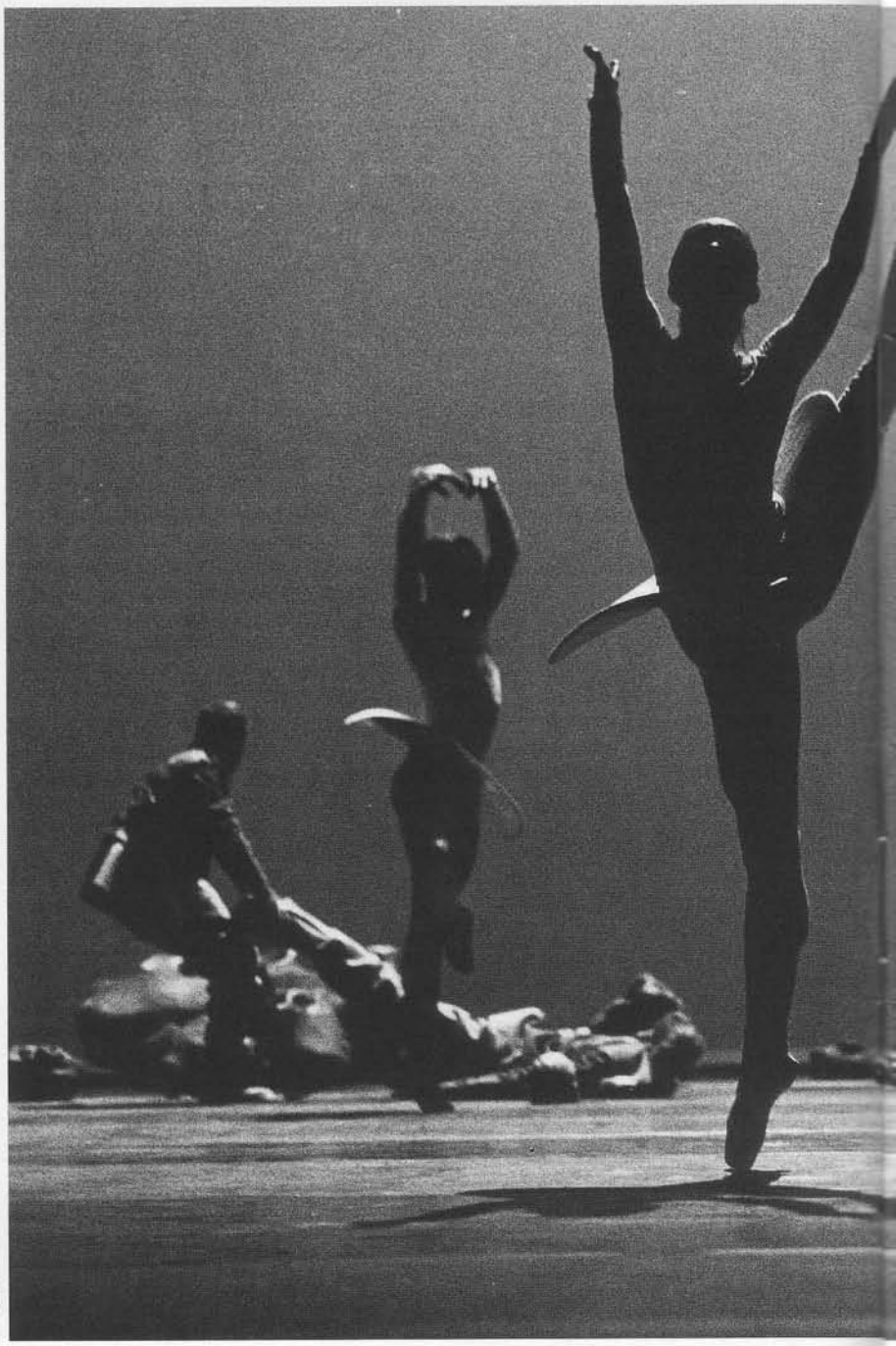
No ordinary Ballet premiere. When William Forsythe calls to a world premiere in Frankfurt, one must, to begin with, even as an onlooker, let one's self in for an adventure. For nothing appears as one normally expects it of a performance: in his presentations often enough, the dancers can't keep their mouths closed; the music is artificially produced by an emulator; and the stage set, just like the lighting, posesses in this context a meaning that characterizes the little word *decor* as all too incomplete. *A Possible Scene of A Crime: Ballet*, as Thomas Wördehoff pointedly captioned a production re-

BEFREIUNG VON DER FESSEL

ort: Ballett, wie Thomas Wördehoff 1983 pointiert einen Produktionsbericht über Forsythes frühe Frankfurter *Gänge* überschrieben hat, sieht eben von vornherein einfach anders aus als ein traditionelles Stück Tanz. Doch selbst das ist nach wie vor nur dort denkbar, wo es schon immer stattgefunden hat. Im Theater.

Limb's Theorem, so der Titel der jüngsten Forsythe-Kreation, ist zwar bloß ein Beispiel, aber als Fall durchaus symptomatisch – nicht allein deshalb, weil der Tanz hier auf seine aktuelle Aussagekraft hin untersucht wird, sondern weil der Frankfurter Ballettintendant sich einer Technik bedient, die ihre Geschichte hat. Forsythe akzeptiert ganz offensichtlich das Ballett in seiner Bedingtheit. Doch er befreit es gleichzeitig wieder aus seiner ästhetischen Fessel. Nicht auf eine klassische Linie kommt es ihm an, nicht auf den schönen Schein eines Menschen, der über die eigene Schwerkraft triumphiert. Die Theorien eines Rudolf von Laban verinnerlichend, öffnet er seiner Kunst vielmehr einen Raum, den er mit einer neuen Dynamik erfüllt. Daß dabei das Grundmaterial seiner Bewegung gebrochen wirkt, wie ein Puzzle zusammengesetzt auf eine zeitgemäße Weise, erklärt seinen Standpunkt: Auch im Ballett läßt sich die Postmoderne nicht länger ignorieren.

Insofern ist Forsythe seinen Weg konsequent gegangen. In New York akademisch ausgebildet, hat er bereits beim Stuttgarter Ballett eine Begabung entwickelt, die ihm allerdings dann erst unter dem Eindruck von Pina Bausch so richtig bewußt geworden ist: als eine unter mehreren Möglichkeiten. Noch in seiner Stuttgarter Zeit finden sich denn auch in in Forsythes Oeuvre (*Traum des Galilei*, *Orpheus*) Einflüsse des Wuppertaler Tanztheaters wieder. Doch spätestens mit seinen *Gängen* (und einer nachfolgenden Auseinandersetzung mit den Choreographien eines George Balanchine) hat er dem Ballett ein Betätigungsfeld erschlossen, das die Produktionsbedingungen des etablierten Theaters braucht, selbst wenn es sie in Frage stellt. Sein Tanz, so neu er sich definiert, begreift sich zugleich auch als Teil einer jahrhundertealten Tradition.



WILLIAM FORSYTHE
Slingerland
Foto: Gert Weigelt

LIBERATION FROM THE BONDS

port in 1983 about Forsythe's earlier Fankfurt *Gänge*, looks from the beginning on simply *other* than a traditional dance piece. But even that is only thinkable, now as before, there where it always took place. In the theatre.

Limb's Theorem, the title of the latest Forysthe creation, is just one example, but as a case-study thoroughly symptomatic – not alone because dance is examined here in terms of its current expressive power, but because the Frankfurt Ballet Director utilizes a technique that has a history. Forsythe obviously completely accepts Ballet in its conditional being. Nevertheless he liberates it at the same time from its esthetic bonds. He is not concerned with a classical line, nor with the pretty appearance of someone who triumphs over their own gravity. Rather, having internalized the theories of Rudolf von Laban, he opens a space for his art which he can fill with a new dynamic. That the basic material of his movements works broken, like a puzzle put together in a manner passing to the times, explains his standpoint: even Ballet can no longer deny the post-modern.

Forsythe has so far consistently gone his own way. Academically educated in New York, he had already developed an aptitude at the Stuttgart Ballet, of which he first became conscious under the impressions of Pina Bausch: as one among many possibilities. Influences of the Wuppertal Tanztheater can be found in Forsythe's oeuvre (*Dream of Galileo*, *Orpheus*) even in his Stuttgart time. But, at the latest with his *Gänge* (and its consequent confrontation with the choreographies of George Balanchine) he claimed a field of action in Ballet requiring the production conditions of established theatre, even when it places them in question. His dance, as new as it defines itself, formulates itself simultaneously as a part of a century-long tradition.

BEFREIUNG VON DER FESSEL

JOHANN KRESNIK *Ulrike Meinhof*
Foto: Jörg Landsberg

Andere Choreographen waren anfangs radikaler als er. Johann Kresnik, lange Zeit als Enfant terrible verschrien, wollte sich beispielsweise Ende der sechziger Jahre nicht weiter dem Diktat des Balletts beugen und suchte erst in Bremen, dann in Heidelberg, schließlich wieder in Bremen nach einer neuen Sinngebung seiner Zeit-Kunst. Das Choreographische Theater, wie er es in Stücken wie *Kriegsanleitung für jedermann* oder, jüngst, *Ulrike Meinhof* formuliert, macht Tabula rasa mit der Überlieferung. Es spiegelt die politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten unserer Gegenwart wider und bedient sich dabei ziemlich skrupellos jener Bewegungsmaterialien, die gewissermaßen *auf der Straße liegen*, sprich: Alltagsgesten, soziale Verhaltensweisen, Tanzrudimente quer durch alle Sparten. Hauptsache, sie nützen seinem Thema und schaffen eine agitatorische Atmosphäre, die das Publikum zum Denken animiert.

Kresnik war nicht der einzige. Nicht zuletzt durch den Erfahrungsaustausch bei der Internationalen Sommerakademie des Tanzes, die alljährlich in Köln stattfand und noch immer stattfindet, fühlten sich auch einige jüngere Solisten des Balletts der Städtischen Bühnen ermutigt, etwas anderes als das Gewohnte auf die Beine zu stellen. Aus ihrer Arbeit, die zunächst auf choreographischen Werkstätten vorgestellt wurde, erwuchs mit der Zeit das Kölner Tanz-Forum. Von Helmut Baumann, Jürg Burth, Jochen Ulrich und Gray Veredon zumindest in den Gründerjahren kollektiv geführt, erprobte es von 1971 an innerhalb des Apparats Innovationen, die nicht nur die Führungsstrukturen einschlossen, sondern auch technische Erneuerungen durch den Modern Dance amerikanischer Prägung ebenso einschlossen wie eine Rückbesinnung auf das Erbe, das der deutsche Ausdruckstanz, verkörpert in Kurt Jooss, hinterlassen hatte. Ein paar seiner wichtigsten Werke – *Der grüne Tisch* zuvorderst, aber auch *Ein Ball in Alt-Wien*, *Großstadt* oder *Pavane* – wurden in der Folge reaktiviert.

BIRGITTA TROMMLER
Jeder ist eine kleine Gesellschaft
Foto: Michael Hörnschemeyer

LIBERATION FROM THE BONDS

Other choreographers were more radical than he at the beginning. Johann Kresnik, long decried as an enfant terrible, wanted, for example, no longer to bend himself to the dictatorial command of ballet at the end of the Sixties and, first in Bremen, then in Heidelberg, finally again in Bremen, sought for a new context of meaning for his time-art. The choreographic theater, as he formulated it in pieces like *War Instructions for Everyone* or, latest, *Ulrike Meinhof*, makes a tabula rasa of the handed-down tradition. It mirrors the political and social facts of our time and helps itself, seemingly without scruples, to this movement material, which in a certain sense *comes from the street*: that is to say, daily gestures, social behavior patterns, a cross-section of dance rudiments through all categories. Crucial is, that they are useful for his theme and create a fomenting atmosphere which animates the audience to thought.

TANZPROJEKT MÜNCHEN *Stella*
Foto: Michael Hörnschemeyer

Kresnik was not the only one. Not lastly through their exchange of experiences at the annual international Summer Academy of Dance in Cologne, a few younger ballet soloists on state stages felt themselves encouraged to put something other than the usual into gear. The Cologne Dance Forum grew with time from their work, which was at first presented in choreographic workshops. It was collectively led, at least in the founding years, by Helmut Baumann, Jürg Burth, Jochen Ulrich and Gray Veredon. From 1971 on it tested within its organization innovations which included not only the leadership structure, but also technical renewals through modern dance of American mintage, as well as, like a remembrance, the inheritance which German Ausdruckstanz, embodied by Kurt Jooss, had left behind. A couple of its most important works – *The Green Table* most of all, but also *A Ball in Old Vienna*, *Metropolis* or *Pavane* – were reactivated in the program.

JOHANN KRESNIK *Foto: Jörg Landsberg*

BEFREIUNG VON DER FESSEL

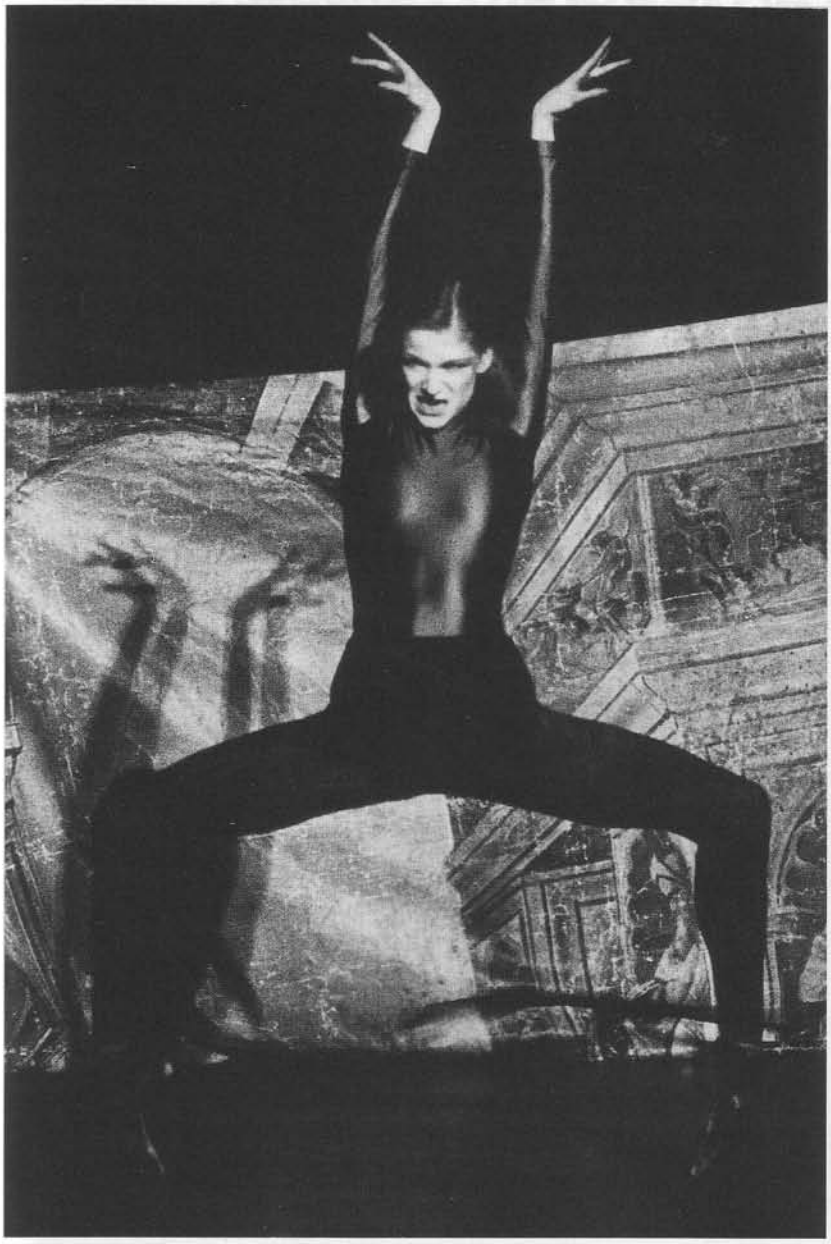
ROTRAUD DE NEVE, HEIDRUN VIELHAUER *Zwei Weiber* *Foto: Jörg Landsberg*

Apropos Jooss. Er, der, wie man heute weiß, auf eher indirekte Weise die bundesdeutsche Tanzszene beeinflußt, wenn nicht gar revolutioniert hat, indem er Künstlerinnen wie Pina Bausch, Reinhild Hoffmann oder Susanne Linke durch ihre Ausbildung an der Essener Folkwang-Schule inspirierte, machte sich schon lange vorher, 1935, in einem kaum beachteten Aufsatz über *Die Sprache des Tanztheaters* (veröffentlicht in *Ballett 1986*) so seine Gedanken und wünschte sich eine *harmonische Einheit* scheinbar so gegensätzlicher Ausdrucksweisen wie der des akademischen Balletts und des modernen Tanzes. *Beide Kunststile*, so schreibt er, *sind, vom Standpunkt ihrer speziellen Ästhetik aus betrachtet, vollkommen. Da sie aber ihrer Natur nach EINSEITIG sind, ist jeder der beiden einzeln auf die Dauer UNBRAUCHBAR zur Schaffung eines ALLES UMFASSENDEN, jede Aufgabe lösenden TANZTHEATERS. Sie enthalten aber gleichsam die beiden ÄUSSERSTEN POLE, zwischen denen die Kunst des Tanzes schwingt.* Und weiter: *Da die Technik um der Form willen existiert, so wird sie durch diese bedingt und geschaffen. Die Form aber WECHSELT mit dem wechselnden Zeitgeist, daher muß die Technik wechseln, sich ERNEUERN mit ihm.*

Prophetische Worte, die inzwischen von der Wirklichkeit bestätigt worden sind. Denn natürlich haben die Choreographen, die dem Ballett entstammen, Choreographen wie William Forsythe, Rosamund Gilmore (die mit ihrer Laokoon Dance Group auch außerhalb des Apparats Erfolg verzeichnet, aber inzwischen wohl aus finanziellen Erwägungen heraus mit den Bayerischen Staatstheatern eine Liaison einging), Krisztina Horváth (die ihre Freiburger Arbeit unbedingt in Kassel fortsetzen will) oder Liz King (die das Tanztheater Wien und damit ihre Freiheit aufgab, um künftig mit dem Heidelberger Ballett aus dem vollen zu schöpfen), von den Exponenten des Tanztheaters gelernt. Ihr Beispiel vor Augen, haben sie vielleicht sogar den Mut gefaßt, aus einer Ästhetik des Widerstands heraus ihren eigenen Standpunkt zu finden – draußen, in der freien Szene. Umgekehrt wiederum haben die *Freien* mittlerweile erkannt, daß man beim Gang durch die Institutionen nicht unbedingt gleich sein Gesicht verlieren muß. Das Experiment mit Heidrun Vielhauer und Rotraut de Neve in Bremen ist zwar vorläufig gescheitert, aber Birgitta Trommler, um nur eine zu nennen, versucht es in Münster.

Hartmut Regitz

LIBERATION FROM THE BONDS



FORSYTHE, IMPRESSING THE CZAR
Foto: Gert Weigelt

Apropos Jooss. He who, as one knows today, influenced if not revolutionized the German dance scene in an indirect manner, in that he inspired artists like Pina Bausch, Reinhild Hoffmann or Susanne Linke through their education on the Essen Folkwang School, had already gathered his thoughts in 1935, in a scarcely noticed essay about *The Language of Dance-Theatre* (published in *Ballet 1986*) and wished a *harmonic unity* of such apparently opposed means of expression as academic ballet and modern dance. *Both art styles*, he wrote, *observed from the standpoint of their special esthetics, are complete. But in that they are one-sided according to their nature, each of the two alone is unusable in the long run for the creation of an all-inclusive Dance-Theatre capable of solving every task. But they form equally the two most extreme poles between which the art of dance swings.* And further: *Because technique exists for the sake of form, it is conditined and created through them. Form, however, changes with the changing Zeitgeist, therefore technique must change and renew itself with this spirit of the times.*

Prophetic words, which have been proved in the meantime by reality. For of course the choreographers who come from Ballet have learned from the representatives of Dance-Theatre: choreographers like William Forsythe, Rosemund Gilmore (who with her Lacoon Group have gathered success even outside the system, but have meanwhile entered a liason with the Bayerische Staatstheater, most likely out of financial considerations); Krisztina Horváth (who absolutely wants to set forth her Freiburg work in Kassel) or Liz King (who gave up the Tanztheater Vienna and with it her freedom, in order to create from full measure in the future with the Heidelberg Ballet). Holding the example of their models in view, they have perhaps even seized the courage, from an esthetic of resistance, to find their own standpoint – outside, in the independent scene. Conversely, the *Independents* have meanwhile recognized that one must not absolutely lose one's identity in making the rounds through the institutions. The experiment of Heidrun Vielhauer and Rotraut de Neve in Bremen has indeed failed for the time being, but Birgitta Trommler, to name only one, is making an attempt in Münster.

Hartmut Regitz