



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Emotion in Bewegung“

Aufführungsanalyse am Beispiel *Café Müller*, ein Stück von Pina Bausch –
Tanztheater Wuppertal

Verfasserin

Daniela Aichmayr

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

„Das Theater der Pina Bausch ist ein von allen
Ängsten befreiendes,
es ist Fest, Spiel, Traum, Symbol,
Erinnerung, Vorahnung, Zeremonie.
Es ist zärtlich schmerzvoller Trost,
weil Du soviel Harmonie und Leichtigkeit,
soviel Verzaubertheit nicht mehr missen möchtest
und Dir wünscht, das Leben sei genau so.“

(Federico Fellini zitiert nach Wim
Wenders, Rede für Pina, 2009)

Danksagung

Hiermit möchte ich mich bei allen Menschen bedanken, die mich im Rahmen meiner Diplomarbeit unterstützt und an mich geglaubt haben.

Besonders bedanken möchte ich mich bei meiner Freundin Mag. Nici Rutrecht, die an mich geglaubt hat, mir immer wieder beigestanden ist und mir beim Korrekturlesen geholfen hat.

Ich bedanke mich bei Nicole Wallner, die mir beim Aufbau und der Strukturierung der Diplomarbeit geholfen hat.

Ganz herzlich bedanke ich mich bei meinen Eltern, Melitta und Max Aichmayr für die finanzielle Unterstützung.

Vielen Dank auch an Akiko Okamoto, die mir ermöglicht hat Interviews mit den Tänzern zu führen. In diesem Sinne auch ein herzliches Dankeschön an Kenji Takagi, Bernd Uwe Marszan und Chrystel Guillebeaud für die Möglichkeit sie zu interviewen.

Ich bedanke mich bei Yagmur Karakis, die mich während meiner Wuppertalaufenthalte bei sich wohnen ließ und mir bei offenen Fragen weiterhalf.

Ein herzliches Dankeschön an Herta und Pepo Rutrecht für die Hilfe beim Korrekturlesen und Formatieren.

Ein Dank an das Café *Vindobona* für den Arbeitsplatz und die Geduld und Rücksichtnahme, mich im Kaffeehaus arbeiten zu lassen.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Tanztheater.....	5
1.1 Begriff Tanztheater	5
1.2 Was ist das Tanztheater?	6
1.3 Tanztheater Wuppertal.....	7
1.3.1 Die Anfänge des Tanztheaters Wuppertal.....	7
1.3.2 Wovon die Stücke handeln.....	9
1.3.3 Zur Vielfalt künstlerischer Ausdrucksmittel im Tanztheater	10
1.3.4 Bühnenbild	17
1.3.5 Musik.....	19
1.3.6 Produktionsstätte Tanztheater	20
1.3.7 Die Choreographin Pina Bausch	23
2. Der Arbeitsprozess.....	29
2.1 Wie Stücke entstehen.....	29
2.2 Die Kunst des Fragens	32
2.3 Freiraum und Ordnung im Arbeitsprozess	38
3. Emotion.....	39
3.1 Gefühl, Affekt und Stimmung	41
3.2 Aspekte von Emotion	43
3.2.1 Analyse des Gefühls.....	44
3.2.2 Ausdruck von Emotion.....	44
3.2.3 Physiologische Prozesse.....	44
3.2.4 Kognitive Prozesse.....	46
3.2.5 Soziokulturelle Einbettung von Emotion	47
3.3 Das Gedächtnis	49
3.4 Die Emotion als körperliche Erfahrung.....	50

4. Emotion in Bewegung.....	53
4.1 Geschichtlicher Hintergrund: Emotion im Tanz	53
4.2 Gehirnforschung zum Thema „Emotion“	54
4.3 Zur (Tanz-)Bewegung	55
4.4 Wie wird im Tanztheater Wuppertal mit Emotion gearbeitet? (Mithilfe von Interviewauszügen wird versucht, eine Antwort auf die Frage zu finden).....	59
 5. Ausdrucksformen von Emotion	65
5.1 Emotion und nonverbale Kommunikation	65
5.1.1 Mimik.....	67
5.1.2 Gestik	68
5.1.3 Körperhaltung und Körperbewegung.....	70
5.2 Emotion und Zeichen	73
5.2.1 Ikon, Indiz und Symbol.....	75
5.2.2 Lesbarkeit von Emotion.....	77
 6. Formen des emotionalen Ausdrucks am Beispiel des Stückes <i>Café Müller</i>	81
6.1 <i>Café Müller</i>	81
6.1.1 Bühnenbild.....	83
6.1.2 Musik	84
6.2 Aufführungsanalyse thematisch prägnanter Szenen des Stückes <i>Café Müller</i> (Videomitschnitt aus dem Jahr 1984)	87
 7. Resümee.....	103
 8. Auflistung der Stücke des Tanztheaters Wuppertal	105
 9. Quellenverzeichnis.....	111
 10. Abstract.....	117
 Lebenslauf.....	119

Einleitung

Im Tanztheater Wuppertal wird das Unausprechliche durch Bewegung ausgedrückt. Emotionalität wird dabei nicht nur über die Sprache, sondern auch über den bewegten, tanzenden Körper transportiert. Mithilfe der (Tanz-)Bewegung wird einerseits mit übertriebener Emotionalität gespielt, andererseits scheinen Gefühle aus einem feineren, absichtslosen Moment aus Bewegung heraus zu entstehen. In diesem Sinne wird der Körper im Tanztheater zum Medium von Emotion.¹

Nach Gabriele Brandstetter ist die Emotion in der Kunst ein wiederentdecktes Thema, in der Kunst- und Kulturwissenschaft ebenso wie in der Philosophie und der Neurophysiologie. Durch die neu gewonnenen Erkenntnisse über die Verbindung von kognitiven und emotionalen Prozessen, so Brandstetter, rückt die Emotion wieder in den Mittelpunkt des Interesses von Künstlern und Kunstschaaffenden.²

Ich selbst habe einen sehr persönlichen Bezug zu diesem Thema, da ich mich als Tänzerin sehr viel mit Bewegung und deren Bedeutung auseinandersetze. Für das Tanztheater Wuppertal habe ich mich entschieden, weil ich die Stücke von Pina Bausch als sehr berührend empfinde. Aufrichtig zeigen ihre Stücke die Menschen so wie sie sind, mit all ihren Ängsten, Schwächen und Widersprüchen. Sie handeln aber oft auch von der Sehnsucht nach Liebe und Geborgenheit. Zwischen Realität und Traum ist im Tanztheater dabei der Mensch angesiedelt, im Zwiespalt des Lebens, von Scheitern und Erfolg geprägt, kämpft er um Anerkennung und Liebe. Das Tanztheater bewegt nicht nur von außen, sondern auch von innen. Große Gefühle werden dabei ausgedrückt, transportiert und in Sprache und Bewegung umgesetzt.

Pina Bausch, die Choreographin des Tanztheaters Wuppertal schuf bis zu ihrem Tod im Jahr 2009 insgesamt um die 40 Stücke. Sie arbeitete 37 Jahre mit dem Tanztheater Wuppertal und erlangte mit ihren Stücken weltweite Erfolge. Das Tanztheater stand bei

¹ Vgl. Schulze-Reuber, Rika. Das Tanztheater Pina Bausch: Spiegel der Gesellschaft. 2.Auflage. Frankfurt am Main: R.G. Fischer Verlag, 2008. S 52.

² Vgl. Brandstetter, Gabriele. Tanztheater als „Chronik der Gefühle“. In: Bischof, Margrit. *e_motion*. Hg. Margrit Bischof, Claudia Feest und Claudia Rosiny. Jahrbuch Tanzforschung Bd. 16. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Tanzforschung (GTF). Hamburg: LIT Verlag, 2006. S 17.

Pina Bausch an erster Stelle. Unermüdlich arbeitete die Choreographin und ließ sich auch trotz ihrer Ängste – wie sie in einem Interview erwähnte – nicht zurückhalten. Ihrer feinen Wahrnehmung und ihrem besonderen Blick war es zu verdanken, dass im Tanztheater, mit seinem Reichtum an Farben und Formen, Gefühle beim Zuseher selbst erweckt werden konnten.

Die Forschungsfrage der Arbeit lautet „Wie wird Emotion durch (Tanz-)Bewegung sichtbar?“

Ausgehend von der Fragestellung ergeben sich nun folgende Fragen: Auf welche Weise ist das Tanztheater in der Lage beim Zuseher Emotionen zu befreien? Woher kommen diese Gefühle beim Zusehen? Gibt es bestimmte, codierte Bewegungsformen, die es ermöglichen, Emotion lesbar zu machen? Und wie werden Emotionen im Tanztheater hergestellt? In der folgenden Arbeit wird versucht auf diese Fragen Antworten zu finden.

Im ersten Teil der schriftlichen Arbeit werden die Inhalte und die Vielfalt künstlerischer Ausdrucksmittel im Tanztheater Wuppertal thematisiert. Zusätzlich werden die einzigartigen, unverwechselbaren Bühnenbilder und die Bedeutung, die der Musik im Tanztheater zukommt, beschrieben. Des Weiteren wird in einem eigenen Kapitel der Werdegang von Pina Bausch behandelt.

Das darauffolgende Kapitel beschäftigt sich mit dem Arbeitsprozess der Pina Bausch und ihrer Kompanie. Thematisiert wird, was hinter der Bühne stattfindet. Hinter dieser Arbeit liegt oft ein langwieriger und schwieriger Prozess. Den Rahmen dafür hat Pina Bausch durch das Stellen von Fragen geschaffen.

Was ist Emotion? Um diese Frage dreht sich das darauffolgende Kapitel. Aus Sicht der Psychoanalyse wird die Emotion definiert und analysiert. Es wird geklärt was genau unter den Begriffen Gefühl, Affekt, Emotion und Stimmung zu verstehen ist und was diese voneinander unterscheidet. Die Emotion wird in verschiedene Aspekte unterteilt: Analyse des Gefühls, Ausdruck von Gefühl, physiologische und kognitive Prozesse. Ferner die soziokulturelle Einbettung von Emotion. Zusätzlich beschäftigt sich dieser Abschnitt mit der Frage, welche Rolle dem Gedächtnis bei dem Erinnern an Emotion zukommt.

Im Anschluss daran folgt das Kapitel „Emotion und Bewegung“. In einem kurzen historischen Abriss wird die Bedeutung der Emotion im Tanz beschrieben. Darauf folgt die Definition von (Tanz-)Bewegung. Warum die beiden Begriffe als ein gemeinsamer verstanden werden resultiert aus Pina Bausch' Ansicht, dass jede kleine Bewegung bereits Tanz ist. Ist in dieser Arbeit von Bewegung im Tanztheater die Rede, ist dies daher gleichbedeutend mit dem Begriff Tanz zu verstehen.

Auf welche Weise findet Emotion ihren körperlichen Ausdruck? Im Kapitel „Ausdrucksformen von Emotion“ wird untersucht, wie Emotion verkörpert wird. Anhand der nonverbalen Kommunikation bzw. Körpersprache wird der Versuch unternommen, den zu untersuchenden Gegenstand zu analysieren. Dabei unterscheidet man in der nonverbalen Kommunikation Mimik, Gestik, Körperhaltung und Körperbewegung. Anschließend folgt das Kapitel „Emotion und Zeichen“, in dem aufgezeigt wird, wie unter Mithilfe bestimmter Körperzeichen, Emotion lesbar gemacht werden kann.

Im letzten Teil der schriftlichen Arbeit erfolgt die Analyse von Emotion anhand des Stückes *Café Müller*. *Café Müller* ist eines der frühen Stücke von Pina Bausch aus dem Jahr 1978. Die Choreographin Pina Bausch stand selbst in diesem Stück auf der Bühne gestanden und tanzte. Die Aufführungsanalyse basiert auf dem Videomitschnitt *Café Müller* von Pina Bausch aus dem Jahr 1984.

Das Stück *Café Müller*, eines der wohl bekanntesten Werke von Pina Bausch, handelt von Themen wie Liebesschmerz, Trauer, Verzweiflung und Einsamkeit. Es eignet sich daher sehr gut für die Analyse von Emotion.

1. Tanztheater

Im ersten Abschnitt der Arbeit wird beschrieben, wie und zu welcher Zeit das Tanztheater in Deutschland entstanden ist. Gleichzeitig wird der Versuch unternommen, das Tanztheater als eigenständige Kunstgattung zu definieren und von anderen Tanzrichtungen zu unterscheiden.

Im Rahmen der Begriffsdefinition wird geklärt, welche Personen sich für die Entstehung dieser neuen Tanzrichtung einsetzten und welche Beweggründe sie dazu geführt haben.

1.1 Begriff Tanztheater

Der Begriff *Tanztheater* wurde in den 1970er Jahren in Deutschland bekannt, als sich junge unabhängige Choreographen³ von der vorherrschenden konventionellen Tanzkultur abgrenzten, weg von einem streng konventionellen Bewegungsvokabular des Balletts, hin zu einer befreiten Tanzästhetik. Ausgangspunkt war die 68er-Bewegung, in der die Studenten gegen die vorhandenen politisch-sozialen Strukturen protestierten. Aus kunstpoltischer Sicht war es ein Aufstand gegen die Opernhäuser, die ausschließlich das klassische Ballett förderten und an anderen Tanzformen nicht interessiert waren.

Am Anfang stand der Begriff Tanztheater noch nicht für eine bestimmte Ästhetik, sondern lediglich für eine spezifische Tanzsprache, die sich Ende der 60er Jahre in Deutschland entwickelte. Unter Verwendung anderer Genres, wie des Ausdruckstanzes und des amerikanischen *Modern Dance*⁴, fand das Tanztheater seine neue eigenwillige Form und Sprache.⁵ Die Choreographin Reinhild Hoffmann spricht davon, dass das Tanztheater Körpersprache sei.⁶

³ Anmerkung: Aus Einfachheitsgründen wird in der schriftliche Arbeit die männliche und weibliche Form synonym verwendet. Somit ist beim Lesen zu berücksichtigen, dass in der erwähnten männlichen Form immer auch die weibliche Form bezeichnet wird.

⁴ Anmerkung: Der amerikanische *Modern Dance* entstand um 1920 und beinhaltet je nach Technik, unterschiedliche Bewegungskonzepte. Das Bewegungskonzept von Martha Graham beinhaltet „contraction and release“ und das von Doris Humphrey „fall and recovery“ usw. (Vgl. Fischer-Lichte, Erika. Metzler Lexikon Theatertheorie. Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2005, S 331.)

⁵ Vgl. Schulze-Reuber, Spiegel der Gesellschaft, S 36.

⁶ Vgl. Schmidt, Jochen. Tanztheater in Deutschland. Mit Fotos von Gert Weigelt. Frankfurt am Main: Propyläen-Verlag, 1992. S 8.

Zu den Pionieren des Tanztheaters zählen neben Pina Bausch Reinhild Hoffmann, Susanne Linke, Johann Kresnik und Gerhard Bohner.⁷

1.2 Was ist das Tanztheater?

Da im Tanztheater viele unterschiedliche Strömungen zusammenfließen, lässt sich nur schwer definieren, was dieses genau behandelt. Von der Tanzbewegung angefangen, hin zur Musik, dem Gesang, dem Schauspiel, der Verwendung von filmischem Material und den Einflüssen der bildenden Kunst, erstreckt sich dieses über mehrere künstlerische Ebenen. Jochen Schmidt formuliert sehr treffend, dass das Tanztheater fast alles sein könne⁸. Weiters stellt er sich folgende Frage:

„Wie also sieht ein Stück Tanztheater aus? Eine eindeutige Antwort gibt es nicht. Man kann allenfalls die Extreme beschreiben, zwischen denen Tanztheater sich abspielt, im Einzelfall auch benennen, was kein Tanztheater ist.“⁹

Dennoch lässt sich das Tanztheater von bestimmten Genres, wie z.B. dem klassischen Theater abgrenzen. Im Gegensatz zum klassischen Theater, das sich mit literarischen Texten auseinandersetzt, entfernt sich das Tanztheater von der Literatur, indem es seine eigenen Inhalte schafft. Das Tanztheater verwendet keine literarischen Vorlagen, sondern zieht seine Inhalte aus der Wirklichkeit.¹⁰ Eingebettet in gesellschaftliche Verhältnisse wird der Mensch gezeigt, wie er wirklich ist. Das Tanztheater stellt sich den alltäglichen gesellschafts-politischen Themen und deckt Zustände auf, ohne dabei zu kritisieren. Es werden nicht nur Themen des Einzelnen behandelt, sondern auch Themen, die das Kollektiv betreffen. Darüber hinaus beschäftigt sich das Tanztheater auch mit globaleren Themen wie Katastrophen, Krieg, Umweltverschmutzung und dergleichen.¹¹

⁷ Vgl. Schulze-Reuber, Spiegel der Gesellschaft, S 36.

⁸ Vgl. Servos, Norbert. Pina Bausch. Tanztheater. Mit Fotos von Gert Weigelt. München: Kieser, 2003. S 11.

⁹ Schmidt, Tanztheater in Deutschland, S 27.

¹⁰ Vgl. Servos, Tanztheater, S 22.

¹¹ Vgl. Servos, Norbert. Pina Bausch - Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren. Seelze: Kallmeyer, 1996. S 11.

Im Gegensatz zum *Modern Dance*, in welchem der Fokus hauptsächlich auf ästhetischen Bewegungen liegt, stellt das Tanztheater Bewegung ausdrucksstark durch Gefühlsregungen dar. Demzufolge entfernt sich das Tanztheater nicht nur vom traditionellen Ballett, sondern nimmt sich darüber hinaus die Freiheit, körpereigene Gefühle in die Bewegung mit hinein zu nehmen.¹² Dementsprechend wendet sich der befreite Körper vom codierten Tanzvokabular ab und richtet seine Aufmerksamkeit nach innen. Hinterfragt wird der menschliche Körper als sinnlich wahrnehmendes Wesen. Die in den Körper kulturell eingeschriebenen Erlebnisse und Erfahrungen bilden schließlich die Stoffe des Tanztheaters.¹³

1.3 Tanztheater Wuppertal

Im folgenden Kapitel wird zuerst ein Einblick in die Entstehung des Tanztheaters Wuppertal geliefert und es entsteht ein erster Eindruck darüber, was das Tanztheater Wuppertal als solches ausmacht. Ausführlicher wird dies in den darauffolgenden Unterkapiteln erklärt. Dort wird unter anderem beschrieben, welche Thematiken die Stücke des Tanztheaters behandeln, wie die Bühnenbilder gestaltet werden und welche Musik verwendet wird.

Des Weiteren werden im Kapitel „Produktionsstätte Tanztheater“ allgemeine Informationen zum Tanztheater Wuppertal dargelegt. Ferner folgt in einem eigenen Unterkapitel der Werdegang der Choreographin Pina Bausch.

1.3.1 Die Anfänge des Tanztheaters Wuppertal

Seinen Anfang nahm das Tanztheater Wuppertal am Beginn der 1970er Jahre, als der damalige Intendant Arno Wüstenhöfer – überzeugt vom großen Talent Pina Bausch – um die damals junge Choreographin warb. Pina Bausch kam mit vielen neuen Ideen und

¹² Vgl. Huschka, Sabine. *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2002. S 48.

¹³ Vgl. Huschka, *Moderner Tanz*, S 279.

änderte kurzerhand den bisherigen Namen „Ballettbühne“ in *Tanztheater Wuppertal* um. Das Tanztheater war geschaffen.¹⁴

Mit ihrer Kompanie, die sich einerseits aus Tänzern des übernommenen Hauses und andererseits aus neu engagierten Tänzern zusammensetzte, wagte sie ihre ersten Versuche. Die daraus entstandenen Stücke, die von einer neuen Tanzsprache gezeichnet waren, lösten anfangs heftige Kritik aus. Nicht nur seitens des Publikums und der Kritiker, sondern auch innerhalb der Kompanie. Das Publikum, das klassisches Ballett gewohnt war, fühlte sich von den Stücken der jungen Choreographin provoziert. Pina Bausch selbst sagte in einem Interview von 1974:

„Natürlich finde ich das auch ein bisschen gewagt, aber ich möchte das gerne riskieren, denn sonst sehe ich überhaupt keinen Sinn eigentlich, was man am Theater machen kann, wenn man nicht irgendwas probiert.“¹⁵

Die Menschen zu provozieren sei dabei nie ihre Absicht gewesen.¹⁶ Doch das Publikum reagierte mit Ablehnung, es wurden Türen zugeknallt, sie wurde beschimpft und es gab Zwischenrufe während der Vorführungen.¹⁷ Pina Bausch jedoch vertraute ihrer Intuition und stellte sich den anfänglichen Widerständen:

„Da kommt dann immer wieder der Moment, wo man so unsicher wird über das, was man gemacht hat, weil man dann auch den Abstand nicht mehr hat – und da ist die Angst davor, die ist sowieso da und war immer da. Und es nützt auch gar nichts, zu sagen, ‚Ja, es wird schon werden, ich hab’ ja schon ein paar Sachen gemacht‘. Die Angst ist immer dieselbe.“¹⁸

Die Choreographin wagte den Schritt ins Unbekannte. Sie interessierte sich vor allem für die Menschen und ihre Beweggründe. Das Tanztheater handelt von persönlichen

¹⁴ Vgl. Meyer, Marion. Pina Bausch. Tanz kann fast alles sein. Hg. Thomas Halbach. Wipperfurth: Bergischer Verlag, 2012. S 34f.

¹⁵ Vgl. Sendung vom WDR. WESTART.
<http://www.wdr.de/tv/westart/dienstag/sendungsbeitraege/2013/1029/bauschi.jsp> Zugriff am: 29.10.2013

¹⁶ Vgl. Schulze-Reuber, Spiegel der Gesellschaft, S 55.

¹⁷ Vgl. Sendung von Lokalzeit Bergisches Land.
<http://www.youtube.com/watch?v=G4utIUdJlcM> Zugriff am: 20.12.2013

¹⁸ Jochen Schmidt im Gespräch mit Pina Bausch (9. Nov. 1978). In: Servos, Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren, S 291.

Erlebnissen und Erfahrungen, die etwas Allgemeingültiges besitzen. Dadurch bekommen dessen Inhalte etwas sehr Reales, erzählt es doch vom Leben der Menschen selbst. Es zeigt alles „was der Fall ist, oder Fall sein könnte“¹⁹. Neben dem Anspruch auf Wirklichkeit bedient es sich auch der Mythen, der Märchen und des Traumes. Im Tanztheater verschwimmen die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Utopie.²⁰

1.3.2 Wovon die Stücke handeln

Die Stücke des Tanztheaters handeln vom Menschen, und zeigen ihn so, wie er ist, mit all seinen Ängsten und seiner Sehnsucht nach Liebe und Geborgenheit. Im immerwährenden Erproben von Glück und dem Streben nach Erfolg verliert der Mensch auch beim Scheitern nicht seinen Humor. Unbeirrt hält er an seiner Hoffnung fest und begibt sich auf die Suche nach Liebe und Glück.²¹ Norbert Servos²² definiert das Tanztheater folgendermaßen:

„[Das Tanztheater] verkörpert eine bestimmte Haltung zur Welt, die mit unbestechlicher Ehrlichkeit und Genauigkeit die Menschen und ihr Verhalten anzuschauen vermag, ohne sie zu bewerten. Es zeigt Menschen, wie sie sind und nicht wie sie sein sollen.“²³

Das Tanztheater thematisiert den Menschen, die Gesellschaft und die Zustände der Welt, ohne dabei eine bestimmte Moral vermitteln zu wollen.²⁴ Es zeigt lediglich die Zustände auf, in denen sich der Mensch bewegt. Die Stücke der Pina Bausch halten dem Publikum sozusagen einen Spiegel vor, sind es doch Themen, die jeden betreffen. In einem Interview von 1990 sagt Pina Bausch folgendes:

¹⁹ Schmidt, Tanztheater, S 12.

²⁰ Vgl. Schmidt, Tanztheater, S 11.

²¹ Vgl. Servos, Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren, S 6.

²² Anmerkung: Als Mitbegründer der Tanzzeitschrift „Ballett international“ arbeitet Norbert Servos freiberuflich als Choreograph und Autor. Er beschäftigt sich u.a. mit dem Tanztheater und schuf zahlreiche Bücher. Auflistung einiger seiner Bücher, siehe im Quellenverzeichnis.

²³ Servos, Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren, S 6.

²⁴ Vgl. Servos, Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren, S 6.

„Ich freue mich darüber, wenn ich merke, die Leute haben verstanden, worüber ich sprechen möchte. (...) Jeder ist ja ein Teil der Aufführung: um zu gucken, was man denkt, was man fühlt oder welche Sprünge da manchmal im Kopf passieren. Wenn dann ein Mensch fühlt, daß wir uns getroffen haben, finde ich das sehr schön. Aber Beurteilung von Choreographie – darum geht es doch gar nicht. Es geht um eine Menschlichkeit.“²⁵

Die Sozialwissenschaftlerin Rika Schulze-Reuber verwendet in diesem Zusammenhang den Ausdruck *Spiegel der Gesellschaft*. In ihrem gleichnamigen Buch hat Schulze-Reuber sich intensiv mit der Anziehungskraft des Tanztheaters auf den Menschen auseinandergesetzt. Ihre Nachforschungen ergaben, dass vor allem der gesellschaftskritische Bezug der Stücke für den Erfolg wesentlich ist.

„(...) es erwies sich durchaus relevant, wie sehr sich [...] Pina Bausch seit Beginn ihres künstlerischen Schaffens den Menschen in ihrem alltäglichen sozialen Umfeld und mit ihren Verhaltensmustern zugewandt hat.“²⁶

Weiters spricht sie davon, dass „Pina Bausch [...] die Abgründe menschlicher Existenz, die Beweggründe und Verstrickungen der Menschen in ihrer Alltagswelt hartnäckig und konsequent verfolgt [hat]“²⁷.

Davon handeln schlussendlich auch ihre Stücke. Von zwischenmenschlichen Konflikten, dem Kampf der Geschlechter und der ewigen Suche nach Liebe und Glück. Die Darstellungsformen sind dabei sehr vielschichtig. Angefangen von Sprache, Gesang und Tanz, spielen auch die Musik, die Bühnenbilder und Kostüme eine entscheidende Rolle. Genaueres zu diesen Themen wird in den folgenden Kapiteln beschrieben.

1.3.3 Zur Vielfalt künstlerischer Ausdrucksmittel im Tanztheater

Das Tanztheater von Pina Bausch ist ein Theater der Gefühle. Es handelt von Ängsten, Schmerz, Liebe, Hoffnung und Einsamkeit. Pina Bausch beschreibt ihre Stücke wie folgt:

²⁵ Servos, Tanztheater, S 224.

²⁶ Schulze-Reuber, *Spiegel der Gesellschaft*, S 7.

²⁷ Ebenda, S 7.

„Ich weiß nur, daß mir die Zeit, in der wir leben, die Zeit mit all ihren Ängsten, sehr bewußt ist. Daraus resultieren die Stücke. Bloß habe ich so einen großen Respekt vor der Wirklichkeit, daß ich fürchte, sie auf der Bühne nicht angemessen zu zeigen, wenn ich bestimmte Probleme thematisiere.“²⁸

Charakteristisch für die Stücke von Pina Bausch ist die Verwendung von Alltagsbewegungen, Sprache und der direkte Kontakt mit dem Publikum. Durch Blickkontakt oder das direkte Ansprechen wird das Publikum in die Spielszene miteinbezogen.²⁹

Nicht die Darbietung choreographischer Kunststücke ist im Tanztheater vordergründig, sondern der Mensch und dessen alltägliche Beweggründe. In diesem Sinne interessiert sich Pina Bausch auch weniger dafür, wie sich der Mensch bewegt, als vielmehr, was ihn bewegt.³⁰ Anstatt den Zuschauer vorrangig mit außergewöhnlicher Tanzdarbietung zu unterhalten, die er selbst nicht kann, wird im Tanztheater Bewegung nach ihrem Ursprung befragt.³¹ Der Tanz wird nicht als selbstverständlich hingenommen, sondern wird selbst zum befragten Gegenstand.³²

In den Stücken präsentieren sich die Tänzer³³ nicht nur als bloßes Aufführungspersonal ihrer Rolle, sondern sie zeigen sich ungeschützt mit ihrer ganzen Persönlichkeit.³⁴ Sie spielen keine bestimmten Rollenbilder, sondern treten als sie selbst auf.³⁵ Jeder Einzelne ist wichtig. Die Tänzer sind im Tanztheater unverwechselbar in ihrem körperlichen Ausdruck und in ihrer Stimme.³⁶ Norbert Servos erläutert:

²⁸ Scheier, Helmut zitiert nach Schulze-Reuber, Spiegel der Gesellschaft, S 101.

²⁹ Vgl. Schulze-Reuber, Spiegel der Gesellschaft, S 38.

³⁰ Vgl. Schlicher, Susanne. TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke. Org. Ausgabe. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1987. S 110.

³¹ Vgl. Servos, Tanztheater, S 216.

³² Ebenda, S 22.

³³ Anmerkung: Der Begriff Tänzer im Tanztheater Wuppertal umfasst nicht nur die Berufsgruppe der Tänzer, sondern auch die der Schauspieler und Musiker. Das kommt daher, dass in den Stücken auch Schauspieler und Musiker auf der Bühne vertreten sind, die ebenso wie die Tänzer, tanzen, sprechen und singen. Zur Vereinfachung des Leseflusses wird daher der Überbegriff Tänzer verwendet.

³⁴ Vgl. Servos, Tanztheater, S 28.

³⁵ Ebenda, S 28.

³⁶ Vgl. Servos, Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren, S 290.

„Ihre Ängste und Freuden besitzen die Nachdrücklichkeit authentischer Erfahrung. Während das Tanztheater von der allgemeinen Körpergeschichte erzählt, erzählt es immer auch ein Stück weit von der aktuellen lebendigen Geschichte der Menschen auf der Bühne.“³⁷

Näheres zu dem Thema folgt in Kapitel 2, „Der Arbeitsprozess“. In diesem wird genauer beschrieben, wie die Kompanie ihr Stückmaterial erarbeitet.

Im Tanztheater siedelt sich der Tanz dort an, wo die Sprache versagt. Nicht die Sprache, sondern der Tanz erzählt die Geschichten. Gefühle, die mit Worten schwer auszudrücken sind, werden durch den Tanz vermittelt. Pina Bausch spricht davon, dass „Tanz die einzig wirkliche Sprache [sei]“³⁸. Sie sieht den Tanz als eine Methode, sich auf etwas zu beziehen, dass „immer schon gewusst“, aber so vielleicht noch nicht angeschaut worden ist. Ihre Stücke phantasieren nicht bloß, sie lassen bereits Gewusstes anklingen und ins Bewusstsein des Begreifens aufsteigen.“³⁹

Im Tanztheater holen die emotional aufgeladenen Bilder den Zuseher dort ab, wo dieser Parallelen aus seinem Leben ziehen kann. Je nachdem welche Erfahrungen dieser im Leben gemacht hat, werden ebendiese in den Stücken als Erinnerungen hervorgerufen und neu interpretiert. Demzufolge funktioniert das Tanztheater auch nur mit einem aktiven Zuseher, welcher die gesehenen Bilder verarbeitet und entschlüsselt. Norbert Servos formuliert folgendes:

[Die Stücke] sind in diesem Sinne „unvollkommen“, keine unabhängigen Kunstwerke, weil sie, um sich entfalten zu können, den aktiven Zuschauer voraussetzen. Der Schlüssel liegt beim Publikum, das auf sein Interesse und seine eigenen Alltagserfahrungen hin befragt wird. Sie wollen und müssen mit dem Geschehen auf der Bühne verglichen, in Beziehung gesetzt werden.“⁴⁰

³⁷ Vgl. Servos, Tanztheater, S 28.

³⁸ Servos, Tanztheater, S 13.

³⁹ Ebenda.

⁴⁰ Servos, Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren, S 16.

Einige Autoren, darunter auch Norbert Servos und Rika Schulze-Reuber verweisen in diesem Kontext auf das „Theater der Erfahrung“ von Bertolt Brecht.⁴¹ Im Vergleich mit dem Tanztheater lassen sich einige interessante Elemente wiederfinden, wenn man über den lehrstückhaften Anspruch von Brecht hinweg sieht: „Der Gestus des Zeigens, das bewußte Ausstellen von Vorgängen, die Technik der Verfremdung sowie eine besondere Verwendung der Komik“⁴² sind dabei essenzielle Darstellungsmittel. Das Tanztheater nimmt dabei seine Themen aus der gemeinsamen Erfahrungswelt der Menschen. Durch das Medium Tanz wird Wirklichkeit ästhetisch vermittelt und als direkte Konfrontation spürbar gemacht. Das „Theater der Erfahrung“, so Norbert Servos „spielt nicht, tut nicht nur „als ob“, es ist. Und indem der Zuschauer von dieser ebenso Sinn und Sinne verwirrenden wie lustvollen Echtheit der Gefühle mitbewegt wird, muß er sich auch entscheiden und seine eigenen Standorte klären.“⁴³

Der Zuschauer ist im Tanztheater nicht mehr reiner Konsument, ihm wird durch die Beteiligung der Sinne eine ganzheitliche Erfahrung geboten, die ihn emotional mitleben lässt.

Obwohl es beim Tanztheater primär nicht um die „Schönheit der Formen“⁴⁴ geht, hat sich mit den Jahren doch eine gewisse Ästhetik entwickelt, die fortwährend andauert. Anfangen von den schönen Kostümen, den Bühnenbildern bis hin zu den Tanzbewegungen der Tänzer, spiegelt sich darin eine bestimmte Ästhetik. Jedoch ist die Schönheit im Tanztheater nicht als dessen Selbstzweck zu betrachten, sondern wird in den Stücken ein Teil menschlicher Sehnsüchte.⁴⁵ Zugunsten des Tanzes wird auf aufwendige Bühnenausstattung verzichtet, und Requisiten werden ihrem reinen Aussagezweck untergeordnet.⁴⁶

Der menschliche Körper dient nicht als Projektionsfläche für schöne Formen, sondern erzählt Geschichten aus dem Leben. Die körperliche Anstrengung wird dabei nicht gespielt, sondern gelebt. Bis zur Erschöpfung wird getanzt, um reale Gefühlsausdrücke der Tänzer sichtbar zu machen. „Der Tanz ist keine Metapher. Er ist, was es ist. (...) Bei Pina

⁴¹ Vgl. Schulze-Reuber, Spiegel der Gesellschaft, S 54.

⁴² Servos, Tanztheater, S 25.

⁴³ Ebenda, S 24.

⁴⁴ Vgl. Bentivoglio, Leonetta/Carbone Francesco. Pina Bausch oder Die Kunst über Nelken zu tanzen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2007, S 48.

⁴⁵ Vgl. Servos, Tanztheater, S 31.

⁴⁶ Vgl. Servos, Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren, S 20.

Bausch heißt tanzen überleben.“⁴⁷ Daraus lässt sich schließen, dass Schönheit und Ästhetik im Tanztheater zwar produziert werden, dabei jedoch vor Dekonstruktion nicht geschützt sind.

Das Tanztheater zeichnet sich durch seine Vielfältigkeit und seinen Reichtum an Farben und Formen aus. Seine Quellen bezieht das Tanztheater dabei nicht nur aus dem klassischen Theater und dem Modern Dance, sondern auch aus dem Film, der Oper, dem Varieté, der Revue und der bildenden Kunst. Ein weiterer Aspekt für die Vielfältigkeit ist die individuelle Erzählstruktur. Im Gegensatz zum klassischen Theater, in welchem ein fixer Handlungsverlauf verfolgt wird, zeichnet sich das Tanztheater durch seine Vielzahl an unabhängigen Szenen aus. Dabei verfolgt es den Aufbau einer Nummerndramaturgie.⁴⁸ Durch die permanenten Auf- und Abtritte der Tänzer ergibt sich auch keine Rahmenhandlung. Auf der Bühne laufen kurze Szenen neben-, hinter-, und in Beziehung zueinander ab, unabhängig davon, ob es sich dabei um eine Tanzsequenz, eine Aktions- oder eine Sprechsituation handelt. Die Stücke bestehen demnach aus einzelnen Szenen, die alleine für sich, aber auch als ein Teil eines größeren Ganzen stehen können. Nach Servos löst das unter anderem die Irritation der Zuschauer aus:

„Ein Grund für die Irritation liegt in dem Prinzip der Montage, das sich zum beherrschenden Stilprinzip des Tanztheaters entwickelt hat. Die freie assoziative Verknüpfung von Szenen, die sich an keinen Handlungsfaden, keine Psychologie von Figuren und keine Kausalität gebunden fühlt, versagt sich auch allen üblichen Entschlüsselungsversuchen. Sie verwehrt die Interpretation.“⁴⁹

Dementsprechend ergibt es keinen Sinn, die einzelnen Szenen chronologisch aneinanderzureihen. Das hat zur Folge, dass sich die Stücke des Tanztheaters sprachlich kaum rekonstruieren lassen. Bei Beschreibungen der Stücke muss sich der Zuseher mit Annäherungen zufriedengeben.⁵⁰

⁴⁷ Vgl. Bentivoglio/Carbone, Pina Bausch oder Die Kunst über Nelken zu tanzen, S 38.

⁴⁸ Vgl. Servos, Tanztheater, S 26.

⁴⁹ Servos, Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren, S 16.

⁵⁰ Vgl. Servos, Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren, S 16.

Weiters behauptet Servos, dass die Stücke vielmehr nach Prinzipien musikalischer Strukturen ablaufen, „(...) indem es einen Gedanken mit Themen und Gegenthemen, Variation und Kontrapunkt umspielt. Anfang und Ende markieren nicht den zeitlichen Rahmen einer psychologischen Entwicklung von Personen. Das herrschende Prinzip ist das der Nummerndramaturgie, das die Motive in freier, gleichwohl genau kalkulierter und auch choreographierter Reihung verarbeitet.“⁵¹

Die Choreographin Pina Bausch hat ihre Tanzstücke nicht als für sich allein stehende unabhängige Stücke gesehen, sondern jedes steht für einen Teil eines größeren Ganzen. Lediglich die Themen der Stücke wechseln sich ab.⁵² Somit schließt sie ein bloßes Nebeneinanderstellen und Vergleichen ihrer Stücke aus. Jedes neue Stück ist immer auch ein Anschluss an das vorangegangene, auch bezeichnet als „work in progress“, ein Zustand der nie ganz abgeschlossen ist, sondern sich immer weiter fort zieht.⁵³

In den Stücken selbst, sind die einzelnen Szenen collageartig zusammengesetzt. Bei der Montage hat Pina Bausch das Prinzip der Gegensätze verfolgt: Spannung und Entspannung, Hell und Dunkel, Laut und Leise, Anziehung und Abstoßung, Heiterkeit und Trauer.⁵⁴ Nicht selten kommt es vor, dass auf erschütternde Szenen eine humorvolle Einlage folgt. Die Choreographin hat dazu folgendes gesagt:

„Ich glaube, es lebt immer von beiden Seiten. Es gibt keine Heiterkeit ohne das andere, der Humor ist ja auch eine bestimmte Form der Bewältigung.“⁵⁵

Die frühen Stücke vom Tanztheater Wuppertal sind sowohl damals als auch heute aktuell. Pina Bausch hat in ihren Stücken eine „universelle Sprache“⁵⁶ gefunden, die zu jederzeit und überall auf der Welt verstanden wird. Diese Sprache drückt sich über den sinnlich-emotionalen Bewegungskörper aus, den Tanz, der keiner Worte bedarf. Alltagssituationen

⁵¹ Servos, Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren, S 17.

⁵² Vgl. Servos, Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren, S 11.

⁵³ Vgl. Servos, Tanztheater, S 7.

⁵⁴ Vgl. Servos, Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren, S 10.

⁵⁵ Gibiec, Christiane zitiert nach Schulze-Reuber, Spiegel der Gesellschaft, S 64.

⁵⁶ Vgl. Hoffmans, Christiane. Das Erbe der Pina Bausch. Die Welt.

http://www.welt.de/welt_print/vermischtes/article8195018/Das-Erbe-der-Pina-Bausch.html Zugriff am: 15.12.2014

werden durch den Tanz verfremdet und abstrahiert und werden erst durch den Zuseher und seiner Interpretation mit Bedeutung aufgefüllt.

Nach Norbert Servos zeichnet sich das Tanztheater durch seine Offenheit und Gelassenheit aus und rebelliert damit gegen die ästhetischen Erwartungen des Publikums. Der Zuschauer wird eingeladen zu einer „gemeinsamen Erkundung lebendiger Innenwelten“⁵⁷. Das Tanztheater ermöglicht ein der Realität nahes und lebendiges Erleben. Die Grenze zwischen Probenprozess und Aufführung verschwimmt.⁵⁸

„Das Gemachte, Entwickelte tritt ganz offensichtlich auch als solches auf. (...) Indem es seine Entstehung und seine Mittel offenlegt, zerstört das Tanztheater die glatte Bühnenillusion. Theater als aktueller Prozeß der Aneignung von Wirklichkeit tritt so wieder in Funktion. Es läßt sich mit den Widersprüchen der Realität auf und trägt sie auf offener Szene aus.“⁵⁹

Die Techniken und Vorgänge aus dem Probenprozess werden bewusst auf der Bühne ausgestellt. So zeigen und erklären sich die Tänzer gegenseitig die nächste Tanzchoreographie auf der Bühne, das Lust und Unlustempfinden bei der Arbeit wird gezeigt und es entstehen Sätze wie, „Ich muß etwas machen“⁶⁰.

Wie bereits Brecht, hat sich Pina Bausch ebenfalls des Mittels der Verfremdung und Komik bedient. Im Tanztheater wird Verfremdung erzeugt, indem unterschiedliche Theatermittel sich gegenüberstehend verwendet werden und in dessen Folge Reibung erzeugt wird. Zwar bewahrt jedes dieser Mittel seine Eigenständigkeit, doch erst durch ihr Zusammentreffen entsteht Disharmonie.⁶¹ Ähnliches passiert bei Brecht, bei dem die Theatermittel nicht zu einem „Gesamtkunstwerk“ vereint werden, sondern „ihr Verkehr miteinander [...] darin besteht, daß sie sich gegenseitig verfremden“.⁶² Zusätzlich entsteht im Tanztheater Verfremdung durch die Deformierung alltäglicher Bewegungen. Der

⁵⁷ Servos, Tanztheater, S 32.

⁵⁸ Vgl. Servos, Tanztheater, S 32.

⁵⁹ Servos, Tanztheater, S 32.

⁶⁰ Ebenda.

⁶¹ Vgl. Servos, Tanztheater, S 28.

⁶² Brecht, Bertolt. Kleines Organon für das Theater, In: ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Hg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Bd. 23. Berlin/Weimar/Frankfurt am Main: 1993, S 96.

Rezipient erkennt dabei zwar noch worum es sich handelt, aber gleichzeitig erscheint es ihm fremd.⁶³ Außerdem wird Verfremdung häufig durch den Einsatz filmischer Mittel wie Komik bzw. Slapstick erreicht. Bewegungen laufen dabei in Zeitlupe oder in rasender Geschwindigkeit ab und erzeugen einen komischen Moment. Auch die permanente Wiederholung von Bewegungsabläufen erschafft diesen Zustand. Mithilfe der Komik werden Bedürfnisse von Menschen aufgedeckt, die als solche nicht mehr zu erkennen gewesen sind. Aus diesem Grund schwingt auch immer eine gewisse Tragik mit, wenn komische Momente auf der Bühne passieren. Im Tanztheater werden gesellschaftliche Konventionen aufgehoben und das Publikum erkennt lachend seine eigenen, ihm bekannten Verhaltensweisen wieder.⁶⁴

1.3.4 Bühnenbild

Die Bühnenbilder des Tanztheaters Wuppertal leisten einen entscheidenden Beitrag zur Unverwechselbarkeit der Stücke. Geprägt von realen Naturlandschaften und utopischen Traumlandschaften laden die erzeugten Bilder zum Träumen ein und lassen gleichzeitig den Zugang zur Wirklichkeit bestehen. Pina Bausch hat dazu folgendes gesagt:

„Wenn man etwas, das normalerweise draußen ist, nach innen in ein Theater holt, dann öffnet das den Blick. Plötzlich sieht man Dinge, die man zu kennen glaubt, ganz neu - wie zum allerersten Mal (...) Sie beschäftigen unsere Sinne und führen dazu, dass man aufhört zu denken und anfängt zu spüren.“⁶⁵

Bei der Gestaltung des Bühnenraumes wird mit natürlichen Materialien wie Sand, Wasser Erde, Blätter und Rasen gearbeitet. Dabei wird der Bühnenboden unter anderem mit Erde bestreut, mit einem grünen Rasen ausgelegt, mit Wasser geflutet, von künstlichen Nelken übersät, oder er gleicht einem Trümmerfeld.⁶⁶

⁶³ Vgl. Servos, Tanztheater, S 29.

⁶⁴ Ebenda.

⁶⁵ Bausch, Pina. „Etwas finden, was keiner Frage bedarf“, Inamori Foundation, 2007.

http://www.inamori-f.or.jp/laureates/k23_c_pina/img/wks_g.pdf Zugriff am: 14.12.2014

⁶⁶ Vgl. Servos, Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren, S 10.

Auf der Bühne gibt es nichts Überflüssiges, denn alles hat seine Begründung und seinen Sinn. In einem Interview hat Pina Bausch über die Bühnenbilder des Tanztheaters gesagt:

„Es gibt ja keine Effekte; es ist nichts auf der Bühne, was nicht dorthin gehört. Jedes Ding hat einen Zweck. Es ist alles weggelassen. Nicht, daß ich nicht auch andere Dinge machen könnte. Es ist bewußt auf alles verzichtet.“⁶⁷

Von den Anfängen des Tanztheaters bis 1980 kreierte Rolf Borzik, der frühere Lebensgefährte von Pina Bausch die Bühnenbilder und Kostüme für das Tanztheater. In enger Zusammenarbeit mit der Choreographin schuf Borzik die Bühnenbilder für beispielsweise *Le Sacre du Printemps*, *Die sieben Todsünden*, *Komm tanz mit mir* und *Arien*. Ihm war zu verdanken, dass in *Le Sacre du Printemps* der Bühnenboden mit Erde bedeckt war und in *Arien* die Bühne unter Wasser stand.⁶⁸

Das Bühnenbild, z.B. die Bodenbeschaffenheiten sind für die Tanzstücke insofern ein wichtiger Faktor, da sie die Tanzbewegungen entscheidend beeinflussen. Unterschiedliche Materialien fordern unterschiedliche Bewegungsqualitäten und Intensitäten der Tänzer. „In *Le Sacre du Printemps* erzeugt die Erde am Bühnenboden mehr Widerstand, wenn man sich fortbewegen möchte“, so der Tänzer Kenji Takagi.⁶⁹

„Gleichzeitig sind die Bewegungen sehr schnell und exakt auszuführen. Das erzeugt in einem eine bestimmte Dringlichkeit, vielleicht ist man dabei total gehetzt, und das führt beim Tänzer zu einem bestimmten Zustand, den der Zuseher dann wahrnehmen kann.“⁷⁰

Die Bodenmaterialien und Objekte stellen Hindernisse und auch Gefahren für die Tänzer dar. Sand lässt die Tänzer in den Boden einsinken, Wasser macht die Bewegungen schwer und Steine werden zu Stolperfallen.⁷¹

Nach dem frühen Tod von Rolf Borzik im Jahr 1980 übernahmen im Anschluss Peter Papst die Bühnengestaltung und Marion Cito das Kostümdesign. Marion Cito war seit 1976

⁶⁷ Norbert Servos im Interview mit Pina Bausch (16. Feb. 1990). In: Servos, Tanztheater, S 224.

⁶⁸ Vgl. Meyer, Tanz kann fast alles sein, S 137.

⁶⁹ Vgl. Interview mit Kenji Takagi geführt am 30. Juli 2013 im „Arsenal“, Wien.

⁷⁰ Interview mit Kenji Takagi geführt am 30. Juli 2013 im „Arsenal“, Wien.

⁷¹ Vgl. Bentivoglio/Carbone, Pina Bausch oder Die Kunst über Nelken zu tanzen, S 42.

selbst Mitglied der Kompanie und arbeitete als Assistentin von Pina Bausch, bis sie sich schließlich den Kostümen des Tanztheaters Wuppertal widmete. Cito setzte die Arbeit von Rolf Borzik fort und entwickelte den Stil der Kostüme weiter. Charakteristisch sind schwarze Anzüge, weiße Hemden und elegante Kleider. Cito kleidete die Tänzer je nach Stimmung der Szene in unterschiedlich farbige Kleidung. Dementsprechend dienen die Kleider als Spiegel von Emotionen.⁷² Für die Choreographin war entscheidend, dass die Tänzer nicht verkleidet aussehen:

„Man muß die Menschen auf der Bühne auch als Personen erkennen, nicht als Tänzerin und als Tänzer. Das würde die Stücke stören. Ich möchte, daß sie als Menschen gesehen werden, die tanzen.“⁷³

1.3.5 Musik

Das Tanztheater zeichnet sich durch eine Vielfalt von Musikstilen aus. Musik wird im Tanztheater dabei auf unterschiedliche Weise verwendet und in Szene gesetzt. Zum Beispiel kann der Stil von einem Song unterstützend oder entgegengesetzt zur Tanzbewegung montiert sein. In diesem Kapitel wird kurz erklärt, wie die Musik in den Proben verwendet wird, und in welcher Form sie in den Stücken vorkommt.

Da im Tanztheater Wuppertal nicht die Musik vorrangig ist, sondern der Tanz, finden die ersten Proben ohne musikalische Unterstützung statt, bzw. Musik läuft nur im Hintergrund ohne besondere Bedeutung. Matthias Burkert und Andreas Eisenschneider sind die beiden musikalischen Mitarbeiter des Ensembles. Die beiden ließen während der Proben mit Pina Musik laufen und erzeugten damit eine Atmosphäre, die nicht aufdringlich war, sondern die Tänze neutral begleitete. Die Musik für die Solos entstand erst sehr spät im Probenprozess. Für die Choreographin war es wichtig, dass die Bewegungen der Tänzer aus deren Innerstem heraus kamen und nicht primär durch die Musik beeinflusst waren. So

⁷² Vgl. Meyer, Tanz kann fast alles sein, S 143.

⁷³ Norbert Servos im Interview mit Pina Bausch (30.Sept. 1995). In: Servos, Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst einen Goldfisch zu dressieren, S 309.

fügten Pina Bausch und ihre Mitarbeiter die Musik im Probenprozess erst nach und nach hinzu.⁷⁴

Die Musikstile im Tanztheater sind genauso unterschiedlich wie die einzelnen Szenen. Marion Meyer spricht in diesem Zusammenhang von Musikcollagen, die zusammengesetzt, unterschiedliche Kontraste in den Szenen bilden. Nach schnellen rhythmischen Klängen folgt langsame Musik oder auch Stille. Im Tanztheater wurde klassische Musik ebenso wie Rockmusik, elektronische Musik und Jazz verwendet, ebenso wurden afrikanische Trommelklänge oder Volkslieder verwendet. Im Grunde war alles möglich, denn Pina Bausch war für jede Art von Musik offen. Matthias Burkert sagte über die Choreographin, dass nach ihrem Musikgeschmack „theoretisch [...] alles möglich [war]“⁷⁵. Wenn für eine Szene die Musik stimmte, dann wurde sie auch verwendet.⁷⁶

1.3.6 Produktionsstätte Tanztheater

In dem Kapitel „Produktionsstätte Tanztheater“ werden kurz die wichtigsten Eckdaten zum Tanztheater Wuppertal erklärt.

In der Spielzeit des Jahres 2013/2014 feierte das Tanztheater Wuppertal sein 40jähriges Jubiläum in seiner Heimatstadt und Umgebung. Neben zahlreichen Aufführungen, gab es Kinovorführungen von Probeaufnahmen und alte Stückaufnahmen, Workshops, Gespräche mit Tänzern und Fotoausstellungen. Von den über 40 Stücken, die das Tanztheater in all den Jahren mit Pina Bausch geschaffen hatte, wurden im Rahmen des Festivals die bekanntesten davon herausgesucht und wieder aufgeführt. Darunter waren Stücke, wie *Café Müller*, *Le Sacre du Printemps*, *Bamboo Blues*, *Wiesenland* und *Palermo, Palermo*.⁷⁷ Als eine Art Hommage an die Choreographin wurde am Eröffnungsabend eine Fotoausstellung mit Bildern aus den jungen Jahren der Pina Bausch gezeigt. Noch immer ist der Verlust der Choreographin spürbar, ist doch das Tanztheater ohne Pina Bausch nicht

⁷⁴ Vgl. Meyer, Tanz kann fast alles sein, S 147.

⁷⁵ Meyer, Tanz kann fast alles sein, S 150.

⁷⁶ Vgl. Meyer, Tanz kann fast alles sein, S 150.

⁷⁷ Anmerkung: Im Anhang befindet sich eine vollständige Auflistung der Stücke mit Jahreszahl und Koproduktionsstätte.

mehr dasselbe. Pina Bausch war nicht nur Choreographin, sondern auch Mutter und Herzstück der Kompanie. Wenn sie von ihren Tänzern sprach, verwendete sie liebevolle Worte wie „Perlen“ oder „Kinder“⁷⁸. Für sie waren alle Mitglieder der Kompanie gleich wichtig. Wie es nun nach dem Tod der Choreographin weitergehen wird, ist nach wie vor unklar. Gewiss ist, dass das Tanztheater Wuppertal und die Kompanie weiter bestehen bleibt.

Das Tanztheater Wuppertal gibt es seit dem Jahr 1972. Bis Anfang der 80er Jahre kreierten Pina Bausch und ihre Kompanie zwei Stücke jährlich, und das trotz der anfänglichen Schwierigkeiten. Selbst die harte Kritik des Publikums und der Kritiker hielt sie nicht davon ab weiterzumachen, wohl ahnend, dass sie sich auf dem richtigen Weg befand. Schon zwei Jahre später avancierte das Tanztheater Wuppertal zu einem der wichtigsten Tanzensembles im deutschsprachigen Raum. Erste Gastauftritte in Paris, Amsterdam, London und Rom, gefolgt von wochenlangen Tourneen in Asien, Lateinamerika und Australien ließen das Tanzensemble Ende der 70er Jahre zu weltweitem Ruhm aufsteigen.⁷⁹ Von der anfänglichen Ablehnung war bald nichts mehr zu spüren. Doch erst durch erfolgreiche Gastauftritte im Ausland wurde sie schließlich auch immer öfter in Wuppertal gefeiert, und zählte bald zum Exportartikel Nummer eins der deutschsprachigen Kulturszene.⁸⁰

Neben den Gastauftritten im Ausland entstanden auch zahlreiche Koproduktionen mit den verschiedensten Städten, darunter Stücke wie: *Walzer* (Holland-Festival, 1982), *ein Trauerspiel* (Wiener Festwochen, 1994), *der Fensterputzer* (Hongkong, 1997), *Mascara Fogo* (Lissabon, 1998), *Wiesenland* (Budapest, 2000) und *Nefes* (Istanbul, 2003).

Wenn Pina Bausch mit ihre Kompanie nicht gerade im Ausland unterwegs war, wurde im Wuppertaler Lichtspielhaus geprobt, ein ehemaliges Kino, das die Stadt Wuppertal für die Kompanie bereitgestellt hatte. Doch dies war ihnen nicht von Anfang an vergönnt. Bis 1979 hatte die Kompanie im kleinen Probesaal des Barmer Opernhauses geprobt. Erst im Lichtspielhaus konnten sie geeignete Arbeitsbedingungen schaffen und proben, wann immer sie wollten, selbst wenn es bedeutete, bis tief in die Nacht zu arbeiten. Außerdem

⁷⁸ Meyer, Tanz kann fast alles sein, S 16.

⁷⁹ Vgl. Schulze-Reuber, Spiegel der Gesellschaft, S 68.

⁸⁰ Vgl. Servos, Wuppertaler Tanztheater oder die Kunst einen Goldfisch zu dressieren, S 8.

waren sie dort unabhängig von der Technik, da die Tänzer im Kino die Licht- und die Musikanlage selbst steuern konnten.⁸¹

Mit ihrer Tanzkompanie, darunter auch Schauspieler und Musiker, erarbeitete die Choreographin ab 1980 jedes Jahr ein neues Stück und kreierte zusätzlich eine Neuinszenierung. Grund dafür war das stetige Wachsen des Repertoires, das durch die zahlreichen Tournéen jederzeit abrufbar sein sollte.⁸² Eine Wiederaufnahme eines verloren gegangenen Stückes wurde vermieden, da dies im Nachhinein noch mehr Arbeit in Anspruch genommen hätte.

Im Tanztheater Wuppertal ist die Stücklänge sehr unterschiedlich. Im Durchschnitt dauert ein Stück zwei Stunden. *Le Sacre du Printemps* dauert beispielsweise nur eine halbe Stunde, während das Stück *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen* von 1978, welches auf Vorlage des Stückes „Macbeth“ von Shakespeare beruht, mit rund acht Stunden Dauer zu einem der längsten Stücke zählt. Eine beachtliche Leistung der Tänzer ist dabei gefragt, um diesen verdichteten Stückablauf durchzuhalten.

Das Wuppertaler Tanztheater kann aufgrund seines langen Bestehens eine ungewöhnlich große Anzahl von Tänzern vorweisen. Trotz großer Zusammengehörigkeit des Ensembles bleibt ein Tänzer meistens nur einige Jahre bei der Kompanie. Andere wiederum, wie Dominique Mercy und seine Frau Marlou Airaud, die von Anfang an dabei waren, nahmen vom Tanztheater Wuppertal mehrmals Abstand um danach wieder zurückzukehren. Die Tänzerin Jo Ann Endicott z.B. verließ das Ensemble im Jahr 1987, gründete eine Familie und kam im Jänner 1995 wieder zurück.⁸³

⁸¹ Vgl. Schmidt, Jochen. Pina Bausch. Tanzen gegen die Angst. Orig.- Ausg., 2.Auflage. Düsseldorf: Econ-Taschenbuch-Verlag, 1998. S 78ff.

⁸² Vgl. Schulze-Reuber, Spiegel der Gesellschaft, S 75f.

⁸³ Vgl. Schmidt, Tanzen gegen die Angst, S 137.

1.3.7 Die Choreographin Pina Bausch

Pina Bausch wurde 1940 in Solingen geboren. Als Tochter einer Wirtsfamilie entwickelte sie bereits als Kind ein großes Interesse für Menschen. Oft saß sie unter den Tischen des elterlichen Wirtshauses und studierte von dort aus ungestört die Gäste. Pina Bausch erinnerte sich:

„Da habe ich viele Menschen ein- und ausgehen sehen und schon frühzeitig zu beobachten gelernt. Ich habe schon als Kind ein tiefes Gespür für meine Mitmenschen und für das, was hinter ihrer Stirn vorgeht, entwickelt. Ich empfinde Menschen sehr stark.“⁸⁴

Sie war fasziniert von allem, was die Menschen bewegte.

„Ich denke dies hat meine Imagination sehr angeregt. Ich war immer ein Beobachter. Ein großer Redner war ich sicherlich nicht. Ich war eher still.“⁸⁵

Im Alter von 5 Jahren fing Pina Bausch mit dem Balletttanzen an. Wegen ihrer außergewöhnlichen Beweglichkeit wurde sie von ihrer Lehrerin als „Schlangemensch“⁸⁶ bezeichnet. Kurze Zeit später erhielt sie kleinere Rollen bei Aufführungen am Stadttheater, z.B. als Liftboy oder als Zeitungsjunge.⁸⁷

Im Jahr 1955 kam Pina Bausch als Jungstipendiatin an die Folkwang Schule in Essen, heute Folkwang Universität der Künste. Bereits damals war die Schule für ihre Tanzabteilung, unter der Leitung von Kurt Jooss⁸⁸, bekannt. Neben der Abteilung Tanz gab es noch andere Disziplinen wie bildende Kunst, Grafik, Fotografie, Schauspiel, Musik und Pantomime. Schüler unterschiedlicher Kunstrichtungen tauschten sich oftmals in den Pausen untereinander aus und entwickelten gemeinsame Stücke. Dieser Austausch war für Pina Bausch sehr wichtig, denkt man an ihr übergreifendes Denken und die Art den Tanz,

⁸⁴ Meyer, Tanz kann fast alles sein, S 19.

⁸⁵ Ebenda, 19f.

⁸⁶ Schmidt, Tanzen gegen die Angst, S 27.

⁸⁷ Vgl. Jochen Schmidt im Interview mit Pina Bausch (9. Nov. 1978). In: Servos, Wuppertaler Tanztheater oder die Kunst einen Goldfisch zu dressieren, S 292.

⁸⁸ Anmerkung: Kurt Jooss (1901-1979) war ein wichtiger Vertreter des modernen Tanzes in Deutschland, Mitbegründer der Folkwang-Schule und Gründer des Folkwang-Balletts.

die Musik und das Schauspiel miteinander zu kombinieren.⁸⁹ Pina Bausch sagte folgendes dazu:

„Es spielte eine ungeheure Rolle, weil man von so vielen Dingen etwas lernte und so von allen beeinflusst wurde ... also man staunte eigentlich. Es waren da natürlich viele Sachen, viele Ideen, die zusammenkamen ... Dass man zusammenarbeitete, hat auf mich einen großen Eindruck gemacht.“⁹⁰

Kurt Jooss nahm für Pina Bausch eine wichtige Vorbildrolle an der Schule ein. Jooss lehrte nicht nur Tanz, sondern auch kritisches Denken. Pina Bausch äußerte sich folgendermaßen über Kurt Jooss:

„Das Besondere an ihm war, daß er etwas eröffnete. Folkwang ist keine Schule, die eine bestimmte Technik lehrt. Es waren verschiedene Techniken, klassisch, modern, europäische Folklore. (...) Aber nicht nur Tanztechniken beeinflussen einen. Vieles, wovon wir beeinflusst sind, lernen wir indirekt kennen. Was mich mit Jooss verbindet, sind menschliche Dinge, ist seine Humanität.“⁹¹

Nach abgeschlossener Ausbildung an der Folkwang Schule erhielt Pina Bausch ein Stipendium für die USA. Sie ging an die Julliard School of New York, die damals als Zentrum des modernen Tanzes galt. Pina Bausch lernte dort unter anderem bei Antony Tudor und José Limón. Doch Pina Bausch war in New York auch als Tänzerin tätig. Nachdem Paul Sanasardo, Donya Feuer und Pina Bausch Freunde wurden, tanzte sie in deren Kompanie. Weiters trat Pina Bausch an der Metropolitan Opera und beim New American Ballet in den Stücken von Paul Taylor auf. So wurden aus dem zuerst geplanten Jahr in New York zweieinhalb Jahre.⁹²

Nach dem Anruf von Kurt Jooss im Jahr 1962 kehrte Pina Bausch nach Deutschland zurück. In Pinas Abwesenheit wurde 1960 das Folkwang-Ballett gegründet, später bekannt als das *Tanzstudio*. Das Ensemble setzte sich aus den Meisterschülern der Folkwang

⁸⁹ Vgl. Meyer, Tanz kann fast alles sein, S 22.

⁹⁰ Jean-Marc Adolphe im Interview mit Pina Bausch (1.März 2006) zitiert nach Meyer, Tanz kann fast alles sein, S 22.

⁹¹ Bausch, Pina (In: Jahrbuch Ballett 1986, S 26) zitiert nach Schlicher, TanzTheater, S 95.

⁹² Vgl. Meyer, Tanz kann fast alles sein, S 28f.

Schule und professionellen Tänzern zusammen. Das Folkwang-Ballett übernahm eine Art Vorreiterrolle für den *modernen Tanz* in Deutschland. Pina Bausch wurde Teil des Ensembles und trat dabei auch als Solistin auf. Bei der Wiederaufnahme von Kurt Jooss „Der grüne Tisch“ tanzte sie 1962 die Rolle der alten Mutter. Jooss bat Pina Probepläne und Proben zu gestalten und gab ihr damit mehr Verantwortung innerhalb der Gruppe.⁹³

1968 entstand *Fragmente*, das erste eigene Stück von Pina Bausch, zur Musik von Béla Bartók. Bereits mit ihrer zweiten Produktion *Im Wind der Zeit* gewann sie 1969 bei einem renommierten Choreographiewettbewerb in Köln. Im gleichen Jahr übernahm Pina Bausch die künstlerische Leitung des Tanzstudios.⁹⁴

Beim Choreographieren begann Pina Bausch bereits sehr früh, nach einer eigenen Tanzsprache zu suchen. Mit dem Wunsch etwas Eigenes zu schaffen, entfernte sie sich immer mehr von ihren Vorbildern in Richtung Tanztheater.⁹⁵

„Ich hatte eine unheimliche Scheu, irgendjemanden zu kopieren. Also, es wäre mir nicht im Traum eingefallen, irgendeine Bewegung von Martha Graham oder von Jooss zu verwenden, oder von irgendjemand. So fing ich eigentlich an, nach etwas zu suchen, weil ich ein bestimmtes Vokabular einfach nicht benutzen wollte.“⁹⁶

In einem Interview mit Jochen Schmidt sprach Pina Bausch darüber, dass der Wunsch, eigene Stücke zu machen eigentlich aus einem „Leerlauf“ heraus entstanden ist. Sie wollte selbst mehr tanzen und so entwickelte sich aus einer Frustration ihr Interesse an Choreographie. Sie wollte mehr tanzen.⁹⁷

Nach Kurt Jooss übernahm Hans Züllig die Leitung der Folkwang-Tanzabteilung. Dieser engagierte Pina Bausch nicht nur als Dozentin der Schule, sondern übergab ihr 1969 die Leitung des Folkwang-Tanzstudios. So kam es dazu, dass Pina an der Essener Hochschule

⁹³ Ebenda, 30f.

⁹⁴ Vgl. Meyer, *Tanz kann fast alles sein*, S 31.

⁹⁵ Ebenda.

⁹⁶ Jean-Marc Adolphe im Interview mit Pina Bausch (1. März 2006) zitiert nach Meyer, *Tanz kann fast alles sein*, S 31.

⁹⁷ Vgl. Jochen Schmidt im Interview mit Pina Bausch (9. Nov. 1978). In: Servos, *Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren*, S 292.

lehrte und einmal jährlich mit den Tänzern ein Stück einstudierte.⁹⁸ Im gleichen Jahr gewann Pina Bausch den ersten Preis für ihr Stück *Im Wind der Zeit* beim zweiten Internationalen choreographischen Wettbewerb in Köln. Im Wettbewerb setzte sie sich gegen die starke Konkurrenz, darunter John Neumeier, Johann Kresnik und Gerhard Bohner durch.⁹⁹

1970 entstand das Stück *Nachnull*. Die Choreographin entfernte sich darin von der modernen Tanztechnik und entwickelte ihre eigenen Tanzbewegungen.

In den 1970er Jahren bat der damalige Wuppertaler Intendant Arno Wüstenhöfer Pina Bausch, die Leitung des Wuppertaler Balletts zu übernehmen. Doch Pina Bausch war davon nicht begeistert und soll gesagt haben: „Was soll ich in so einer Fabrik?“¹⁰⁰ Pina wollte nicht an ein Stadttheater gebunden sein, sondern freier und unabhängiger arbeiten. Doch Wüstenhöfer gab sich nicht so leicht geschlagen und entwickelte einen Dreistufenplan, um die Choreographin für das Stadttheater Wuppertal zu gewinnen. Zunächst lud der Intendant Pina Bausch ein, eine kleine Gastchoreographie zu kreieren. Der Abend nannte sich „Aktionen für Tänzer“ (1971), und Pina choreographierte ein satirisches Tanzstück, das von einem Mädchen im Krankenbett handelte.¹⁰¹

Erneut wurde Pina Bausch von Wüstenhöfer eingeladen. Diesmal handelte es sich um die Oper „Tannhäuser“ von Richard Wagner (Bacchanals). Trotz Krankheit stellte sich Pina der Aufgabe, und überwand ihre Ängste. Pina Bausch sagte dazu folgendes:

„Ich bin kein Mensch der einfach aufgibt, ich laufe nicht weg, wenn es schwierig ist, aber das ist schon manchmal ganz schön schwer.“¹⁰²

Arno Wüstenhöfer lud Pina Bausch erneut ein und hatte schließlich Erfolg. Nach einer Bedenkzeit von eineinhalb Jahren sagte Pina Bausch schließlich zu und kehrte als neue Ballettchefin an die Wuppertaler Bühne zurück. Doch Pina wollte kein klassisches Ballett in dem Sinne machen, und änderte den Namen von „Wuppertaler Ballett“ zu *Tanztheater*

⁹⁸ Vgl. Schmidt, Tanzen gegen die Angst, S 34.

⁹⁹ Vgl. Meyer, Tanz kann fast alles sein, S 32.

¹⁰⁰ Schlicher, TanzTheater, S 108.

¹⁰¹ Vgl. Meyer, Tanz kann fast alles sein, S 34f.

¹⁰² Linsel, Anne. Film: „Pina Bausch“, 2006.

<http://www.youtube.com/watch?v=hh8cUsdz1fU> Zugriff am: 1.5.2014

Wuppertal um. Mit der Unterstützung von Arno Wüstenhöfer, überwand Pina Bausch die anfänglichen Schwierigkeiten und blieb sich und ihren Ideen treu. Erst durch die internationalen Erfolge, Gastspiele und Festivaleinladungen steigerte sich die Anerkennung auch im eigenen Land. Trotz der zunehmenden Erfolge hatte Pina Bausch große Versagensängste.¹⁰³ Bei jedem neuen Stück musste sie „durch einen tiefen Tunnel, der mit blanker Furcht vor dem Versagen gefüllt ist“¹⁰⁴, so die Choreographin bei einem Interview aus den 70er Jahren. Weiter sagte sie:

„Es nützt gar nichts, zu sagen, ja, das wird schon werden, ich hab’ ja schon ein paar Sachen gemacht. Die Angst ist immer dieselbe.“¹⁰⁵

Der damalige Lebensgefährte von Pina Bausch entwarf ab 1975 bis zu seiner frühen Leukämieerkrankung 1980 alle Bühnenbilder des Tanztheaters. Rolf Borzik und Pina Bausch besuchten beide die Folkwang Schule und lernten sich während der Zeit ihrer Ausbildung kennen. Rolf Borzik studierte Grafik und war nebenbei auch ein hervorragender Zeichner, Fotograf und Maler. Mit seinem außergewöhnlichen Stil, seinen Raumentwürfen und Kostümen prägte der gebürtige Holländer maßgeblich den Charakter des Tanztheaters. Die Zusammenarbeit der beiden war sehr intensiv. „Wir haben uns gegenseitig inspiriert“¹⁰⁶, erzählte Pina Bausch.

„Wir konnten uns auf einander [sic!] verlassen bei allen Fragen, Versuchen, Zweifeln, auch Verzweiflungen beim Prozess des Entstehens eines neuen Stückes. Rolf Borzik war immer dabei bei den ganzen Proben. Er war immer da. Er hat mich unterstützt und beschützt. Und seine Fantasie war unendlich.“¹⁰⁷

Ab 1980 arbeitete erstmals Peter Pabst als Bühnenbildner für die Choreographin. Bis zu ihrem Tod 2009, schuf er, bis auf ein paar Ausnahmen, alle Bühnenbilder des Tanztheaters Wuppertal.¹⁰⁸

¹⁰³ Vgl. Meyer, *Tanz kann fast alles sein*, S 35f.

¹⁰⁴ Schmidt, *Tanzen gegen die Angst*, S 37.

¹⁰⁵ Ebenda.

¹⁰⁶ Bausch, Pina. „Was mich bewegt“, Inamori Foundation, 2007.

<http://www.pinabausch.org/de/pina/was-mich-bewegt> Zugriff am: 14.12.2014

¹⁰⁷ Ebenda.

¹⁰⁸ Vgl. Meyer, *Tanz kann fast alles sein*, S 38.

1981 bekam Pina Bausch zusammen mit ihrem Lebensgefährten Ronald Kay einen Sohn, namens Rolf Salomon. Im Jahr 1983 übernahm Pina Bausch die Leitung der Tanzabteilung der Folkwang Hochschule.

Im Jahr 2009 verstarb die Choreographin Pina Bausch an einer Krebserkrankung, nur fünf Tage nach der Premiere ihres neuen Stückes *Como el mosquito en la piedra, ay si, si, si...*

2. Der Arbeitsprozess

Dieser Abschnitt der Arbeit gibt Einblicke in den Arbeitsalltag des Tanztheaters Wuppertal. Es wird beschrieben, wie Pina Bausch mit ihrer Kompanie Stücke erarbeitete. Durch die von Pina entwickelte Methode des Fragenstellens fand im Probenprozess ein reger Austausch zwischen der Choreographin und den Tänzern statt. Zusätzlich werden grundsätzliche Dinge, die in der Arbeit von Pina Bausch wichtig sind, behandelt.

2.1 Wie Stücke entstehen

Im Laufe der Jahre hatte Pina Bausch eine ganz eigene Methode entwickelt, Stücke zu kreieren, nämlich indem sie Fragen an ihr Ensemble stellte. Durch das Erforschen und Beantworten dieser Fragen wurden die Tänzer und Schauspieler zu Ko-Produzenten der Stücke. Jeder von ihnen trug einen entscheidenden Teil, der von ganz persönlicher Natur ist. Dabei forschten die Tänzer nach in ihren Körpern eingeschriebenen Erlebnissen und Erfahrungen. Die Aufmerksamkeit wendete sich nach innen, hin zu den Gefühlen und Emotionen, die hinterfragt und erlebt werden sollten. So entstanden Stücke die „nicht von vorne nach hinten, sondern [...] von innen nach außen [wachsen]“. ¹⁰⁹ Die dadurch gewonnenen Empfindungen verschmolzen im Entwicklungsprozess zu einem gemeinsamen Ganzen. Die Szenen wurden jedoch nicht willkürlich angeordnet, sondern sind in ein klar strukturiertes Gesamtbild eingebettet. Der Aufbau der Stücke sei, so Pina, seit Bestehen des Tanztheaters unverändert, ebenso wie die thematischen Schwerpunkte. ¹¹⁰ Hauptsächlich variieren dabei die Formen der Stücke. Pina Bausch beherrschte es, Dinge zu zeigen, die etwas Allgemeingültiges besitzen und den Menschen in seinem Innersten berühren.

Der Prozess ein neues Stück zu beginnen war für Pina Bausch wohl das Schwierigste. Ausgehend von einem Gefühl, das sich nicht in Worte fassen lässt, tastete sich die Choreographin Schritt für Schritt voran. Sie hatte ein Gefühl, eine Intuition für Etwas, das sie verfolgen wollte. Demzufolge gibt es anfangs kein bestimmtes Konzept, sondern eine

¹⁰⁹ Vgl. Schlicher, TanzTheater, S 118.

¹¹⁰ Vgl. Schulze-Reuber, Spiegel der Gesellschaft, S 72.

Idee, der sie nachspürte. Die Choreographin vermied es, sich anfangs zu viel mit ihren Tänzern auszutauschen und probierte oft zuerst nur etwas mit einem einzelnen Tänzer aus:

„Ich gerate immer in Panik anzufangen. Ich habe ganz große Angst anzufangen, also jetzt konkret zu sagen: Heute ist Probe. Und ich drück' mich davor. Ich schieb' das dann immer erst mal weg, solange es geht, und fang dann so um die Ecke an.“¹¹¹

Pina Bausch wollte, dass die Tänzer durch ihre eigene Phantasie zu den Antworten kommen.¹¹² In einem Gespräch mit Jochen Schmidt sagte Pina Bausch:

„Plötzlich habe ich das Gefühl, wenn ich zuviel darüber rede, dann habe ich es schon schmutzig gemacht.“¹¹³

Lieber nahm sie sich zurück und stellte Fragen, die einen großen Spielraum erlaubten. Sie stellte Fragen zur Kindheit, den Eltern oder der Jugend und wollte dabei Empfindungen wie Schmerz, Verletzung, Liebe, Hass und Sehnsucht auf den Grund gehen.

„Denn ich weiß immer ganz genau, was ich suche, aber ich weiß es mit einem Gefühl und nicht mit meinem Kopf. Deshalb kann man auch nie ganz direkt fragen. Das wäre zu plump, und die Antworten wären zu banal. Ich weiß, was ich suche, aber ich kann es nicht erklären.“¹¹⁴

Mit „banal“ meinte die Choreographin vorgefertigte Antworten, die in der Gesellschaft gebräuchlich sind. Doch das war nicht das, wonach sie suchte. Ihr ging es darum, Wege zu finden, die noch unergründet waren und über Umwege zu einer Vielfalt von Antworten zu gelangen. In ihren Stücken sind die erzeugten Bilder daher nicht nur auf eine, sondern immer auf mehrere Arten lesbar. Es sind die offen gehaltenen Szenen, die verschiedene Interpretationsmöglichkeiten erlauben. Die Inhalte der Stücke entziehen sich einer eindeutigen Auslegung und sind ebenso offen gehalten wie der Entstehungsprozess selbst.¹¹⁵

¹¹¹ Servos, Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren, S 293.

¹¹² Vgl. Reuber-Schulze, Spiegel der Gesellschaft, S 75.

¹¹³ Servos, Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren, S 294.

¹¹⁴ Bentivoglio/ Carbone, Pina Bausch oder Die Kunst über Nelken zu tanzen, S 63.

¹¹⁵ Vgl. Meyer, Tanz kann fast alles sein, S 69.

Pina Bausch sagte dazu folgendes: „Ich habe doch nie gemeint: So ist das ... Man kann auch immer umgedreht gucken.“¹¹⁶

Der Probenprozess der Pina Bausch war geprägt durch das Stellen vieler Fragen. Manchmal änderte sie auch die Fragestellung, bis sie gefunden hatte, wonach sie suchte. Pina Bausch „wollte etwas Bestimmtes, und sie wusste genau, wie sie das bekam. Entweder mit dieser Frage, oder mit jener.“¹¹⁷ Daher gab es im Probenprozess auch Phasen, wo nur wenige oder keine Antworten gefunden wurden. Bernd Uwe Marszan erinnert sich an einen dieser Momente:

„Dann erklärte Pina Bausch, dass sie ja manche Fragen auch an bestimmte Leute stellte. Denn sie wusste, die Frage ist für den, und die Frage für den. Und eine andere Frage wiederum ist für alle gedacht.“¹¹⁸

Manchmal waren es wirkliche Umwege, die gegangen werden mussten, um ans Ziel zu gelangen. Pina Bausch wusste schließlich genau, wonach sie suchte. Und auch wenn das Gesuchte dem schon nahe kam, war es vielleicht doch noch nicht das Richtige. Pina Bausch sagte: „Von zehn Dingen, die alle machen, interessieren mich schließlich vielleicht nur zwei.“¹¹⁹

Aus diesem Grund ließ sich nicht exakt abschätzen, wie lange ein Probenprozess schlussendlich dauern würde. Die Proben waren jedoch durch einen fixierten Premierentermin begrenzt. Wenn dieser näher rückte und die Zeit knapp wurde, behielt die Choreographin schon einmal mehr Material als gewöhnlich. Auch wenn Pina Bausch dieses noch nicht für optimal hielt, es im Stück aber brauchen konnte, wurde es behalten. Zumindest solange, bis etwas Besseres gefunden wurde.¹²⁰

Deswegen war es bei Pina Bausch nicht ausgeschlossen, dass sie das Stück kurz vor der Premiere änderte. Einzelne Szenen wurden anders aneinandergehängt oder ganz herausgestrichen und das Stück bekam einen neuen Spielablauf. Von den Tänzern und

¹¹⁶ Hoghe, Raimund zitiert nach Meyer, Tanz kann fast alles sein, S 69.

¹¹⁷ Interview mit Bernd Uwe Marszan geführt am 8.Sept. 2013 in der „Börse“, Wuppertal.

¹¹⁸ Ebenda.

¹¹⁹ Schmidt, Tanzen gegen die Angst, S 91.

¹²⁰ Vgl. Schmidt, Tanzen gegen die Angst, S 91.

Schauspielern wurde dabei größtmögliche Flexibilität und Engagement gefordert. In einem Interview zum Premierentermin erläuterte Pina Bausch wie folgt:

„Das Stück ist nie fertig, meistens. (...) Also das ist noch in Arbeit, so ist es auch, sonst könnte ich das gar nicht wagen. Wenn ich jetzt Premieren erst nehmen würde, wie andere Leute, wäre ich nicht in der Lage das zu tun. Weil ich ändere – das ist schon oft passiert – dass ich nach der Generalprobe das ganze Stück umbauere, oder Sachen rausschmeiße. Das kann alles passieren.“¹²¹

Dementsprechend hatten die Stücke bei der Premiere weder ihre endgültige Form, noch einen Stücker Titel erhalten. Nach dem ersten Aufführungsabend wurde noch weiter an dem Stück gearbeitet, bis Pina und die Kompanie damit zufrieden waren. Betitelt wurden die neuen Produktionen vorerst als „*Stücke* oder *Tanzabende*.“¹²²

2.2 Die Kunst des Fragens

Wie bereits im vorhergehenden Kapitel erwähnt, war die Methode des Fragenstellens ein wichtiger Bestandteil des Probenprozesses im Tanztheater Wuppertal. Aus diesem Grund widmet sich die schriftliche Arbeit der Untersuchung des Frage- und Antwortprozesses des Ensembles.

Wie schon im vorherigen Kapitel dargestellt, begann die Arbeit an einem Stück mit einer Reihe von Fragestellungen. Pina Bausch stellte um die 100 Fragen an ihr Ensemble, welche entweder mit Bewegung oder mit anderen Aktionen, wie Schauspiel oder Gesang beantwortet wurden. Die Tänzer machten sich zunächst Notizen für etwaige Ideen und begannen daraufhin Dinge auszuprobieren. Die Tänzer entschieden für sich selbst, ob sie eine kurze Szene alleine, als Duett oder in der Gruppe vorbereiten wollten. Damit Pina nicht schon im Vorhinein etwas sah, wurde hinter großen Probespiegeln gearbeitet. Wenn die Tänzer ein Solo, oder ein kurzes Gruppenstück fertig vorbereitet hatten, wurde es der Choreographin gezeigt. Die Tänzer hatten dabei die Freiheit zu zeigen, was sie wollten. Es

¹²¹ Linsel, Film: Pina Bausch, 2006.

¹²² Vgl. Huschka, *Moderner Tanz*, S 290.

war ihnen überlassen, wie viel sie von sich selbst und ihrer Persönlichkeit preisgeben wollten. Pina Bausch *guckte* sich alles ganz genau an, machte sich Notizen und entschied im weiteren Verlauf der Proben, was sie davon für das fertige Stück verwenden wollte. Nicht immer war klar, was Pina Bausch dabei suchte.¹²³

Das Fragenstellen schuf für die Choreographin die Möglichkeit, den Tänzern Raum zu geben, sich mit bestimmten Themen auseinander zu setzen. Die Fragen waren dabei Anhaltspunkte, die eine Richtung für nicht zu fassende Gefühle ermöglichten. Pina Bausch war dabei sehr genau, und akzeptierte Szenen erst, wenn sie etwas fühlen konnte. Die Choreographin erläuterte:

„Das ist eine schwere Arbeit; das ist: jedes Detail ausprobieren, nicht nur so, sondern auch alle anderen Möglichkeiten. Ich nehme es nur dann, wenn ich es schön finde.“¹²⁴

Dabei suchte die Choreographin nicht die großen Bewegungen, sondern oft waren es nur ganz kleine Gesten oder Bewegungen, die sie interessierten. Denn für Pina Bausch war jede noch so kleine Bewegung bereits Tanz:

„Es kann fast alles Tanz sein. Es hat mit einem bestimmten Bewußtsein, einer bestimmten inneren, körperlichen Haltung, einer ganz großen Genauigkeit zu tun: Wissen, Atmen, jedes kleine Detail. Es hat immer etwas mit dem Wie zu tun. Es gibt so viele Dinge, die sind Tanz, auch ganz gegensätzliche Dinge [...].“¹²⁵

Alleine der von ihr verwendete Begriff „gegensätzliche Dinge“ lässt erahnen, in welchem weitem Feld sie Tanz ansiedelt.

Für die Tänzer waren dabei Geduld und Ausdauer einige der wichtigsten Voraussetzungen. Ein sich wiederholendes Einlassen auf Fragen, die keine vorgefertigten Antworten duldeten, war von Nöten. Ein ständiges Ausprobieren und Erforschen von gesellschaftlichen Strukturen und Verhaltensweisen, sowie das Befragen körpereigener Gefühle verlangte den Tänzern dabei Einiges ab. Diese intensiven Prozesse konnten dabei

¹²³ Vgl. Interview geführt mit Kenji Takagi vom 30. Juli 2013 im „Arsenal“, Wien.

¹²⁴ Servos, Tanztheater, S 230.

¹²⁵ Bausch, Pina zitiert nach Servos, Tanztheater, S 225.

bis an die psychische und physische Belastungsgrenze der Ensemblemitglieder gehen. Doch genau das macht wohl auch die Stücke von Pina Bausch so besonders.

Die Fragen wurden zu den Menschen betreffenden Themen, wie Sehnsucht, Liebe, Trauer, Angst und Einsamkeit gestellt. Aber Pina Bausch fragte auch nach ganz banalen oder paradoxen Dingen, wie: „Jemand eine Falle stellen/ Pyramiden bauen/ Einen ganz einfachen Satz überlegen ohne Worte sagen/ Wer kann gut Handstand?/ Eine Zigarette halten.“¹²⁶ Dabei ging es ihr jedoch nicht um etwas Privates, sondern um etwas ganz Genauen. In einem Interview sagte Pina Bausch folgendes dazu:

„Ich frage etwas Genauen. Wenn ein Tänzer das beantwortet, ist es etwas, das wir alle haben. Wir wissen darum, aber nicht vom Intellekt her.“¹²⁷

Der Probenprozess forderte neben physischer Ausdauer auch Präsenz und ein sich Auseinandersetzen mit der eigenen Geschichte. Pina Bausch interessierte sich vor allem für das Verhalten des Menschen und dessen erlebten Erfahrungen und Fähigkeiten sich gegenseitig zu verstehen und zu verständigen. Gefragt wurde nach persönlichen Dingen, die von den Tänzern verlangten, sich zu öffnen und sich vor den Kollegen verletzlich zu zeigen. Manchmal tauchten dabei sehr intime, schmerzhaft und unangenehme Dinge auf. Scham und Angst hatten dabei keinen Platz. Pina Bausch sagte: „Die Tänzer müssen Vertrauen haben, zu antworten, was sie empfinden – innerhalb der Gruppe, vor allen.“¹²⁸ Denn, so Pina Bausch:

„Die schönsten Sachen sind meist ganz versteckt. Die muss man dann nehmen und pflegen und ganz langsam wachsen lassen. Dazu braucht es ein großes gegenseitiges Vertrauen. Denn es sind ja immer Hemmschwellen zu überwinden. Deshalb arbeite ich gern mit Tänzern, die eine gewisse Scheu, eine gewisse Scham haben, die sich nicht leicht preisgeben. Es ist ungeheuer wichtig, dass es diese Scham, dieses Zögern gibt, wenn man in der Arbeit an eine bestimmte Grenze kommt. Jemand, der sich einfach produziert, ist fehl am Platz.“¹²⁹

¹²⁶ Die Stichworte und Fragen sind aus der Probe von Walzer (1982). In: Huschka, Moderner Tanz, S 289.

¹²⁷ Servos, Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst einen Goldfisch zu dressieren, S 288.

¹²⁸ Andreas Wilink und Ulrich Deuter im Interview mit Pina Bausch im K.West (Okt. 2004) zitiert nach Meyer, Tanz kann fast alles sein, S 64.

¹²⁹ Bausch, Pina. „Etwas finden, was keiner Frage bedarf“, Inamori Foundation, 2007.
http://www.inamori-f.or.jp/laureates/k23_c_pina/img/wks_g.pdf Zugriff am: 14.12.2014

Die Methode des Fragenstellens war für Pina Bausch nicht unbedingt die einzig mögliche oder richtige Lösung, um an Material zu kommen. Es hätte sich genauso gut in eine andere Richtung weiterentwickeln können. Doch hatte die Choreographin bis zuletzt keine für sich bessere Methode gefunden.¹³⁰

Bei den Proben zu *Blaubart* im Jahr 1977 stellte die Choreographin erstmals Fragen zu einigen Rollen ihrer Tänzer. Aus einer Not heraus entwickelte sie diese Arbeitsweise beim Stück *Er nimmt sie an die Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* von 1978 weiter. Da nicht mehr nur Tänzer, sondern auch Musiker und Schauspieler daran beteiligt waren, war es nicht mehr möglich, mit einer Bewegungsphrase zu beginnen. Pina Bausch formulierte dazu folgendes:

„(...) Früher habe ich aus Panik, aus Angst, vielleicht noch mit einer Bewegung angefangen und habe mich noch gedrückt vor den Fragen. Heute fange ich mit den Fragen an.“¹³¹

In früheren Stücken gab Pina Bausch noch viel Bewegungsmaterial vor. Dabei standen die Tänzer vor dem Spiegel und lernten ihr Material. Im weiteren Prozess entwickelten die Tänzer aus dem vorgegebenen Bewegungsmaterial ihre eigenen Bewegungen und Choreographien.¹³²

Pina Bausch verließ sich bei ihren Entscheidungen auf ihre Intuition, so ging es ihr auch nicht darum, nach einem vorgefertigten Plan zu arbeiten. „Ich versuche zu fühlen, was ich fühle in dieser Zeit, und aus diesem Bewusstsein heraus stelle ich dann die Fragen an die Tänzer“¹³³. Ihr Interesse galt dem Unmittelbaren. Die Choreographin hörte auf ihr Inneres und ließ ihr Gefühl entscheiden:

¹³⁰ Vgl. Schmidt, Tanzen gegen die Angst, S 89.

¹³¹ Jochen Schmidt im Interview mit Pina Bausch (26. Nov. 1982). In: Servos, Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren, S 299.

¹³² Vgl. Marc Wagenbach im Gespräch mit Dominique Mercy am 8. Sept. 2013, „kleines Foyer“ Opernhaus Wuppertal.

¹³³ Ruth Berghaus im Gespräch mit Pina Bausch (Quelle: Archiv Tanztheater, 29. Mai 1987) zitiert nach Meyer, Tanz kann fast alles sein. S 62.

„(...) Das ist alles Gefühl. Es wird alles angeschaut, ob schrecklich, ob schön – wir tun uns das alles an. Manchmal zerreißt es einem das Herz. Manchmal weiß man es, manchmal findet man es; manchmal muß man alles wieder vergessen und von vorn anfangen zu suchen. Da muß man ganz wach, sensibel und empfindsam sein; da gibt es kein System.“¹³⁴

Im Prozess war es für Pina Bausch essenziell, dass die Choreographien mit der gleichen Intensität getanzt wurden, wie später auf der Bühne. Nur so konnte ihre Arbeit, die Suche nach Material funktionieren. Die Tänzer mussten an ihre physischen Grenzen gehen. Als Beispiel und um einen genaueren Einblick zu gewähren, folgt eine kurze Beschreibung der Musikproben. Ursprünglich wurden die einzelnen Tanzszenen ohne musikalische Begleitung erarbeitet. Anschließend wurde eine dieser Tanzszenen mit unterschiedlichen Musikstücken unterlegt, ohne dass jedoch die ursprüngliche Intensität des Gefühls eben dieser Szene verloren ging. Bernd Uwe Marszan, ein ehemaliger Tänzer der Kompanie berichtet zur Musikprobe folgendes:¹³⁵

„Und du musstest immer voll machen. Es gab auch nicht irgendwie „makier mal“. Weil dann hat Pina nichts fühlen können. Dann hat sie die Musik gehört aber sie hatte dann ein anderes Bild und dann war nichts mehr. (...) bei Dingen die nicht so ganz klar waren, die hast du dann voll durchgetanzt. Und das waren dann fünf, sechs vielleicht auch mehrmals hintereinander, wo du dein Solo machst und immer eine neue Musik hattest.“¹³⁶

Die Musikproben waren in diesem Sinne für die Tänzer wohl physisch am anstrengendsten. Dynamische Bewegungsszenen zu verschiedensten Liedern zu tanzen, erforderte höchste Konzentration und Ausdauer. Denn nicht nur die Bewegungen sollten unverändert bleiben, sondern auch das empfundene Gefühl, das dabei entstand. Des Weiteren konnte es auch vorkommen, dass die Choreographin die Musik konträr zur Bewegungssequenz montierte.

Bei der Erarbeitung eines neuen Stücks wurde zwischen zwei Arten von Fragen unterschieden: Bewegungsfragen und Aktionsfragen. Auf Bewegungsfragen hin suchten die Tänzer Tanzbewegungen, die im Folgenden zu längeren Sequenzen zusammengesetzt wurden. Pina Bausch fragte dabei häufig nach Begriffen oder Wörtern, die dann von den

¹³⁴ Norbert Servos im Interview mit Pina Bausch (30. Sept. 1995). In: Servos, Tanztheater, S 231.

¹³⁵ Vgl. Interview mit Bernd Uwe Marszan am 8. Sept. 2013 in der „Börse“, Wuppertal.

¹³⁶ Interview mit Bernd Uwe Marszan am 8. Sept. 2013 in der „Börse“, Wuppertal.

Tänzern in Bewegung umgesetzt wurden. Beispiele dafür sind: Namen oder Wörter mit dem Körper schreiben, bildliche Vorstellung wie: „Wasser“, „Feuer“ oder metaphorische Begriffe wie: „ein hohes C“. Aktionsfragen wurden mit anderen Handlungen als getanzter Bewegung beantwortet, z.B. mit schauspielerisch-szenischen Abläufe, physischen Aktionen, Gesang usw.¹³⁷

Das Besondere an der Arbeit von Pina Bausch war jedoch nicht, wie häufig angenommen, die Kunst des Fragens, sondern ihre Art zu schauen und die kompositorische Arbeit. In den Proben nahm Pina die Haltung des Zusehers ein, indem sie beobachtete und wahrnahm, was das Gezeigte in ihr auslöste. In einem Interview von 1987 sagte Pina Bausch: „*Ich* bin das Publikum, wenn ich ein Stück mache. Was ich fühle, sehe, woran ich Spaß habe oder was mir Angst macht, das zeigen wir dann.“¹³⁸

Nach dem anfänglichen Sammeln von Szenen folgte die kompositorische Zusammensetzung des Materials. Pina Bausch bediente sich dabei der Montage, wie sie auch dem Film innewohnt, und setzte die einzelnen Szenen collageartig zusammen. Die Choreographin sagte dazu folgendes:

„Es gibt kein Bild, und plötzlich [...] [fügt sich] das Puzzle zusammen (...) was es eigentlich schon gibt, aber ich noch nicht kenne.“¹³⁹

Durch die Montagetechnik ergaben sich viele unabhängige Szenen, die nach-, neben-, oder ineinanderfließend fixiert wurden. Daraus lässt sich schließen, dass im Tanztheater die Szenen gleichberechtigt nebeneinander stehen, und dasselbe ergibt sich auch für die Rollenverteilung. Durch die Montage entfiel die im Theater übliche Rollenverteilung in Haupt- und Nebendarsteller.¹⁴⁰

¹³⁷ Interview geführt mit Kenji Takagi am 30. Juli 2013 im „Arsenal“ Wien.

¹³⁸ Klunker, Heinz, Pina Bausch in Wuppertal und zu Gast in der DDR. Erziehung der Gefühle. (In: Allgemeines Sonntagsblatt, 19.07.1987) zitiert nach Schulze-Reuber, Spiegel der Gesellschaft, S 72.

¹³⁹ Linsel, Anne. Film: Pina Bausch, 2006.

¹⁴⁰ Vgl. Servos, Tanztheater, S 27.

2.3 Freiraum und Ordnung im Arbeitsprozess

Die Stücke im Tanztheater Wuppertal basieren auf dem Prinzip des „Fragens“ und „Zeigens“. Beides ereignet sich innerhalb des Probenprozesses. Über das Fragen im Probenprozess wurde bereits im vorangegangenen Kapitel ausführlich gesprochen. Interessant zu erwähnen wäre noch, die damit zusammenhängende Freiheit und Offenheit, Unbekanntes in den Antworten und Bewegungen zu entdecken. Ermöglicht wurde dies u.a. durch Improvisation und Erforschen. Der Tänzer begab sich speziell in der Improvisation auf die Suche nach eingeschriebenen Körpererinnerungen. Gabriele Brandstetter bezeichnet diese Form des Suchens als eine „Methode des Unvorhersehbaren“¹⁴¹. Der Tänzer wusste nicht, auf welche unerwarteten und unbewussten Erinnerungen er stoßen würde. Diese spezifische Arbeitsmethode ermöglichte es, Bruchstücke einer im Körper verorteten Geschichte sichtbar zu machen, die auf andere Weise so gar nicht zugänglich gewesen wäre.¹⁴² Das Zeigen im Probenprozess war damit im Experimentellen angelegt, „das Hin-Weisen auf Beobachtetes und Erfahrenes“¹⁴³. Durch die offene experimentelle Fragestellung war es den Tänzern möglich, gewohnte soziokulturelle Vorstellungen spielerisch zu betrachten. Gabriele Brandstetter schreibt dazu folgendes:

„Es ist Arbeit und zugleich Spiel mit Konzepten des Körpers und mit den damit verknüpften kulturellen Imaginationen.“¹⁴⁴

¹⁴¹ Brandstetter, Fundstücke Tanz, S 19.

¹⁴² Vgl. Brandstetter, Fundstücke Tanz, S 19.

¹⁴³ Ebenda.

¹⁴⁴ Ebenda, S 17.

3. Emotion

Die Psychologie hat mit keinem anderen Gegenstand so viele Schwierigkeiten, wie mit dem Thema der Emotion und deren Definition. Schon allein wegen des Zusammenhangs mit dem Begriff „Gefühl“, welches im folgenden Kapitel näher erläutert wird, ist Emotion nur schwer zu definieren. Auch dem Menschen selbst fällt es schwer, seine eigenen Gefühlszustände zu erfassen und in Worte zu fassen.¹⁴⁵ Demzufolge gibt es im allgemeinen Sprachgebrauch, sowie in der Wissenschaft keine einheitliche Definition von diesem Begriff. Die Theorien zur Emotion weichen selbst im Rahmen der gleichen psychologischen Richtung voneinander ab. Im Jahr 1981 haben Kleinginna und Kleinginna einen Überblick zur Definition von Emotion geschaffen, indem sie 100 verschiedene Definitionen von Wissenschaftlern zusammengefasst haben.¹⁴⁶

René Descartes hat den Begriff Emotion in die Wissenschaft eingeführt. Der Begriff Emotion stammt vom lateinischen Wort „motio“ ab, das übersetzt Bewegung bedeutet. Descartes verband mit der Emotion vor allem die „energetische und motivationale Seite des Gemeinten“¹⁴⁷.¹⁴⁸ Nach Descartes evolutionsbiologischem Ansatz, sind Emotionen biologisch festgelegt. Sie werden genetisch gesteuert und funktionieren nach einem Reaktionsmuster, das sich im Laufe der menschlichen Entwicklung angepasst hat. Demnach dienen Emotionen vor allem für das „Überleben der Art“¹⁴⁹.

Nach Descartes Theorien folgen die von James und Lange und die der Psychoanalyse.¹⁵⁰ Im Rahmen dieser Arbeit passt die Beschreibung von Descartes jedoch vielmehr zur Begriffserklärung des „Affekts“, als zum Begriff der Emotion.

Im Wörterbuch der Psychologie wird Emotion als ein Erregungszustand beschrieben, der sowohl körperliche als auch geistige Veränderungen im Menschen hervorruft.¹⁵¹

¹⁴⁵ Vgl. Ulich, Dieter. Emotion. In: Asanger, Roland/ Wenninger, Gerd. Handwörterbuch Psychologie. Hg. Roland Asanger und Gerd Wenninger. Studienausgabe. Weinheim: Psychologie Verlags Union, 1999. S 128.

¹⁴⁶ Vgl. Galliker, Mark. Psychologie der Gefühle und Bedürfnisse. Theorien, Erfahrungen, Kompetenzen. 1.Auflage. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH, 2009. S 15.

¹⁴⁷ Ciompi, Luc. Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik. 3.Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005. S 62f.

¹⁴⁸ Vgl. Ciompi, Die emotionalen Grundlagen des Denkens, S 62f.

¹⁴⁹ Ulich, Emotion, S 128.

¹⁵⁰ Vgl. Ulich, Emotion, S 128.

Ausgelöst wird dieser Zustand durch „äußere Reize (Sinnesempfindungen), innere Reize (Körperempfindungen), und/oder kognitive Prozesse (Bewertungen, Vorstellungen, Erwartungen) im Situationsbezug.“¹⁵² Die emotionale Erregung entsteht durch die Wahrnehmung von äußeren oder inneren Reizen, oder aus der Erwartungshaltung von bevorstehenden Situationen.

Das Verhalten und die Wahrnehmung des Menschen sind von Emotion geprägt. Setzt sich der Mensch mit sich selbst oder der Umwelt auseinander, wird dies vor allem durch die Emotionen bestimmt. Emotionen werden nicht nur in Form von Gefühlen ausgedrückt, sondern sie bestimmen ferner auch das Verhalten des Menschen.

Für den Menschen haben Emotionen schon immer eine wichtige Rolle gespielt. Die Fähigkeit seine eigenen und fremden Emotionen zu erkennen und einen passenden Ausdruck zu finden, hilft dem Menschen im Zusammenleben mit anderen. Zusätzlich hilft die Emotion beim Beurteilen von Verhaltensweisen anderer Personen. Daraus erschließt sich, dass Emotionen die „Grundlage sozialer Austauschprozesse“¹⁵³ sind. Die Bandbreite, in der Emotionen vorkommen können, ist sehr groß. Es kann sich hierbei sowohl um ein intimes Zwiegespräch als auch um Massenphänomene bei großen Veranstaltungen handeln.¹⁵⁴

¹⁵¹ Vgl. Fröhlich, Werner D. Wörterbuch Psychologie. 26., überarbeitete und erweiterte Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2008. S 161.

¹⁵² Fröhlich, Wörterbuch Psychologie, S 161.

¹⁵³ Merten, Jörg. Einführung in die Emotionspsychologie. 1.Auflage. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH, 2003. S 9.

¹⁵⁴ Vgl. Merten, Einführung in die Emotionspsychologie, S 9.

3.1 Gefühl, Affekt und Stimmung

In der Emotionspsychologie wird *Gefühl* als ein Aspekt der Emotion beschrieben, nämlich als, für das Erleben von Emotion zuständig.¹⁵⁵

„Gefühle sind persongebundene Zuständlichkeiten [sic!], die eine – mit anderen Menschen und der Gesellschaft verbundene – Geschichte haben und auch aus dieser Geschichte verstanden werden müssen.“¹⁵⁶

Dasselbe gilt auch für Emotionen. Gefühle und Emotionen sind immer an ein Subjekt gebunden. Bei der näheren Untersuchung des Gegenstandes Emotion wird nicht nur der Mensch selbst, sondern auch seine Beziehung zur Umwelt berücksichtigt. Der Mensch als Subjekt ist derjenige, der Erlebnisse im Körper abspeichern und Gefühle wahrnehmen kann.¹⁵⁷

So werden Gefühle im Gegensatz zu Emotion immer bewusst wahrgenommen. Das Gefühl ist eine bewusst wahrnehmbare, seelische Regung, die im Körper oder im Bewusstsein des Menschen auftritt.¹⁵⁸

In diesem Sinne beschreibt Luc Ciompi den Körper als „das Organ“ der Gefühle. Um den Zusammenhang von Gefühlen und dem menschlichen Körper zu verdeutlichen, verweist er auf im Sprachgebrauch verwendeten Redewendungen:

„Gefühle „sträuben die Haare“, „kriechen über die Leber“, lassen „das Herz höher schlagen“; sie spannen auch die Muskeln oder machen „weiche Knie“, „Schiß“ und so weiter.“¹⁵⁹

Ein weiterer, oft in Verbindung mit der Emotion aufkommender Begriff ist der *Affekt*. Dieser steht häufig als übergreifende Bezeichnung für emotionale Prozesse und wird mit

¹⁵⁵ Vgl. Merten, Einführung in die Emotionspsychologie, S 10.

¹⁵⁶ Ulich, Dieter. Emotion, S 129.

¹⁵⁷ Vgl. Ulich, Emotion, S 129.

¹⁵⁸ Vgl. Galliker, Psychologie der Gefühle und Bedürfnisse, S 16.

¹⁵⁹ Ciompi, Die emotionalen Grundlagen des Denkens, S 68.

den Begriffen „kurzfristig heftig und unkontrollierbar“ in Zusammenhang gebracht.¹⁶⁰ In „Die emotionalen Grundlagen des Denkens“ definiert Luc Ciompi den Affekt wie folgt:

„Ein Affekt ist eine von inneren oder äußeren Reizen ausgelöste, ganzheitliche psychophysische Gestimmtheit von unterschiedlicher Qualität, Dauer und Bewußtseinsnähe.“¹⁶¹

Die Befindlichkeiten des Affekts können sehr unterschiedliche Ausformungen annehmen, wie von minimalen, fast nicht sichtbaren bis hin zu massiven mimischen Ausdrucksqualitäten. Unter Umständen zeigt sich der Affekt rein durch die körperliche Haltung und dem Muskeltonus. Dabei kann der Affekt sowohl bewusst, als auch weitgehendst unbewusst erlebt werden.¹⁶²

Im Rahmen der schriftlichen Arbeit wird der Begriff *Affekt* vor allem als ein evolutionsbedingter Aspekt verstanden, der durch triebhaftes¹⁶³ Verhalten das Überleben gesichert hat. Die Verhaltensforschung hat gezeigt, dass affektähnliche Erscheinungen sowohl beim Menschen als auch beim Tier zu beobachten sind.¹⁶⁴ Diese affektiven Stimmungen können bei Mensch und Tier entweder als körperliche Spannung oder Entspannung wahrgenommen werden. Diese Befindlichkeiten werden je nach Art des Verhaltens hormonell unterschiedlich reguliert. Körperliche Spannung wirkt „energiekonsumierend“, der Körper reagiert mit einem Kampf oder Fluchtverhalten. Dem Gegenüber wird die entspannte Befindlichkeit als „aufbauend und energiekonservierend“ angesehen. Zu letzterer zählen die Nahrungsaufnahme, die Sexualität, die Brutpflege und der Schlaf.¹⁶⁵

Nach der Definition von Jörg Merten, sind *Stimmungen* mittlere bis langfristige emotionale Veränderungen. Stimmungen unterscheiden sich durch die längere Dauer von der Emotion. Weiter sind sie nicht auf unmittelbare Reize zurückzuführen.¹⁶⁶ Jedoch können einmal

¹⁶⁰ Vgl. Merten, Einführung in die Emotionspsychologie, S 11.

¹⁶¹ Ciompi, Die emotionalen Grundlagen des Denkens, S 67.

¹⁶² Vgl. Ciompi, Die emotionalen Grundlagen des Denkens, S 66.

¹⁶³ Anmerkung: Trieb ist eine „allgemeine und umfassende Bezeichnung für die dynamische, energetisierende Komponente zielgerichteter Verhaltensweisen, die den Organismus dazu „antreibt“ oder „energetisiert“, ein Bedürfnis zu befriedigen. (Fröhlich, Wörterbuch Psychologie, S 489.)

¹⁶⁴ Vgl. Ciompi, Die emotionalen Grundlagen des Denkens, S 63.

¹⁶⁵ Ebenda, S 67.

¹⁶⁶ Vgl. Merten, Einführung in die Emotionspsychologie, S 11.

erlebte, emotionsauslösende Ereignisse, wie zum Beispiel der Verlust eines geliebten Menschen, wiederholt ins Gedächtnis gerufen und abgespielt werden. Das über längere Zeit wiederholte und mehrfache Abrufen des Erlebnisses löst emotionale Reaktionen aus, die in diesem Fall als Stimmungen bezeichnet werden.¹⁶⁷ Durch unmittelbare Ereignisse werden Stimmungen nicht ausgelöst, jedoch kann sehr wohl ein Stimmungsumschwung stattfinden. Bollnow schreibt 1956 in „Zum Wesen der Stimmungen“ folgendes:

„Die Stimmungen haben keinen bestimmten Gegenstand, sie bilden den tragenden Untergrund, aus dem sich das gesamte sonstige Seelenleben entwickelt.“¹⁶⁸

Bei der Frage nach der Dauer von Stimmungen sind sich Experten nicht einig, ebenso wenig ist geklärt „ob Stimmungen immer bewußt oder im Gegenteil meist, oder gar immer, unbewußt sein sollen.“¹⁶⁹

Die eben beschriebenen Begrifflichkeiten lassen sich nun folgendermaßen zusammenfassen: Emotion kann durch innere und äußere Reize ausgelöst werden. Die emotionale Erregung löst im Menschen ein Lust- oder Unlustgefühl aus. Das Gefühl ist vor allem die subjektive Wahrnehmung von Emotion. Der Affekt hat den Beiklang des *Heftigen und Unkontrollierbaren* und wird dem evolutionsbedingten, triebhaften Verhalten des Überlebens zugeordnet. Als umfassende Beschreibung von emotionalen Prozessen kann der Begriff Stimmung betrachtet werden.¹⁷⁰

3.2 Aspekte von Emotion

In der Emotionspsychologie lassen sich die unterschiedlichen Theorien von Emotion in folgende Aspekte aufteilen¹⁷¹:

¹⁶⁷ Ebenda, S 11.

¹⁶⁸ Bollnow, Otto F. zitiert nach Ciompi, Die emotionalen Grundlagen des Denkens, S 63.

¹⁶⁹ Vgl. Ciompi, Die emotionalen Grundlagen des Denkens, S 64.

¹⁷⁰ Vgl. Merten, Einführung in die Emotionspsychologie, S 12.

¹⁷¹ Merten, Einführung in die Emotionspsychologie, S 10.

- Analyse des Gefühls
- Ausdruck von Emotion
- Physiologische Prozesse
- Kognitive Prozesse
- Soziokulturelle Einbettung von Emotion

3.2.1 Analyse des Gefühls

Hierbei beschäftigen sich die Psychologen mit dem Erleben von Emotion – dem Gefühl. Je nachdem ob die „affektive Erfahrung“¹⁷² positiv oder negativ erlebt wird, stellt sich ein Lust- oder Unlustgefühl zur Situation ein.

3.2.2 Ausdruck von Emotion

Mit dem Ausdruck von Emotion sind der Gesichtsausdruck und das Vokalisieren der Stimme gemeint. Durch die Mimik und die Klangfarbe der Stimme wird Emotion sichtbar und hörbar gemacht. Unter anderem entspricht das emotionalen Befindlichkeiten wie Freude, Trauer, Verachtung, Ekel, Angst, Neugier, Wut.¹⁷³

3.2.3 Physiologische Prozesse

Die physiologische Betrachtungsweise bezieht sich auf den körperlichen Aspekt der Emotion und zählt zu einer der ältesten Theorien in der Geschichte der Emotionspsychologie.¹⁷⁴ Einer der wichtigsten Vertreter von physiologischen Prozessen ist

¹⁷² Vgl. Merten, Einführung in die Emotionspsychologie, S 12.

¹⁷³ Vgl. Krause, Rainer. Affekt, Emotion, Gefühl. In: Mertens, Wolfgang/ Waldvogel, Bruno. Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe. Hg. Wolfgang Mertens und Bruno Waldvogel. 3.überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer GmbH, 2008. S 33.

¹⁷⁴ Vgl. Horstmann, Gernot/ Dreisbach, Gesine. Allgemeine Psychologie 2. Kompakt. Lernen- Emotion- Motivation- Gedächtnis. 1.Auflage. Weinheim, Basel: Beltz, 2012. S 58.

William James¹⁷⁵. Seiner Ansicht nach entstehen Emotionen durch den Einfluss von äußeren Reizen, die im Gehirn bestimmte motorische Areale aktivieren. Durch die ausgelöste körperliche Reaktion, werden wiederum die sensorischen Areale im Gehirn aktiviert. Nach der Theorie von James ist der Mensch traurig, weil er weint und nicht umgekehrt. Das bedeutet, dass Gefühle primär nicht psychisch zu Stande kommen, sondern physisch. Zuerst kommt der körperliche Ausdruck, wie das Weinen und danach folgt das sensorische Erleben, die Traurigkeit.¹⁷⁶ Jedoch weist die Theorie von James Lücken auf, die an dieser Stelle nicht weiter erläutert werden.¹⁷⁷

Emotion löst immer auch körperliche Prozesse aus. Starke Emotionen können eine deutliche körperliche Veränderung auslösen. So haben diese Einfluss auf Herzschlag, Blutdruck, Atemfrequenz, Schweißdrüsenaktivität, Aktivität von Magen und Verdauung und noch vieles mehr. In diesem Zusammenhang schreibt James William 1884 folgendes:

„Wenn wir uns eine starke Emotion vorstellen, und dann versuchen, aus unserem Bewußtsein all die Gefühle der charakteristischen körperlichen Symptome zu abstrahieren, würden wir finden, daß nichts mehr übrig bleibt.“¹⁷⁸

Weiters hat die Emotion auch Einfluss auf den körperlichen Ausdruck. Durch den im Ereignis ausgelösten Affekt, reagiert der Körper mit einer inneren Handlungsbereitschaft. Nach außen wird das durch die veränderte Körperhaltung und Muskelspannung sichtbar.¹⁷⁹

Bei einigen Emotionen, wie z.B. bei Wut und Angst wirken sich die physiologischen Prozesse unterschiedlich auf den Körper aus. Bei der Wut sind die Begleiterscheinungen ein höherer Adrenalin-Spiegel, mehr Speichelproduktion und eine erhöhte Blutzufuhr in die Haut. Bei Angst treten eine erhöhte Adrenalinzufuhr, ein höherer Pulsschlag und Atemrhythmus, Muskelspannung, und weniger Blutzufuhr in die Haut auf. Darauf lässt sich zurückführen, warum bei Wut das Gesicht rot anläuft und bei Angstzuständen weiß

¹⁷⁵ Anmerkung: James William (1842-1910) veröffentlichte im Jahr 1884 eine äußerst provokante Theorie über die Emotion. (Vgl. Horstmann/Dreisbach, Allgemeine Psychologie 2., S 58.)

¹⁷⁶ Vgl. Horstmann/Dreisbach, Allgemeine Psychologie 2, S 58.

¹⁷⁷ Ebenda, S 58.

¹⁷⁸ Vgl. James William (1884) zitiert nach Horstmann/Dreisbach, Allgemeine Psychologie 2., S 57.

¹⁷⁹ Vgl. Krause, Affekt, Emotion, Gefühl, S 33.

wird. Der Ausdruck von Gefühlen ist im Gesicht daher als eine unmittelbare Folge dieser körperlichen Veränderung zu lesen.¹⁸⁰

3.2.4 Kognitive Prozesse

Seit den letzten Jahren beschäftigt sich die Emotionspsychologie damit, inwiefern die Emotion das menschliche Denken und Handeln beeinflusst. Dabei wird die Interaktion von Emotion und Kognition¹⁸¹ untersucht. Es wird danach gefragt, wie Emotion die subjektive Wahrnehmung, Bewertung und Beurteilung der Umwelt beeinträchtigen kann.¹⁸² Es wurde festgestellt, dass Emotionen und Stimmungen das Denken fortwährend beeinflussen können. Demzufolge beeinflussen Emotionen nicht nur was wir denken, sondern auch wie wir denken. Wenn der Mensch positiv gestimmt ist, fallen ihm vorwiegend positive Ereignisse und Gegenstände in seiner Umwelt auf.¹⁸³

Arnold erläuterte 1960, dass ein Ereignis erst eine emotionale Wirkung erreicht, indem der Mensch dem Ereignis eine bestimmte Bedeutung zuschreibt. Demnach bestimmen nicht die Ereignisse oder entsprechenden emotionalen Reize die emotionale Reaktion, sondern die Interpretation jenes Ereignisses. Emotionen werden nach Arnold nicht durch kognitive Vorgänge ausgelöst, sondern durch ein Ereignis, das den alltäglichen Ablauf unterbricht. Anschließend kann die ausgelöste Emotion durch kognitive Bewertungsprozesse beeinflusst oder verändert werden. Das heißt, dass die betroffene Person die Situation danach bewertet, ob sie einen Nutzen oder einen Schaden daraus zieht. Aus dieser Bewertung werden im Folgenden die unterschiedlichen Emotionen hervorgebracht.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Vgl. Argyle, Michael. Körpersprache & Kommunikation. Das Handbuch zur nonverbalen Kommunikation. (1979) 8.Auflage. Paderborn: Junfermannsche Verlagsbuchhandlung, 2002. S 108f.

¹⁸¹ Anmerkung: Der Begriff „Kognition“ stammt vom lat. *cognoscere* ab, übersetzt „er-kennen“ und bezeichnet das Denken. Dabei geht es um die Informationsverarbeitung im Gehirn, also folgender mentaler Prozesse: Wahrnehmen, Denken, Erinnern. (Vgl. <http://lexikon.stangl.eu/240/kognition/> Zugriff am: 14.7.2014)

¹⁸² Vgl. Horstmann/Dreisbach, Allgemeine Psychologie 2, S 93.

¹⁸³ Ebenda, S 93f.

¹⁸⁴ Vgl. Arnold, M. (In: „Emotion and Personality“, 1960) zitiert nach Galliker, Psychologie der Gefühle und Bedürfnisse, S 293.

Die Theorie von Arnold ist insbesondere für die Interpretation der folgenden Aufführungsanalyse von Bedeutung. Da das zu bearbeitende Material nur durch das subjektive Auge bestimmt werden kann, ist folgende Analyse nur eine von vielen möglichen. Näheres dazu wird im Kapitel 6. „Formen des emotionalen Ausdrucks am Beispiel des Stückes *Café Müller*“ erläutert.

3.2.5 Soziokulturelle Einbettung von Emotion

In diesem Abschnitt wird die soziale Funktion von Emotion untersucht. Grundsätzlich wird angenommen, dass „Emotionen [...] bestimmte Konsequenzen für das Individuum als auch für soziale und gesellschaftliche Prozesse“¹⁸⁵ haben. Diese Konsequenzen können in der sozialen Ordnung als „Anpassungs- oder Angleichungsleistung“¹⁸⁶ verstanden werden.

Emotion kann in verschiedenen Gruppierungen auftreten: innerhalb einer Zwei-Personen-Interaktion, in Gruppen oder in größeren Ordnungen, wie innerhalb einer sozialen Norm. Demnach kommt Emotion nicht nur bei einzelnen Individuen vor, sondern kann auch im Kollektiv entstehen. Von Scheve geht sogar noch weiter, indem er sagt, dass die „Emotionen für die Konstitution und Koordination des Zusammenlebens in Gruppen, Gemeinschaften und Gesellschaften unverzichtbar sind.“¹⁸⁷

In einer Zwei-Personen-Interaktion spielt vor allem die durch die Emotion ausgelöste Mimik und Gestik eine entscheidende Rolle. Im Zwiegespräch wird nicht allein das gesprochene Wort interpretiert, sondern auch der emotionale Ausdruck von Ansichten und Absichten an das Gegenüber. Zusätzlich kann die emotionale Expression über bestimmte Prozesse ansteckend wirken. Das heißt, die Gesprächspartner gleichen ihre emotionale Stimmung einander an. Ferner kann eine expressive Emotionalität die Handlung des Interaktionspartners unterstützen oder beeinträchtigen.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Vgl. von Scheve, Christian. Die soziale Konstruktion und Funktion von Emotion: Akteur, Gruppe, normative Ordnung*. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft, S 4.

http://www.polsoz.fuberlin.de/soziologie/arbeitsbereiche/emotionen/team/pics_and_files/Scheve_ZfE_preprint.pdf Zugriff am: 8.6.2014

¹⁸⁶ Vgl. Florian, M. (In: Die self-fulfilling prophecy als reflexiver Mechanismus, 2006) zitiert nach von Scheve, Die soziale Konstruktion und Funktion von Emotion, S 4.

¹⁸⁷ Vgl. von Scheve, Christian. Die soziale Konstruktion und Funktion von Emotion, S 2.

¹⁸⁸ Ebenda, S 6.

Die soziale Funktion kollektiver Emotionen ist sehr vielfältig. Kollektive Emotionen können innerhalb eines rituellen Kontexts, durch religiöse Überzeugung oder in Glaubenssystemen entstehen. Durch gemeinsame Überzeugung und Praktiken können kollektive Identitäten entstehen, die zu einem kollektiven Bewusstsein beitragen. In den Praktiken wird eine kollektive Erregung ausgelöst, die meist auf Symbole gerichtet ist. Durch die gemeinsame Praktik entsteht innerhalb der Gruppe eine symbolische normative Ordnung.¹⁸⁹

Eine weitere Theorie zur Emotion in Gruppen stammt von Smith. Dieser geht davon aus, dass Emotionen vor allem durch die Identifikation oder die Zugehörigkeit mit einer sozialen Gruppe ausgelöst wird.¹⁹⁰ Dabei gebraucht Smith den Begriff der „Gruppenemotion“. Dabei nimmt das Individuum Ereignisse und Objekte nicht nur rein subjektiv wahr, sondern bezieht im Hinblick darauf auch die Bewertung der Gruppe mit der entsprechenden Emotion hinzu. So können auch gruppenbasierende Emotionen entstehen, ohne dass andere Gruppenmitglieder anwesend sein müssen.¹⁹¹ Beliebte Beispiele für die Gruppenemotion sind ein kollektives Schuldempfinden, Nationalstolz oder die Freude beim Torschuss der eigenen Fußballmannschaft.¹⁹²

Bei letzterem, der „sozialen Norm“, tritt die Emotion zur Aufrechterhaltung und Durchsetzung der bestehenden Normen und Konventionen in Kraft.¹⁹³ Unter dem Begriff *Norm* werden allgemeingültige und verbindliche Vorschriften für das menschliche Handeln verstanden, die festlegen was in spezifischen Situationen angebracht oder was verboten ist. Für die Einzelperson ist die *Norm* jedoch keine generelle Regel, sondern stellt lediglich eine Verhaltensanforderung dar.¹⁹⁴ Bei Verletzung der „sozialen Norm“ treten häufig Emotionen wie Scham, Schuld und Verlegenheit auf.¹⁹⁵

¹⁸⁹ Ebenda, S 9f.

¹⁹⁰ Vgl. Smith, E.R./Seeger, C.R./Mackie, D.M. (In: Can emotions be truly group level? 2007) zitiert nach von Scheve, Die soziale Konstitution und Funktion von Emotion, S 10.

¹⁹¹ Vgl. Smith, C.A/David, B./Kirby, L. (In: Emotion-eliciting appraisal of social situations. In J.P. Forgas (Hg.), Affekt in social thinking and behavior, 2006) zitiert nach von Scheve, Die soziale Konstitution und Funktion von Emotion, S 10.

¹⁹² Vgl. von Scheve, Die soziale Konstitution und Funktion von Emotion, S 10.

¹⁹³ Ebenda, S 11.

¹⁹⁴ Vgl. Grimm, Dieter. Norm(en). In: Nohlen, Dieter/ Schultze, Rainer-Olaf. Lexikon der Politikwissenschaft. Bd. 2 N-Z. Theorien, Methoden, Begriffe. 4., aktualisierte und ergänzte Auflage. Hg. Dieter Nohlen und Rainer-Olaf Schultze. 1. Auflage 2002. München: Verlag C. H. Beck oHG, 2010. S 663.

¹⁹⁵ Vgl. von Scheve, Die soziale Konstitution und Funktion von Emotion, S 11.

3.3 Das Gedächtnis

Das *Gedächtnis* ist insofern wichtig, als dass dieses nicht nur für die Speicherung von Erinnerung, sondern auch für Emotion verantwortlich ist.

„You have to begin to lose your memory, if only in bits of pieces, to realize that memory is what makes our lives. Life without memory is not life at all ... Our memory is our coherence, our reason, our feeling, even our action. Without it, we are nothing“.¹⁹⁶

Luis Buñuel¹⁹⁷ vertritt die Auffassung, dass wir ohne Gedächtnis „nichts sind“. Ohne Erinnerung an die bisherige individuelle Lebensgeschichte, hätte der Mensch nichts, worauf er zurückgreifen könnte. Von Anfang an vertritt die Psychoanalyse den Standpunkt, dass das Denken, das Fühlen und das Handeln untrennbar mit dem Gedächtnis verbunden sind.¹⁹⁸

Das Gedächtnis ist dafür zuständig, Informationen zu speichern und wieder abzurufen. Informationen werden durch die Sinne aufgenommen. Die Gedächtnistheorie geht davon aus, dass Informationen – als gespeichertes Wissen – sich im Gehirn weiter verändern. Aus diesem Grund zweifelt die Psychoanalyse daran, das Gedächtnis als Ort statischer Speicherung anzusehen, und stellt unter anderem das Erinnern an frühkindliche Erfahrung in Frage.¹⁹⁹

Das Erinnern selbst ist nicht einfach das Abrufen von gespeicherter Information, sondern ein kreativer Prozess. Kunstvoll werden Kompromisse zwischen dem Unterbewussten und der zensierten psychischen Instanz getroffen.²⁰⁰ Zu vergleichen ist dieser kreative Prozess des Erinnerns mit der *Deckerinnerung*. Hierbei handelt es sich um meist spätkindliche Erfahrungen, die auf ein verhältnismäßig unbedeutendes Erlebnis zurückgehen und nicht

¹⁹⁶ Buñuel, Luis zitiert nach Leuzinger-Bohleber, Marianne. Gedächtnis. In: Mertens, Wolfgang/Waldvogel, Bruno. Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe. Hg. Wolfgang Mertens und Bruno Waldvogel. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer GmbH, S 228.

¹⁹⁷ Anmerkung: Luis Buñuel (1900-1983), war einer der bedeutendsten Filmemacher des vorigen Jahrhunderts und gehörte zu den Pionieren der künstlerischen Avantgarde der 20er und 30er Jahren.

¹⁹⁸ Vgl. Leuzinger-Bohleber, Gedächtnis, S 228.

¹⁹⁹ Ebenda, S 228f.

²⁰⁰ Ebenda, S 229.

bewusst abgerufen werden können. Die Erinnerung ist „zugedeckt“, hinterlässt aber im Gehirn einen fortwährenden Eindruck des Erlebnisses.²⁰¹

Nach Freud ist der Schlüssel zum Erinnern der Wiederholungszwang:

„... so dürfen wir sagen, der Analysierte erinnere überhaupt nichts von dem Vergessenen und Verdrängten, sondern er agiere es. Er reproduziere es nicht als Erinnerung, sondern als Tat, er wiederholt es, ohne natürlich zu wissen, daß er es wiederholt.“²⁰²

Noch heute verwendet die Gedächtnistheorie diese Auffassung von Freud. Demnach stellt das „Gedächtnis eine kreative, konstruierende seelische Tätigkeit [dar], die auf Aktivitäten des gesamten Organismus beruht, durch aktuelle Interaktionsprozesse mit der Umwelt determiniert wird und unser Denken, Fühlen und Handeln entscheidend prägt.“²⁰³

Demzufolge ist das Erinnern keine in sich geschlossene Tätigkeit, die nur im Gehirn abläuft, sondern ein kreativer Prozess, der den gesamten Organismus und die Umwelt in der dieser sich befindet, mit einbezieht. Folglich scheint das Erinnern immer in Interaktion mit der Umwelt zu stehen. Es formt sich ein permanenter Dialog zwischen den inneren und äußeren Objekten.²⁰⁴

3.4 Die Emotion als körperliche Erfahrung

Das Gedächtnis speichert geistige, körperliche und emotionale Erfahrungen und Erlebnisse im Gehirn ab. Durch das Erinnern wird das Gedächtnis nach der jeweiligen Information abgerufen. Dies gilt auch für die Angst. Angst wird nicht nur gedanklich gespeichert, sondern der Mensch erinnert sich auch an das Gefühl. Selbst die frühesten, in der vorsprachlichen Zeit gemachten Erfahrungen bleiben im Gedächtnis erhalten.²⁰⁵

²⁰¹ Vgl. Psychologie48.

www.psychology48.com/deu/d/deckerinnerung/deckerinnerung Zugriff am: 9.11.2014

²⁰² Freud, S. (1914) zitiert nach Leuzinger-Bohleber, Gedächtnis, S 229.

²⁰³ Leuzinger-Bohleber, Gedächtnis, S 229.

²⁰⁴ Vgl. Leuzinger-Bohleber, Gedächtnis, S 232.

²⁰⁵ Vgl. Fabian, Egon. Anatomie der Angst. Ängste annehmen und an ihnen wachsen. 2. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta, 2012. S 47.

Der Psychologe Michael Benesch nimmt an, dass Emotionen eng mit den Gedanken zusammenhängen, wenn sie nicht sogar untrennbar sind. Dies wäre zumindest so lange der Fall, bis eine intellektuelle Beschäftigung mit der Ursache und den Gründen des emotionalen Zustandes stattgefunden hat. Weiter behauptet Benesch, dass durch das Analysieren von Emotionen diese anschließend gedanklich klar abgetrennt werden können.²⁰⁶

Doch nicht nur die Gedanken sind mit Emotionen besetzt, sondern auch der physische Körper. Die Emotion ist eng mit der Körperhaltung und dem Körperausdruck verbunden. Demzufolge ist der Körper immer auch ein Spiegelbild der Seele.²⁰⁷ Dazu erklärt Michael Benesch folgendes:

„Gefühle können sich über den Körper ausdrücken, und umgekehrt kann die Körperhaltung Einfluss auf Gefühle nehmen.“²⁰⁸

Es findet ein ständiger Informationsaustausch zwischen dem Körper und Emotionen statt. Benesch formuliert weiter:

„Die aufbewahrten Emotionen beeinflussen den momentanen körperlichen Zustand teilweise enorm, oft auch so, dass dies äußerlich sichtbar wird, etwa durch das unbewusste Einnehmen bestimmter Körperhaltungen, was dann wieder auf die Gefühle rückwirkt.“²⁰⁹

Der französische Philosoph und Tanzforscher Michel Bernard beschäftigt sich ebenfalls mit dem Thema Emotion. Er ist der Meinung, dass Muskelanspannung nicht nur dazu benötigt wird, Bewegungen auszuführen, sondern dass diese gleichzeitig auch immer ein Ausdruck von Emotionen sind. Um lachen oder weinen zu können, ist im Körper eine bestimmte muskuläre Anspannung notwendig. Diese Anspannung wird in Folge entweder als angenehm oder unangenehm empfunden, womit die emotionale Verbindung im Körper geschaffen wäre. Andererseits können Körperhaltungen, wie Benesch bereits erwähnt hat, sich rückwirkend auf das emotionale Gedächtnis auswirken. Verharrt der Mensch länger in

²⁰⁶ Vgl. Benesch, Michael. *Psychologie des Dialogs*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG, 2011. S 39.

²⁰⁷ Vgl. Benesch, *Psychologie des Dialogs*, S 40.

²⁰⁸ Benesch, *Psychologie des Dialogs*, S 41.

²⁰⁹ Ebenda, S 40.

einer bestimmten körperlichen Haltung, kann dies zum Auslöser einer emotionalen Erinnerung werden. In diesem Fall ist der Körper also besetzt von Emotionen.²¹⁰

Doch nicht nur die eigene muskuläre Anspannung, sondern auch die eines Gegenübers können Emotionen auslösen. Den Eindruck, den man vom Gegenüber bekommt, kann einen beispielsweise zum Lachen oder Weinen animieren. So wird die Erfahrung des anderen, indem man sie teilt, zur eigenen.²¹¹ Michel Bernard erläutert folgendes:

„Der Muskeltonus bereitet die Bewegung nicht nur vor und führt sie aus, sondern drückt gleichzeitig durch die Haltungen, die er dem Körper abverlangt, auch die affektiven Ströme aus, die wiederum die Möglichkeit darstellen, die das Kind hat, sich die Erfahrungen des anderen einzuverleiben und zu assimilieren.“²¹²

In diesem Zusammenhang spricht die Psychologie von *impliziertem Gedächtnis*. Dieser Teil des Gedächtnisses wirkt sich auf das Erleben und Verhalten des Menschen aus und läuft unbewusst ab. Ferner werden auch automatische Handlungsabläufe, wie das Gehen oder Fahrradfahren in diesem Teil des Gedächtnisses gespeichert. Auf der anderen Seite werden im „expliziten Gedächtnis“ Gedächtnisinhalte bewusst abgespeichert und können daher bewusst, zum Beispiel durch Erzählung wiedergegeben werden.²¹³

Wird die Theorie des implizierten Gedächtnisses am Tanzkörper angewendet, so lassen sich die Individualität und Unverwechselbarkeit des tanzenden Körpers durch folgende Einflüsse zusammensetzen: Einerseits ist der Körper durch die allgemein kulturellen Bräuche und die erlernte Tanztechnik geprägt und andererseits durch das implizierte Gedächtnis. Der Körper wird in diesem Sinne zum Symbol für die heutige Kultargesellschaft.²¹⁴

²¹⁰ Vgl. Bernard, Michael zitiert nach Siegmund, Gerald. Archive der Erfahrung, Archive des Fremden. In: Bischof, Margrit/Rosiny, Claudia. Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung. Hg. Margrit Bischof und Claudia Rosiny. Bielefeld: transcript-Verlag, 2010. S 173f.

²¹¹ Vgl. Siegmund, Archive der Erfahrung, Archive des Fremden, S 173f.

²¹² Bernard, Michael zitiert nach Siegmund, Gerald, Archive der Erfahrung, Archive des Fremden, S 174.

²¹³ Vgl. www.lexikon.stangl.eu/2285/implizites-gedaechtnis Zugriff am: 14.7.2014

²¹⁴ Vgl. Siegmund, Archive der Erfahrung, Archive des Fremden, S 174.

4. Emotion in Bewegung

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit dem Zusammenhang von Bewegung und Emotion. Zuerst wird in einem geschichtlichen Abriss die Bedeutung von Emotion im Tanz näher betrachtet. Darauf folgen die in der Gehirnforschung entdeckten Erkenntnisse zur Emotion, wobei der enge Zusammenhang von Emotion und Bewegung erläutert wird. Im Anschluss daran werden mittels anthropologischer Betrachtungsweise die Bewegung beziehungsweise die Tanzbewegungen analysiert. Der letzte Abschnitt dieses Kapitels wendet sich dem Tanztheater Wuppertal zu und der Frage, wie mit Emotion gearbeitet worden ist. Anhand von Interviews wird einerseits ein Einblick in den Arbeitsalltag geliefert und andererseits die Herstellung von Emotion in der Bewegung untersucht.

4.1 Geschichtlicher Hintergrund: Emotion im Tanz

Seit Jahrtausenden wird Tanz verwendet, um die eigenen Befindlichkeiten und Emotionen künstlerisch auszudrücken. In der Geschichte des Tanzes taucht immer wieder die Verbindung von Emotion und Bewegung auf. Dabei werden Begriffe wie: Gefühlsausdruck, Affekt, Gemüt und Pathos²¹⁵ verwendet. In der Moderne versuchten Tänzer, darunter Mary Wigman, neue Wege im Tanz zu gehen. Die Berlinerin fand in den 1920er Jahren neue Bewegungen, um Gefühle im Tanz auszudrücken. Im klassischen amerikanischen *Modern Dance* wurde Emotionalität im Tanz ebenfalls zum Thema. Im künstlerischen Schaffen von Martha Graham wurde die Emotion zur Ausdrucksgrundlage in den 1940er Jahren. Zeitlich folgte in den 1950er und 1960er Jahren eine Umbruchsphase im Umgang mit Emotion. Emotion wurde von Choreographen nur mehr selten oder gar nicht mehr eingesetzt. Merce Cunningham, der laut Margrit Bischof in Amerika als Wegweiser in der Tanzszene zu betrachten ist, machte mit seiner Aussage „dance is motion, not emotion“ klar, wie er persönlich über Emotionalität im Tanz denkt. Diese künstlerische Neigung stärkte auch Yvonne Rainer, die sagte „the mind is a muscle“. Letztendlich verdankt die Emotion Pina Bausch ihre Rückkehr zum Tanz. Gegen Ende des 20sten Jahrhunderts nahm sich Pina dem Menschen und seiner Bedürfnisse an und Emotionalität

²¹⁵ Anmerkung: In der Antike bezeichnete der „Pathos, Passio bzw. Affectus“ den heute verwendeten Begriff des Gefühls. Dabei bezeichnete dieser vor allem die passive Betroffenheit und das Erleiden von etwas. (Vgl. Kolesch, Doris. Gefühl. In: Fischer-Lichte, Erika. Metzler Lexikon Theatertheorie, 2005. S 119.)

spielte wieder eine Rolle. Zum Jahrtausendwechsel wurde diese Tendenz durch den Konzept-Tanz wieder rückläufig. Die Emotion wurde abgelöst von konzeptuellen Stücken.²¹⁶

Nun wäre noch zu klären, wie wichtig Emotion in Verbindung mit Tanz ist, beziehungsweise wie – allgemeiner betrachtet – wichtig das Zusammenspiel von Emotion und menschlicher Handlungen ist. So stellen sich folgende Fragen: Beeinflussen Emotionen die menschliche Handlung? Wie wichtig ist es, dass der Tänzer ein gewisses Gefühl hat, wenn er tanzt? Verändert ein gewisses Gefühl den Ausdruck des Tänzers? Macht das einen Unterschied für die emotionale Wahrnehmung des Rezipienten?

4.2 Gehirnforschung zum Thema „Emotion“

In den 1990er Jahren kamen Gehirnforscher zu neuen Erkenntnissen im Zusammenhang von Emotionalität und dem menschlichen Handeln. Sie fanden heraus, dass sich das Gefühl und der Intellekt gegenseitig beeinflussen. Der Neuropsychologe Lutz Jäncke spricht bei der Eröffnungsrede des Tanzkongresses in Bern davon, dass die geistige Vorstellung immer an neuronale Aktivitäten geknüpft sei. Die im Gehirn geschaffene Vorstellung ist dabei „immer individuell und abhängig von der motorischen Leistung“²¹⁷. Demzufolge besteht eine enge Verbindung zwischen Bewegung und Emotion, als auch zwischen Bewegung und Intelligenz. So ist beispielsweise ein Drittel des Gehirns allein für die Bewegung zuständig.²¹⁸

Durch die neuen Erkenntnisse der Gehirnforschung werden der Tanzwissenschaft Wege eröffnet, den Tanz auf Emotionalität zu untersuchen. Die Forschungsergebnisse sind jedoch noch im Anfangsstadium und vieles zum Thema Emotion ist noch immer ungeklärt.

²¹⁶ Vgl. Bischof, Margrit. e_motion. Einführung: e_motion. Regung in Bewegung. In: Bischof, Margrit. e_motion. Hg. Margrit Bischof, Claudia Feest und Claudia Rosiny. Jahrbuch Tanzforschung Bd. 16. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Tanzforschung (GTF). Hamburg: LIT Verlag, 2006. S 5f.

²¹⁷ Bischof, Regung in Bewegung, S 6.

²¹⁸ Vgl. Bischof, Regung in Bewegung, S 6.

Was sich bereits mit der Forschung feststellen lässt ist, dass die empfundene Emotion des Rezipienten auch einen Einfluss auf dessen körperliche Aktivität hat.²¹⁹

Lutz Jäncke sprach anlässlich des Tanzkongresses in Bern über die Verbindung von Bewegung und Emotion:

„Es besteht ein engster Zusammenhang zwischen Bewegung und Emotion. Sie sind nicht zu trennen. Sie sind untrennbar. Auch wenn Sie (die Zuhörenden) es wollen, wäre eine Trennung gar nicht möglich.“²²⁰

4.3 Zur (Tanz-)Bewegung

Der Begriff der Bewegung (gr. *kinesis*; lat. *motus*; engl. *movement*; frz. *mouvement*) behandelt ein weites Feld. In zahlreichen Diskursen, wie der Philosophie, der Mathematik und Physik, der Psychologie und Biologie, der Politik und Soziologie, Anthropologie und der Ökonomie spielt Bewegung eine wichtige Rolle. Ferner nimmt die Beschreibung, Klassifikation und ästhetische Reflexion von Bewegung in verschiedenen Kunst-richtungen, wie dem Theater, dem Tanz und der Performance eine wichtige Rolle ein. Diese Aufzählung lässt bereits erahnen, dass eine einheitliche Definition von Bewegung schwierig ist. Um Bewegung grob zu skizzieren, lässt jene sich als „Ortsveränderung eines Körpers mit der Zeit“²²¹ bestimmen.²²²

Diese Definition gilt gleichzeitig auch für den Tanz. Der Tanz ist Bewegung in Raum und Zeit. Der tanzende Körper ist gebunden an seine physische Begrenzung, und entfaltet seine „Figuration im Raum und in der Zeit“.²²³

²¹⁹ Vgl. Bischof, *Regung in Bewegung*, S 6.

²²⁰ Jäncke, Lutz (2006) zitiert nach Bischof, *Regung in Bewegung*, S 15.

²²¹ Fischer-Lichte, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S 33.

²²² Vgl. Fischer-Lichte, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S 33.

²²³ Wulf, Christoph. *Anthropologische Dimensionen des Tanzes*. In: Görling, Reinhold; Skrandies, Timo; Trinkaus, Stephan. *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*. Hg. Reinhold Görling. Bd. 5. Bielefeld: transcript Verlag, 2009. S 107.

Im Tanzgenre unterliegt Bewegung einem ständigen Wandel hinsichtlich eines zeitlichen und kulturellen Kontextes. Dabei ist der Tanz in seiner Ausprägung abhängig von der Gesellschaft, in welcher sich die Körper- und Bewegungsbilder verändern. Tanz wird beeinflusst von kulturellen und künstlerischen Kontexten, in denen Körperbewegungen auch von geschlechterspezifischen Vorstellungen geprägt werden. Durch die Verwendung von Pose, Impuls oder Kontinuität können im Tanz verschiedene Stile definiert werden. Die Bewegungen im Tanz lassen sich durch die Dynamik, das Tempo und die Phrasierung von sich abwechselnden rhythmischen Körperbewegungen differenzieren. Doch die Tanzbewegung wird nicht alleine durch den motorischen Ausdruck geprägt, sondern auch durch die innere Bewegtheit des Tänzers. Im Tanz findet ein ständiger Wechsel zwischen der Motion und der Emotion statt.²²⁴

Der kommende Abschnitt beschäftigt sich mit der anthropologischen Sicht von Tanz und Bewegung. Gabrielle Brandstetter schreibt, dass Tanz in seinen vielseitigen Erscheinungsformen als „anthropologische“ Disziplin verstanden werden kann. Die Anthropologie als „Wissen des Menschen“ beschäftigt sich mit dem Wissen über den Menschen und seiner soziokulturellen Umwelt. Im Tanztheater wird dieses Wissen nicht als Text oder Bild, sondern als Körperbewegung transformiert.²²⁵

Der Professor für Anthropologie und Erziehung Christoph Wulf hat den Tanz in unterschiedliche anthropologische Kontexte unterteilt. Im Anschluss wird aus einigen, für die Arbeit als besonders hilfreich erweisenden Kontexten zitiert:²²⁶

Anthropologisch betrachtet, sammelt der tanzende Körper in der Bewegung Erfahrung, indem er sich selbst, die Musik und seine Umgebung wahrnimmt. Durch die Bewegung formt der Tänzer seinen Körper und wird zum Instrument. Er ist in der Lage seinen Körper zu bedienen, ohne diesen als rein funktionalen Apparat zu gebrauchen.²²⁷

²²⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Metzler Lexikon Theatertheorie, S 40.

²²⁵ Vgl. Brandstetter, Fundstücke Tanz, S 17.

²²⁶ Anmerkung: Bewusst wird in der schriftlichen Arbeit auf folgende Kapitel „Tanz als Differenzbearbeitung“, „Tanz als Transzendenz“, „Tanz und praktisches Wissen“ und „Tanz und Ästhetik“ verzichtet, da diese für die vorliegende Arbeit zweitrangig sind. (Nachzulesen in: Wulf, Anthropologische Dimensionen des Tanzes, S 107-110)

²²⁷ Vgl. Wulf, Anthropologische Dimensionen des Tanzes, S 107.

Christoph Wulf schreibt, dass die „Bewegungen des Tanzes [...] einen „Überschuss“ in Darstellung und Ausdruck [enthalten].“²²⁸ Damit meint er, dass in den Bewegungen bestimmte Figurationen imaginiert werden, die durch die Darstellung handelnd eingeholt werden. Der Körper wird durch die Bewegungen, die er hervorbringt geformt. Die Bewegungen wiederum lösen beim Tänzer Imaginationen aus, die durch die Wiederholung in der Inszenierung realisiert werden. In den Tanzbewegungen wird dabei das Körperwissen des Tänzers sichtbar. Dieses Wissen wird durch Übung und Wiederholung geformt und umfasst ein weites Spektrum.²²⁹ Christoph Wulf erläutert wie folgt:

„Je nach Tanz sind seine Bewegungen mehr oder weniger in soziale Machtstrukturen eingebettet oder wie bei der zeitgenössischen Avantgarde²³⁰ von diesen weitgehend freigesetzt.“²³¹

Durch die Interaktivität von Handlungsmustern wird im Tanz eine spezielle Ordnung und Regelmäßigkeit hergestellt. So kann der Tanz auch als Quelle von sozialen Machtstrukturen und Ordnungsverhältnissen angesehen werden.²³² In den Stücken des Tanztheaters Wuppertal werden diese Macht- und Ordnungsstrukturen deutlich erkennbar. Machtverhältnisse und Geschlechterkampf werden im Tanztheater oft bewusst zum Thema gemacht.

Christoph Wulf erklärt, dass Tänze ein wichtiger Bestandteil für die Herausbildung von Gesellschaften sind. Durch den Tanz werden symbolische Inhalte transportiert und Interaktionsformen von performativen Prozessen vermittelt. Einerseits sind Tänze eine Ansammlung von kollektiv geteiltem symbolischem Wissen, und andererseits sind sie eine Wiedergabe dessen. Großteils wird dieses kollektive Wissen durch die entsprechenden Interaktionsformen in Tänzen dargestellt. Demzufolge können Inszenierungen als eine Reproduktion von Gesellschaft, beziehungsweise deren Versuch von Integration angesehen werden.²³³ Wulf schreibt wie folgt:

²²⁸ Wulf, Anthropologische Dimensionen des Tanzes, S 107.

²²⁹ Vgl. Wulf, Anthropologische Dimensionen des Tanzes, S 107.

²³⁰ Anmerkung: Seit dem 20. Jahrhundert wird die *Avantgarde* in der künstlerischen Bewegung als Fortschritt und Veränderung von vorherrschenden ästhetischen und künstlerischen Normen gesehen.

²³¹ Wulf, Anthropologische Dimensionen des Tanzes, S 107.

²³² Ebenda, S 108.

²³³ Vgl. Wulf, Anthropologische Dimensionen des Tanzes, S 107f.

„Tänze erzeugen Gemeinschaften emotional, symbolisch und performativ; sie sind inszenatorisch und expressiv, ohne dass sie sich eine vollständige Übereinkunft über die Mehrdeutigkeit der Tanz-Symbolik erzielen ließe.“²³⁴

Durch den mimischen Ausdruck in der Bewegung wird eine Identifikation mit dem Tanzenden ermöglicht. Ferner kann sich der Tanzende mit den Körperbewegungen, den Körperbildern und den damit ausgelösten Gefühlen identifizieren.²³⁵

Tanz schafft Erinnerungen. Dazu gehören Bewegungen, Rhythmen und Klänge als auch die Erinnerung an Intensität und das Gefühl vom Fließen einer Bewegung, sinnliche Momente, Ekstase und dergleichen. Es sind synästhetische Erinnerungen, die mehrere Sinne miteinschließen. Manche davon sind im Kollektiv entstanden, andere wiederum sind sehr individuell. Erinnerungen können an verschiedene Inhalte, wie mentale Bilder, Klänge, an andere Personen oder an Bewegungen geknüpft sein.²³⁶

Betrachtet man den Tanz als kulturelle Darstellungsform, dann spiegelt sich in ihm die Vielfalt der Kulturen wider. Im Tanz experimentiert der Mensch mit sich, seiner Geschichte und seiner Kultur. Durch den Tanz wird versucht etwas auszudrücken, das sich auf keine andere Weise darstellen oder aufführen ließe. In diesem Sinne ist der Tanz eine Darstellungs- und Aufführungsform des Menschen, durch den Erfahrungen gemacht werden, die ohne diesen nicht möglich wären.²³⁷

Nach Gerald Siegmund besitzt der menschliche Körper ein *kulturelles Gedächtnis*. Er spricht in dem Zusammenhang vor allem von der Körperlichkeit des Tänzers. Mithilfe von körperlichen Techniken ist der Tänzer der Lage, in den Körper eingeschriebene Erinnerungen zu rekonstruieren und darzustellen.²³⁸

²³⁴ Wulf, Anthropologische Dimensionen des Tanzes, S 108.

²³⁵ Vgl. Wulf, Anthropologische Dimensionen des Tanzes, S 108.

²³⁶ Ebenda.

²³⁷ Vgl. Wulf, Anthropologische Dimensionen des Tanzes, S 110.

²³⁸ Vgl. Siegmund, Archive der Erfahrung, Archive des Fremden, S 172.

„Der Körper ist eine aktualisierte historische Formation, in die man sich tanzend hinein begibt, um sich auf die Spuren seiner Geschichte, seiner Geschichten und der damit verbundenen Emotionen zu begeben.“²³⁹

4.4 Wie wird im Tanztheater Wuppertal mit Emotion gearbeitet?

(Mithilfe von Interviewauszügen wird versucht, eine Antwort auf die Frage zu finden)

Wie bereits ausführlich im Kapitel „Die Kunst des Fragens“ behandelt, zeichnet sich der Arbeitsprozess durch die Methode des Fragenstellens aus. Die Fragen zu einem Stück sind dabei sehr vielfältig angelegt und stehen in Summe nicht für eine bestimmte Thematik.²⁴⁰ Folglich ist auch keine spezifische Emotion als Überthema für ein Stück gedacht. Die Stücke an sich sind sehr vielseitig, in sich verschachtelt und können aus vielen unterschiedlichen Standpunkten betrachtet werden. Die Inhalte führen den Zuseher sowohl durch unterschiedlichste Stimmungen, als auch durch Emotionen, die im Tanztheater erzeugt werden.

Doch wie wurde mit der Emotion und dem Gefühl im Tanztheater Wuppertal gearbeitet? Wie war der Umgang mit dem Thema Emotion im Probenprozess? Wie wurden Emotionen produziert? Entstand aus einer Bewegung ein Gefühl, oder wurde ausgehend von einem Gefühl eine Bewegung gefunden? Im Folgenden wird anhand von geführten Interviews untersucht, wie mit Emotion in den Proben gearbeitet wurde.

Über das Beantworten der Fragen erzählt die ehemalige Tänzerin Chrystel Guillebeaud folgendes:

„Die Arbeit im Tanztheater drehte sich um aus unserem Leben gesammelte Erfahrungen und Erlebnisse. (...) Die Antworten auf ihre Fragen sollten aus unserer Vergangenheit, oder von heute stammen, was wir wirklich erlebt haben. Wir sollten die Fragen ganz ehrlich beantworten, also nicht nur komponieren. Die Antworten sollten so echt wie möglich sein. Das betrifft auch die Bewegung oder etwas anderes.“²⁴¹

²³⁹ Siegmund, Archive der Erfahrung, Archive des Fremden, S 173.

²⁴⁰ Vgl. Interview mit Kenji Takagi geführt am 30. Juli 2013 im „Arsenal“, Wien.

²⁴¹ Interview mit Chrystel Guillebeaud geführt am 8. Sept. 2013 in der „Börse“, Wuppertal.

Der Tänzer Lutz Förster äußert sich im Film „Pina“ von Anne Linsel folgendermaßen:

„Und das kann ja entweder was sein, was man selber erlebt hat oder gesehen hat, oder man denkt sich was aus. Weil’s einfach dazu passt oder weil es vielleicht ganz schön ist. Das ist aber fließend. Bei manchen Sachen ist mir das erst später aufgefallen, dass es einen direkten sagen wir mal historischen Zugang zu mir hat. Bei manchen Sachen ist das offensichtlich, aber das ist nicht so, dass ich mich jetzt hinsetzte und in erster Linie mein Leben verarbeite. Ich versuche, dass es ein schönes Stück wird und dass ich da etwas zu tun habe.“²⁴²

Pina Bausch stellte alle möglichen Fragen. Manche Fragen waren sehr allgemein formuliert, andere wiederum waren persönlicher Natur, welche z.B. in direktem Zusammenhang mit einer bestimmten Emotion standen. Dazu einige Beispiele aus dem Stück „1980“ aus den Probenotizen von Raimund Hoghe:

„Sieben Arten zu sagen „Mir geht es gut“: Ich könnte fliegen, ich könnte Dir die Sterne vom Himmel holen, ich kann alles tun, ich hab’ keine Angst, ich könnte platzen vor Freude, ich könnte alles umarmen, ich fühle mich ganz leicht/

Wovor man am meisten Angst hat: Sehr krank zu sein und starke Schmerzen zu haben, jemand zu verlieren, den ich sehr gern habe, daß ich etwas versäumt habe und ein anderer darunter leiden muß, jemand helfen zu können und es nicht zu tun, zu merken, nicht gelebt zu haben.

Ein Anlaß, sentimental zu sein: Einen alten Freund wiederzusehen, Abschied zu nehmen, irgend ein Teil aus der Kindheit wiederzufinden oder geschenkt zu bekommen, einen Film mit Marilyn Monroe zu sehen, wenn man telefonieren will und keiner da ist, Judy Garlands „Over the rainbow“(...)“ (Raimund Hoghe, Mai 1980)²⁴³

Der ehemalige Tänzer Bernd Uwe Marszan spricht im Interview davon, wie schwierig es oftmals gewesen ist, auf die Fragen von Pina Bausch Antworten zu finden:

„Alleine die Gestalt auf eine Frage von Pina zu finden, war ein ziemlich großer Raum. Mich hat das immer wieder erstaunt, wie verloren ich da drin teilweise war. Und über diese Verlorenheit habe ich die Limitierung gelernt. Zu sagen, wow, ich muss dieses große Etwas, diesen großen Raum, der sich da öffnet so klein machen, und ich muss was finden, was diese

²⁴² Vgl. Linsel, Anne. Film: Pina, 2006.

²⁴³ Meyer, Tanz kann fast alles sein, S 66.

Frage beantwortet. Und manchmal wenn du eine Antwort gefunden hast, dann war es vielleicht nur eine ganz kleine Bewegung. So limitiert, dass es auf einmal so eine Riesenfrage wird. Wo du merkst, es war nur das Kleine, das war eigentlich die Antwort.“²⁴⁴

Die Tänzerin Chrystel Guillebeaud erzählt von ihrer Zusammenarbeit mit Pina Bausch und deren Fähigkeit mit dem Ensemble zu kommunizieren, ohne dabei viele Worte zu gebrauchen:

„Ich denke sie wusste von allen das Potenzial. Sie hat uns ganz fein dorthin geführt, ohne dass wir über Emotion oder Gefühle sprechen mussten. Pina hat uns die Freiheit gegeben. Und durch diese präzise Arbeit, sind wir Schritt für Schritt dazu gekommen.“²⁴⁵

Weiters erwähnt sie den besonderen Blick der Choreographin, Dinge zu betrachten. In den Proben ließ Pina Bausch oftmals nur ihren Blick sprechen, um den Tänzern ihre Meinung zu den vorgeführten Szenen mitzuteilen.

„Man spricht oft von ihrem Blick. Denn sie brauchte nur da zu sitzen wenn man etwas zeigte, die hat nichts dazu gesagt, und trotzdem wusste man ganz genau: „Das könnte ich besser machen.“(lacht) Sie hatte eine Präsenz, die ist unbeschreiblich. Du machst etwas und sofort spürst du, das war jetzt nicht wirklich richtig. Das war eine unausgesprochene Kommunikation. Du hast das sofort im Raum gespürt, wenn du nicht richtig warst. Ich kenne sehr wenige Menschen die diese Kapazität haben. Dass du mit nicht vielen Wörtern verstehst, worum es gerade geht und wie es sein könnte. Sie hat uns das gezeigt, und wir haben das gespürt, manchmal, mit nicht vielen Wörtern, mit keinem großen Gespräch. Sie hat uns das mit ihrer Präsenz gelernt.“²⁴⁶

Auf die Frage, ob im Arbeitsprozess über Gefühle oder Emotion gesprochen wurde, erläutert die Tänzerin Chrystel folgendes:

„Pina hat sehr wenig über Gefühle gesprochen. Sie hat meist nur kleine Details und Bewegungen korrigiert. Über die Präzision, die Musikalität, über den Treffpunkt einer

²⁴⁴ Interview mit Bernd Uwe Marszan geführt am 8. Sept. 2013 in der „Börse“, Wuppertal.

²⁴⁵ Interview mit Chrystel Guillebeaud geführt am 8. Sept. 2013 in der „Börse“, Wuppertal.

²⁴⁶ Ebenda.

Bewegung. Sie hat sehr detailliert gearbeitet und konnte stundenlang an einer Bewegung arbeiten. Und der Rest, das Gefühl ist von selbst gekommen.“²⁴⁷

Aus den Interviews wird deutlich, dass die Kommunikation zwischen der Choreographin und ihrer Kompanie auch auf nonverbaler Ebene stattfand. Alleine ihre Präsenz und die Art zu „gucken“ reichten meist aus, um den Tänzern ihre Ansicht mitzuteilen. Doch wenn sie etwas sagte, so Bernd Uwe Marszan, dann:

„(...) war sie sehr persönlich mit dir. Sie hat schon auch gemerkt wo du bist, und hat sicherlich auch großen Nutzen daraus gezogen. Besonders wenn es emotional wurde. Sie hat immer auch versucht diese Energie über ein Gespräch anders zu kanalisieren. Dass sie sagte, ja das ist so und so, aber probier das doch in die andere Richtung. Probiere das doch positiv für dich zu nutzen, als Geschenk.“²⁴⁸

Auf welche Weise treffen Bewegung und Gefühl aufeinander? Entsteht aus einem Gefühl eine Bewegung oder wird ausgehend von einer Bewegung ein Gefühl gefunden? Nach Hans Uwe Marszan sind beide Varianten, wenn nicht sogar mehrere möglich.²⁴⁹ Chrystel Guillebeaud erzählt, dass sich die Tänzer oftmals nicht für die Emotion, sondern für die Bewegung entschieden haben, um anzufangen:

„Manchmal entschieden wir uns nicht für die Emotion. Zuerst übten wir einfach die Form, die Qualität, die Intensität und davon ausgehend entstand die Emotion. Zum Beispiel habe ich für *Festerputzer* an einem Drachen gearbeitet, weil dieser etwas sehr Symbolisches hat und in der Architektur sehr präsent ist. Damit habe ich dann auch im Tanz gearbeitet. Und daraus ist dann natürlich etwas entstanden.“²⁵⁰

Für den Tänzer Kenji Takagi gehören das Gefühl und die Bewegung zusammen.

²⁴⁷ Ebenda.

²⁴⁸ Interview mit Bernd Uwe Marszan geführt am 8. Sept. 2013 in der „Börse“, Wuppertal.

²⁴⁹ Vgl. Interview mit Bernd Uwe Marszan geführt am 8. Sept. 2013 in der „Börse“, Wuppertal.

²⁵⁰ Interview mit Chrystel Guillebeaud geführt am 8. Sept. 2013 in der „Börse“, Wuppertal.

„Ich finde das Gefühl und die Bewegung gehören zusammen. Oftmals entsteht durch die Bewegung ein bestimmtes Gefühl, oder man hat einen bestimmten Impuls oder die Lust sich zu bewegen. Das wäre natürlich das Ideal.“²⁵¹

Weiters spricht er davon, dass sich die Bewegung und das Gefühl nicht wirklich gut trennen lassen:

„Also ich denke, im Idealfall geht die Bewegung und das Gefühl ganz eng zusammen. Oftmals entsteht durch die Bewegung ein bestimmtes Gefühl, oder man hat einen bestimmten emotionalen Impuls oder einfach Lust sich zu bewegen. Das lässt sich auch nicht wirklich gut trennen. Ich finde, dass man Bewegung nur gut hinbekommt, wenn man in dem Moment einen Bezug zu einem Gefühl oder einer Empfindung herstellen kann. Ansonsten bleibt die Bewegung leer und der Tanz funktioniert nicht. Und ich glaube, dass das Publikum, selbst wenn es im Tanz ungeschult ist, das unbewusst schon wahrnehmen kann.“²⁵²

Primär ging es Pina Bausch möglicherweise nicht so sehr darum, was der Tänzer selbst mit der Bewegung verband, sondern was sie als Choreographin selbst beim Zusehen wahrnahm. Kenji Takagi spricht davon, dass den Tänzern nicht immer unbedingt klar sein musste, welches Gefühl Pina mit dem Gezeigten verband:

„Also ich glaube, dass wir als Darsteller oft gar nicht wussten, warum mach ich das hier jetzt eigentlich. Und wahrscheinlich war das auch in den Stücken vorher der Fall, dass sich die Tänzer fragten: Warum hat sie das jetzt ausgewählt oder was will sie damit jetzt eigentlich ausdrücken? Ich glaube, dass es uns als Darsteller gar nicht immer unbedingt bewusst sein musste, was sie darin sieht, oder damit verbindet. (...) Und ich nehme mal an, das es so gut funktioniert für das Publikum, und dass sich das Publikum eben auch so gut identifizieren kann, weil sie beim Schauen eine sehr feine Wahrnehmung hatte.“²⁵³

Zu der Frage, woher Pina Bausch wusste, was sie auswählt solle, sagte sie in einem Interview wie folgt:

²⁵¹ Interview mit Kenji Takagi geführt am 30. Juli 2013 im „Arsenal“, Wien.

²⁵² Interview mit Kenji Takagi geführt am 30. Juli 2013 im „Arsenal“, Wien.

²⁵³ Ebenda.

„Die anderen wissen es noch weniger als ich, weil sie es ja nicht sehen. Aber wenn ich mich freuen kann, dann weiß ich, daß es stimmt. Das Stimmen fühlt man, und das Nichtstimmen fühlt man auch.“²⁵⁴

Im Großen und Ganzen lässt sich zusammenfassen, dass das richtige Gefühl für Pina Bausch eine wichtige Rolle gespielt hat. Nur wenn sie etwas fühlen konnte, entschied sie sich für die Szene, dabei war es zweitrangig aber auch unwesentlich, welches Gefühl der Tänzer mit seinen Bewegungen verband. Entscheidend war, ob die gezeigte Szene in Pina Bausch etwas ausgelöst hatte. Denn so war Pina Bausch als Betrachterin in der gleichen Position wie später das Publikum.

Auf die Frage, ob aus einem Gefühl eine Bewegung oder aus einer Bewegung ein Gefühl entstand wurde geantwortet, dass beides möglich sei. Und ferner, dass dies auch ideal wäre, wenn der Tänzer einen bestimmten Bezug oder ein Gefühl zu einer Bewegung habe. Durch die Auswertung der Interviews ergibt sich weiter, dass über Gefühle und Emotionen nicht unbedingt direkt gesprochen wurde. Primär wurde an Details, kleinen Bewegungen und Gesten gearbeitet. In diesem Sinne wurde primär an Bewegung gearbeitet, aus welcher sich dann ein bestimmtes Gefühl entwickelte.

Unter den Fragen befanden sich einige, die direkt nach emotional gebundenen Erinnerungen fragten, und andere bei denen das weniger oder nicht der Fall war. Zu welchen dieser Fragen gearbeitet werden sollte, war jedem selbst überlassen. Auch konnte der Tänzer selbst entscheiden, wie viel Persönliches dieser in die Antworten miteinfließen ließ.

Wie nun Emotion produziert wurde, lässt sich anhand von Interviews nicht feststellen. Generell lässt sich jedoch sagen, dass viele Dinge über persönliche Erinnerungen und Erlebnisse gefunden wurden, die wiederum an bestimmte Gefühle und Emotion gebunden sind.

²⁵⁴ Norbert Servos im Interview mit Pina Bausch (30.Sept. 1995). In: Servos, Tanztheater, S 230.

5. Ausdrucksformen von Emotion

Im Körper kommt Emotion auf unterschiedlichste Weise zum Ausdruck. Ob durch die Verwendung von Sprache, Mimik, Gestik, Körperhaltungen oder Körperbewegung, die Emotion findet ihren Ausdruck durch Bewegung. Demnach wird Emotion nicht nur durch Sprache, sondern auch durch körperlichen Ausdruck transportiert. Mithilfe dieser Fähigkeiten ist der Mensch in der Lage, mit seiner Umwelt zu kommunizieren und seine Gefühle auszudrücken.²⁵⁵

Durch den körperlichen Ausdruck wird die aktuelle Befindlichkeit und Gefühlslage eines Menschen erkennbar. Dabei laufen die körperlichen Vorgänge durch unbewusste Prozesse ab. Muss sich der Mensch beispielsweise kratzen, weil es ihn juckt, dann ist das Kratzen als ein reiner Reflex zu betrachten, der unbewusst abläuft. Diese nach außen sichtbar werdende Bewegung zeigt, wie der Körper sich gerade fühlt und in welchem Zustand er ist. Das Zusammenziehen und Verspannen des Gesichtes drückt Schmerz aus, und das sich Strecken der Arme und Beine unter Spannung drückt das Aufwachen aus dem Schlaf aus. Allein der Gesichtsausdruck kann viele unterschiedliche Emotionen verraten. Diese stumm ablaufenden Gebärden werden auch im Tanztheater verwendet, um emotionale Zustände darzustellen.²⁵⁶

Natürlich ist es nicht möglich, das tatsächliche Wesen der Emotion auf den rein körperlichen Ausdruck einzugrenzen. Die vorliegende Arbeit ist daher viel mehr der Versuch, Emotionen durch kulturell codierte Bewegungsformen zu erkennen und zu analysieren.

5.1 Emotion und nonverbale Kommunikation

Mimik und Gestik zählen zu dem Sammelbegriff der *nonverbalen Kommunikation*, welche auch unter dem Begriff „Körpersprache“ geläufig ist. Dabei umfasst die nonverbale

²⁵⁵ Vgl. Reese, Wilhelm. Die Kunst der Seele. Tanz als Ausdruck von Emotion. Frankfurt am Main: Haag und Herchen, 1994. S 13.

²⁵⁶ Ebenda.

Kommunikation alle Verhaltensweisen, die nicht auf der sprachlichen Ausdrucksweise basieren.

Generell verlangt Kommunikation nach einem Sender und einem Empfänger, dem Vorliegen eines teilweise geteilten Codes und einer Übermittlungsabsicht. Damit in der Kommunikation keine Missverständnisse entstehen, ist eine Eindeutigkeit und Einheitlichkeit in den kodierten Bewegungsabläufen erforderlich.²⁵⁷ Meistens ist dies aber nicht der Fall. Harald G. Wallbott zieht aus diesem Grund den Ausdruck des *nonverbalen Verhaltens* der nonverbalen Kommunikation vor.²⁵⁸

Grundsätzlich lässt sich die Kommunikation in *vokales Verhalten* und das *nonverbales Verhalten* unterteilen.²⁵⁹ Zu ersterem zählen alle Verhaltensweisen, die der unmittelbaren Sprache und den Lautäußerungen zuteil sind. Dazu gehören unter anderem die Stimmqualität und Stimmhöhe, der Versprecher und das Halten von Pausen. Zum nonverbalen Verhalten zählen alle sichtbaren motorischen Verhaltensweisen. Darunter fallen sowohl Mimik, Gestik, Körperhaltungen als auch die eingenommene Distanz zum Interaktionspartner.²⁶⁰

Die Verbindung des vokalen und motorischen Verhaltens ist nicht immer eindeutig zu entziffern. Auf unterschiedlichste Weise können sich Sprache und Geste aufeinander beziehen. Die Gestik kann das Gesprochene verstärken und unterstützen. Auf der anderen Seite kann auch Gegenteiliges der Fall sein, wenn die Geste dem vokalen Handeln widerspricht. Das passiert dann, wenn jemand versucht, seine wahren Gefühle zu verheimlichen.²⁶¹ Generell lässt sich feststellen, dass der körperliche gegenüber dem sprachlichen Ausdruck von Emotion als „ungefiltert“ und „unmittelbar“ in Erscheinung tritt.²⁶²

Ekman und Friesen untersuchten den emotionalen Gesichtsausdruck des Menschen unter Berücksichtigung, der – nach Eckman so genannten – *Verhaltenskonsequenz*. Diese

²⁵⁷ Vgl. Ekman, P./Friesen, W.V. (1969) zitiert nach Wallbott G., Harald. Nonverbale Kommunikation In: Asanger, Roland/Wenninger, Gerd. Handwörterbuch Psychologie. Hg. Roland Asanger und Gerd Wenninger. Studienausgabe. Weinheim: Psychologie Verlags Union, 1999. S 488.

²⁵⁸ Vgl. Wallbott, Nonverbale Kommunikation, S 488.

²⁵⁹ Anmerkung: Die Unterscheidung erfolgt nach Laver und Hutcheson (In: Communication in face to face interaction, 1972).

²⁶⁰ Vgl. Wallbott, Nonverbale Kommunikation, S 488.

²⁶¹ Vgl. Argyle, Körpersprache & Kommunikation, S 244.

²⁶² Vgl. Kühn, Christine. Körper-Sprache. Elemente einer sprachwissenschaftlichen Explikation non-verbaler Kommunikation. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2002. S 118.

bezeichnet die auftretenden Körperbewegungen und Körperhaltungen, die neben oder nach dem emotionalen Gesichtsausdruck auftauchen können. Eckman versteht diese Verhaltenskonsequenz als einen Regulator der entstandenen Gefühle. Durch die Körperbewegung und Körperhaltung, so Eckman, versucht das Individuum, die zum Ausdruck gebrachten Gefühle zu verarbeiten.²⁶³

Eckman und Friesen gelangen durch ihre Untersuchungen zu dem Ergebnis, dass sich die Emotionen in „sechs Basisemotionen“²⁶⁴ aufteilen lassen. Dazu zählen Freude, Trauer, Ärger/Wut, Furcht/Angst, Überraschung und Abscheu. Alle anderen Emotionen basieren auf weiteren Differenzierungen der eben genannten Basisemotionen. Das Gefühl von Schüchternheit oder Panik lässt sich beispielsweise von der Emotion Furcht herleiten.²⁶⁵

5.1.1 Mimik

Zur *Mimik* gehören alle Ausdrucksbewegungen des Gesichtes, wobei es sich dabei vorwiegend um den emotionalen Gesichtsausdruck handelt. Zusätzlich kann auch das Blickverhalten oder der Blickkontakt zur Mimik gezählt werden.²⁶⁶

Nach Michael Argyle ist das Gesicht der wichtigste Signalbereich um Emotionen mitzuteilen. Über die Hautoberfläche im Gesicht werden physische Gefühlszustände unmittelbar sichtbar. Wie bereits im Abschnitt über physiologische Prozesse von Emotionen erwähnt wurde, läuft das Gesicht bei Wut rot an und bei Angst verliert es seine Farbe. Der geöffnete Mund kann Aggressivität aber auch sexuelle Begierde vermitteln, wenn beispielsweise die Zunge gezeigt wird. Das Lächeln hat nach Argyle einen komplexeren Ursprung und kann auf mehrere Arten gedeutet werden. Ebenfalls entscheidend für das Erkennen von Emotion, ist der Ausdruck der Augen. Sind die Augen geöffnet und die Augenbrauen gehoben, dann zeigt das einen klaren Blick nach außen. Im Gegensatz dazu vermitteln fast geschlossene Augen und gesenkte Augenbrauen eine

²⁶³ Vgl. Eckman, P. Zur kulturellen Universalität des emotionalen Gesichtsausdrucks. In: Scherer, K.R./Stahnke, A./Winkler, P. (Hg.): Psychobiologie. Wegweisende Texte der Verhaltensforschung von Darwin bis zur Gegenwart. München: Deutscher Taschenbuch Verlag: 1987, S 261.

²⁶⁴ Anmerkung: Die in der schriftlichen Arbeit folgende Aufführungsanalyse von *Café Müller* bezieht sich auf eben diese sechs Basisemotionen.

²⁶⁵ Vgl. Kühn, Körper-Sprache, S 131.

²⁶⁶ Ebenda, S 51.

zurückgezogene Haltung zur Umwelt. Geschlossene Augen schirmen zum Außen hin ab.²⁶⁷

Gefühle beeinflussen das Blickverhalten der Augen folgendermaßen: bei Vermeidung von Blickkontakt sind es vor allem negativ besetzte Gefühle wie Scham, Angst und die Verlegenheit, die ausgedrückt werden. Wenn die Augen starr geöffnet sind, ist das ein Zeichen für Furcht. Bei Ärger sind die Augen stark zusammengekniffen und bei Freude bilden sich Lachfältchen.²⁶⁸

5.1.2 Gestik

Wörtlich leitet sich die *Geste* vom lateinischen Begriff des *gestus* ab und bedeutet soviel wie Haltung, Bewegung. Die Geste kann in diesem Sinne eine wiederholbare Bewegung oder eine Haltung des Körpers oder seiner Gliedmaßen sein.²⁶⁹ Der Umfang der Definition dessen, was alles als Geste verstanden werden kann, ist enorm. Im Folgenden wird erklärt, in welche Teilbereiche sich die Geste bestimmen lässt:

„Die Geste kann auf verschiedenen, sich teilweise überlagernden Ebenen wahrgenommen und interpretiert werden: als Kommunikationsmedium, als affektive Ausdrucksform des Körpers oder als symbolische Handlung und performativer Akt.“²⁷⁰

Die Geste tritt als Repräsentant, als eine Ausdruckform von Emotionen oder als symbolische Handlung in Erscheinung. Was genau nun als Geste angesehen wird oder nicht, resultiert nicht allein durch den entsprechenden Blickwinkel, sondern lässt sich auch durch das Phänomen der Geste selbst bestimmen. Dabei ist die Geste immer auch auf einen thematischen Kontext angewiesen. Durch spezielle Haltungen und Bewegungen des Körpers, durch dessen Wiederholung und Memorieren werden der Geste bestimmte Bedeutungen zugewiesen.

Als nonverbales Zeichen kann die Geste mehr oder weniger als Unterstützung oder Ergänzung der Sprache, beziehungsweise Kommunikation, dienen. Die Geste als affektive

²⁶⁷ Vgl. Argyle, Körpersprache & Kommunikation, S 109.

²⁶⁸ Vgl. Argyle, Körpersprache & Kommunikation, S 232.

²⁶⁹ Vgl. Kuba, Alexander. Geste/Gestus. In: Fischer-Lichte, Erika. Metzler Lexikon Theatertheorie. Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2005. S 129.

²⁷⁰ Kuba, Geste/Gestus, S 135.

Ausdrucksform verbindet die physischen und psychischen Vorgänge im Körper zu einem Erscheinungsbild.²⁷¹

Untersuchungen haben gezeigt, dass manche Gesten kulturübergreifend dieselben Bedeutungen haben, beispielsweise: mit dem Finger auf etwas zeigen, in die Hände klatschen, die Hand heben, mit der Hand winken und mit den Achseln zucken.²⁷² In der Untersuchung von gebräuchlichen Gesten haben Saitz und Cervenka 1972 Menschen aus Kolumbien und den USA analysiert. Sie fanden heraus, dass manche Gesten trotz zweier unterschiedlicher Kulturen die gleiche Bedeutung haben:

Geste	Bedeutung
Kopfnicken	Zustimmung
die Faust in der Luft schütteln	Ärger
Klatschen	Beifall
Gähnen	Langeweile
die Hand ausstrecken	komm her
die Achseln zucken	Desinteresse
mit der Hand winken	Abschied
Händeschütteln	Begrüßung ²⁷³

Emotionale Gesten werden oft durch eine Selbstberührung sichtbar. Beim Berühren des Gesichtes, so Eckman und Friesen, seien es größtenteils Scham oder ein negatives Empfinden sich selbst gegenüber. Ein Kratzen oder Bohren im Gesicht sei mit Scham verbunden, während ein Reiben mit Selbstsicherheit in Verbindung stehe. Emotionale Gesten können sich aber auch nach außen auf eine andere Person richten. Die nach außen gerichtete Geste macht die emotionale Befindlichkeit in Bezug auf einen anderen sichtbar. Eckman und Friesen nehmen an, dass die Geste eine reduzierte Handlung in Kommunikation mit einem Gegenüber ist. Ursprünglich war diese Geste als eine Art Körperberührung gedacht. Werden die Arme verschränkt, so kann das als eine abwehrende Haltung gedeutet werden. Ausgestreckte Arme können als ein sich Öffnen und Zulassen

²⁷¹ Vgl. Kuba, Geste/Gestus, S 135.

²⁷² Vgl. Argyle, Körpersprache & Kommunikation, S 81.

²⁷³ Vgl. Saitz, R. L./Cervenka, E.J. zitiert nach Argyle, Körpersprache & Kommunikation, S 244f.

von Intimität verstanden werden. Unruhige Bewegungen der Arme und Beine können ein Repräsentant für eine Flucht sein. Werden Körperteile enthüllt, kann das ein Zeichen für eine sexuelle Aufforderung bedeuten. Bei diesen Beispielen ist zu beachten, dass es je nach Körperhaltung und Art der Körperbewegung zu ausschlaggebenden Unterschieden in der Interpretation der Gesten kommen kann.²⁷⁴

Die Emotion *Angst* kommt vor allem durch die körperliche Anspannung zu Stande, zum Beispiel durch angespannte, verkrampfte Hände, die sich aneinander klammern, oder an einem Gegenstand festhalten.²⁷⁵

5.1.3 Körperhaltung und Körperbewegung

Neben der mimischen und gestischen Dimension lässt sich emotionales Empfinden auch aus der *Körperhaltung* ableiten. Christine Kühn behauptet, dass die Körperhaltung viel zu oft in die Nähe des Gestischen gebracht wird. Ihrer Meinung nach ist eine Vereinnahmung von Körperhaltung als „große Geste“ nicht gerechtfertigt. Zur Körperhaltung zählt u.a. stehen, sitzen, liegen, knien, hocken, kauern. In der Anschauung von Körperhaltungen ist ferner auch die Haltung der Hände, Beine, Knie und Füße von Bedeutung.²⁷⁶

Bei der Betrachtung der Körperhaltung ist entscheidend, dass sie vermeintlich vor dem mimischen und gestischen Ausdruck rezipiert wird. Grund dafür ist, dass der größere Bewegungsradius von *Körperbewegung*, noch vor dem verhältnismäßig kleineren gestischen Ausdruck ins Auge fällt. Sitzt jemand z.B. zusammengekauert auf dem Boden, wird niemand zuerst auf die Hände schauen. Erklären lässt sich das unter anderem durch die enge Verbindung von Körperhaltung und Mimik. Beim Einziehen des Kopfes verändert sich nicht nur die Körperhaltung sondern auch der mimische Ausdruck. Der ganze Körper wird durch die muskuläre Anspannung eingeschränkt. Folglich verändert sich auch die Stimme durch die Verengung im Brustkorbbereich. Die physische Einschränkung verändert auch die Geste und die Beinbewegung wird deutlich behindert.²⁷⁷

²⁷⁴ Vgl. Argyle, Körpersprache & Kommunikation, S 249f.

²⁷⁵ Ebenda, S 247.

²⁷⁶ Vgl. Kühn, Körper-Sprache, S 177f.

²⁷⁷ Ebenda, S 181.

Doch wie können nun emotionale Zustände aus der Körperhaltung des Tänzers gelesen werden? Wenn der stehende Körper in einer gekrümmten Haltung verharrt, kann dies Zeichen für Kummer oder Leid sein. Emotion wird im Körper durch das äußere Erscheinungsbild der Körperhaltung und der Körperbewegung sichtbar.²⁷⁸ Das Publikum erkennt bestimmte Ausdrucksformen und ordnet diese für sie charakteristischen Emotionen zu. Wilhelm Reese schreibt in „Die Kunst der Seele“ dazu folgendes:

„Überraschen soll den Zuschauer vor allem die Getroffenheit der Aussage, die Wiedererkennung des gemeinten Vorgangs durch das „Zeichen“ des Gesichtes oder in der Gestik durch das Zeichen der Hände und der übrigen Körperbewegung.“²⁷⁹

Durch den Tanz können Körper- und Denkbewegungen dargestellt werden. Doch um diese Bewegungen lesbar zu machen, benötigt es den Zuseher. Letzten Endes kommt es auf die Imagination des Rezipienten an, der die Bewegungen interpretiert und Verbindungen aus seinem eigenen Erinnerungsfundus knüpft. Das Tanztheater Wuppertal ist somit auf den aktiven Zuseher angewiesen. Interessant ist dabei die Tatsache, dass Tanz anders funktioniert als Sprache. In der Sprache gibt es für jedes Wort eine genaue Bedeutung, sie ist eindeutig. Im Tanz ist das anders. Der Tanz spricht nicht über etwas Eindeutiges, sondern er zeigt. Das wiederum führt zur Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten gezeigter Bewegungen. Ferner ist noch zu erwähnen, dass der Tanz seine eigene Sprache spricht, die nach ihren eigenen Gesetzen funktioniert.²⁸⁰ Vieles, das sich nur schwer mit gesprochenen Worten ausdrücken lässt, wie z.B. Emotion wird durch (Tanz-)Bewegungen erfahrbar gemacht.

Allein durch die Körperbewegungen lässt sich eine Emotion nicht ablesen, doch kann sie Auskunft über die Intensität einer erlebten Emotion geben.²⁸¹ Ekman und Friesen haben in einem Filmexperiment von 1967 gezeigt, wie schwierig es ist, Gefühle nur über die Information von Körperbewegung zu lesen. In einem Experiment wurde Versuchspersonen ein Film vorgespielt, in welchem sie die Gefühle der gefilmten Personen beurteilen sollten.

²⁷⁸ Vgl. Reese, Die Kunst der Seele, S 14.

²⁷⁹ Reese, Die Kunst der Seele, S 14.

²⁸⁰ Vgl. Bischof, Regung in Bewegung, S 9f.

²⁸¹ Vgl. Ekman P./Friesen, W.V. (1974) zitiert nach Wallbott, Nonverbale Kommunikation, S 490.

Das Schwierige daran war, dass beim vorgeführten Bildausschnitt die Köpfe nicht zu sehen waren. Ekman und Friesen stellten fest, wie wichtig der Gesichtsausdruck beim Bestimmen von Gefühlen ist. Wiederum kann durch die Spannung und Entspannung von Körperbewegung die Intensität von Gefühlen gelesen werden.²⁸²

Damit der emotionale Ausdruck in der Bewegung untersucht werden kann, wird diese im Folgenden in verschiedene Bewegungsprofile unterteilt: *Bewegungsgeschwindigkeit*, *Bewegungsintensität*, *Bewegungsrichtung* und *Bewegungsmuster*.²⁸³

Bei der Betrachtung von *Bewegungsgeschwindigkeit* geht es primär nicht um die tatsächlichen physikalischen Geschwindigkeiten, sondern um die sich in der Wahrnehmung verändernden Geschwindigkeiten von Bewegung. Darunter fallen auch Bewegungspausen.²⁸⁴

Bei der *Bewegungsintensität* geht es ähnlich wie bei der Bewegungsgeschwindigkeit nicht um die Messung oder um exakte Messwerte. Stattdessen wird in der Untersuchung von einer Art Mittelwert ausgegangen, der als Orientierungshilfe dient und Abweichungen der Bewegungsintensität sichtbar macht. Für das zu untersuchende Material spielen zwei Aspekte eine Rolle: der Bewegungsradius und der Kraftaufwand. Beim mimischen Ausdruck betrifft das vor allem den Öffnungsgrad des Mundes und der Augen. In der Dimension des gestischen Ausdrucks und der Körperhaltung kommen zusätzlich der Bewegungsradius, der tatsächliche Kraftaufwand und die Bewegungsgeschwindigkeit hinzu.²⁸⁵

Die *Bewegungsrichtung* ermöglicht die Wahrnehmung für den dreidimensionalen Raum, in welchem sich der Körper bewegt. Die Bewegungsrichtungen lassen sich in vorne-hinten, oben-unten und rechts-links differenzieren.²⁸⁶ Da der Schwerpunkt im Ausdruck der emotionalen Bewegung liegt, ließe sich an dieser Stelle noch die Unterscheidung innen-außen hinzufügen. Dabei wird jedoch anstelle des Raumes der Körper als Ausgangspunkt verwendet. Bewegung geht zum Körper hin und vom Körper weg.

²⁸² Vgl. Argyle, Körpersprache & Kommunikation, S 261.

²⁸³ Vgl. Kühn, Körper-Sprache, S 217.

²⁸⁴ Ebenda, S 218.

²⁸⁵ Ebenda, S 219.

²⁸⁶ Ebenda, S 220.

In der Betrachtung von Tanz(-Bewegung) sind aber nicht nur die Geschwindigkeit, die Intensität und die Bewegungsrichtung von Interesse, sondern auch die daraus resultierenden Bewegungsabfolgen.

Anhand von *Bewegungsabfolgen* können gestische Bewegungsformen, zum Beispiel jene der Hände, interpretiert werden. Die Hände allein stellen an sich noch nichts Bestimmtes dar. Erst durch zu bezeichnende Bewegungsabläufe lassen sich die Hände interpretieren. In diesem Sinne sind vor allem die Bewegungsabfolgen – die Christine Kühn auch als Bewegungsmuster bezeichnet – ausschlaggebend, um Bewegung zu interpretieren.²⁸⁷

5.2 Emotion und Zeichen

Dieses Kapitel widmet sich der Definition von Zeichenstrukturen und beruht hauptsächlich auf der Zeichenkonzeption von Charles Sanders Peirce. Seine theoretischen Ansätze erwiesen sich für die analytische Betrachtung von Körper und Sprache als sehr hilfreich. Das Zeichen definiert Pierce als „something which stands to somebody for something in some respect or capacity“²⁸⁸. Demnach steht das Zeichen „als etwas, das für etwas anderes (das Objekt) zu etwas (dem Interpretanten) in einer Beziehung steht (für jemanden in irgendeiner Hinsicht oder aufgrund irgendeiner Fähigkeit).“²⁸⁹

Im Duden für die deutsche Rechtsreibung wird das Zeichen als „etwas Sichtbares, Hörbares (besonders eine Geste, Gebärde, ein Laut o. Ä.), das als Hinweis dient, etwas deutlich macht, mit dem jemand auf etwas aufmerksam gemacht, zu etwas veranlasst o. Ä wird“²⁹⁰ definiert.

²⁸⁷ Ebenda, S 226.

²⁸⁸ Pierce Charles S. (1931) zitiert nach Kühn, Körper-Sprache, S 58.

²⁸⁹ Kühn, Körper-Sprache, S 58.

²⁹⁰ www.duden.de Zugriff am: 30.7.2014

Die Zeichenrelation ist in ihrer Grundstruktur *triadisch* aufgebaut und wird in folgende drei Aspekte unterteilt:

- das Zeichen selbst
- das Zeichen in Beziehung zu seinem Objekt
- das Zeichen in Beziehung zu seinem Interpreten

Die drei unterschiedlichen Aspekte der Zeichen stehen in einer logischen, triadischen Relation zueinander. Das bedeutet, dass ein Aspekt die jeweils anderen beiden miteinander verbindet: das Zeichen verbindet Objekt und Interpret, der Interpret verbindet Zeichen und Objekt, und das Objekt verbindet Zeichen und Interpret. Daraus folgt, dass ein Zeichen erst zum Zeichen wird, wenn es für seine Darstellung einen Interpreten gibt. Erst durch den Interpreten kann das Zeichen durch das Objekt zum Zeichen des Rezipienten werden. Demzufolge löst ein Zeichen im Rezipienten ein geistiges Zeichen aus, das mit dem gesehenen Zeichen korreliert. Durch diesen Zusammenstoß kann das gesehene Zeichen interpretiert werden. Da der Interpret selbst auch zeichenhaft ist, kann der Zeichenbenutzer ein Zeichen auf ein Objekt beziehen, für das es steht.²⁹¹

Wenn sich Gefühle und Ideen nicht mehr allein durch die Sprache ausdrücken lassen, wird dem Gesprochenen zusätzlich ein symbolischer Ausdruck auf körperlicher Ebene verliehen. Das machen sich vor allem Menschen bei Ritualen und Zeremonien, bei politischen Veranstaltungen und in der Kunst zunutze.²⁹²

Demnach ist der körperliche Ausdruck immer auch Repräsentant der symbolischen Ordnung. Nietzsche erläutert dazu folgendes: „Man teilt sich nie Gedanken mit: man teilt sich Bewegungen mit, mimische Zeichen, welche von uns auf Gedanken hin zurückgelesen werden.“²⁹³

Pierce differenziert den Zusammenhang von Zeichen und dem Bezeichnenden in die Kategorien: *subjektiv* und *objektiv*. Zusätzlich unterteilt er die objektiven Zusammenhänge

²⁹¹ Vgl. Kühn, Körper-Sprache, S 58f.

²⁹² Vgl. Argyle, Körpersprache & Kommunikation, S 58.

²⁹³ Nietzsche zitiert nach Karger, André. Geste und – oder Symptom. Was kann die Psychoanalyse zum Diskurs der Geste Beitragen? In: Görling, Reinhold. Geste. Bewegung zwischen Film und Tanz. Hg. Reinhold Görling. Band 5. Bielefeld: transcript Verlag, 2009. S 244.

in folgende zwei Untergruppen: eine innere und eine äußere. In Folge dessen unterscheidet Pierce drei Arten von Zeichen: Ikon, Indiz und Symbol.²⁹⁴

5.2.1 Ikon, Indiz und Symbol

Ikone sind Zeichen, die aufgrund ihrer Ähnlichkeit in Beziehung zu einem Objekt stehen, wie beispielsweise Bilder. Beim Ikon, so Pierce, gibt es einen inneren, objektiven Zusammenhang zwischen dem Zeichen und dem zu bezeichnenden Objekt. Das Ikon bleibt auch dann bestehen, wenn das betreffende Bezugsobjekt nicht mehr vorhanden ist.²⁹⁵

„An *icon* is a sign which would possess the character which renders it significant, even through its object had no existence.“²⁹⁶

Ein Beispiel für ein Ikon ist der „Ampelmann“. Der Ampelmann ist das grüne leuchtende Männchen, der im Profil gehend dem sich bewegenden Fußgänger nachempfunden ist. Der Fußgänger weiß, dass er in diesem Fall selbst das Bezugsobjekt ist, und setzt sich in Bewegung, sobald es zu leuchten beginnt.

Es gibt auch Ikone, die Gefühle vermitteln können, wie der „Smiley“ ☺. Es gibt für viele Gefühlszustände unterschiedliche Smileys: lachende, traurige, wütende, überraschte usw.

Das *Indiz* als Zeichen steht in einem natürlichen Verhältnis zu seinem Objekt, wobei mit natürlich nicht nur die physische Verbindung gemeint ist. Vielmehr handelt es sich beim Indiz um eine kontinuierliche Beziehung zum Objekt, in der ein äußerer objektiver Zusammenhang in raum-zeitlicher Koexistenz mit der indexikalischen Präsentation von Realität besteht. In diesem Zusammenhang ist der Index kein Abbild von etwas, sondern steht als Hinweis oder Anzeichen zu einem Bezugsobjekt. Ein Beispiel für den Index ist das Symptom einer Krankheit. Der Index verschwindet, wenn es das, wofür er steht, nicht

²⁹⁴ Vgl. Kühn, Körper-Sprache, S 59f.

²⁹⁵ Ebenda, S 60.

²⁹⁶ Pierce, Charles S. *Philosophical Writings of Pierce*. Selected and edited with an introduction by Justus Buchler. New York: Dover, 1955. S 104.

mehr gibt. Jedoch bleibt der Index bestehen, auch wenn es keinen Zeichenbenutzer mehr gibt, der ihn als solchen verwendet.²⁹⁷ Pierce definiert den Index wie folgt:

„An *index* is a sign which would, at once, lose the character which makes it a sign if its object were [sic!] removed, but would not lose that character if there were no interpretant.“²⁹⁸

Beim *Symbol* besteht weder ein natürliches Verhältnis noch eine Ähnlichkeit in der Beziehung zum Bezugsobjekt. Vielmehr beruht das Symbol auf der subjektiven willkürlichen Wahrnehmung des Interpreten. In diesem Sinne benötigt das Symbol einen Interpreten, der in seinem Gedächtnis für jenes Zeichen eine repräsentierende Entsprechung abrufen kann.²⁹⁹ Pierce beschreibt das Symbol folgendermaßen:

„A *symbol* is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of law, usually an association of general ideas, which operates to cause the Symbol to be interpreted as referring to that object.“³⁰⁰

Symbole werden als Zeichen bestimmt, wenn sie aufgrund von Regelmäßigkeit als solche gedeutet werden. Seinen Zeichencharakter verliert das Symbol erst, wenn es für seine Deutung keinen Interpreten mehr gibt.³⁰¹ Pierce formuliert weiter:

„A *symbol* is a sign which lose the character which renders it a sign if there were no interpretant.“³⁰²

Nach Keller können das Indiz und das Ikon zum Symbolischen erheben. Alle drei Verfahren finden im Symbolischen ihre Anwendung. In diesem Sinne kann ein Symptom zum Ikon als auch zum Symbol werden und das Ikon kann zum Symbol werden. Einen

²⁹⁷ Vgl. Kühn, Körper-Sprache, S 60.

²⁹⁸ Peirce, Philosophical Writings of Peirce, S 104.

²⁹⁹ Vgl. Kühn, Körper-Sprache, S 60f.

³⁰⁰ Peirce, Philosophical Writings of Peirce, S 102.

³⁰¹ Vgl. Kühn, Körper-Sprache, S 61.

³⁰² Peirce, Philosophical Writings of Peirce, S 104.

Abstieg vom Symbol zum Symptom oder zum Ikon kann es seiner Meinung nach nicht geben. Keller formuliert weiter:³⁰³

„Auf lange Sicht wird alles zu Symbolen. Einen Weg zurück kann es nicht geben. Die Symbolifizierung geht immer einher mit der Entstehung von gemeinsamem Wissen. Der Weg zurück setzte einen Gebrauch voraus, der gemeinsames Vergessen zur Folge hätte, ein wohl unmögliches Szenario.“³⁰⁴

5.2.2 Lesbarkeit von Emotion

Im Theater des 20. Jahrhunderts werden der Körper und sein Akteur in den Mittelpunkt der Zeichenproduktion gestellt. Nach Boenisch gibt es noch keine adäquate Theorienbildung zu diesem Fach, welches sich mit einer systematischen Erfassung und Auswertung von „Körperzeichen“³⁰⁵ befasst. Ferner erwähnt er, dass selbst grundlegende Fragen zur Darstellung des Körpers auf der Bühne noch unergründet seien.³⁰⁶

Nach dem theaterwissenschaftlichen Konzept der Theatersemiotik, werden Aktionen des Körpers der Akteure unterschiedlichen Zeichensystemen untergeordnet. Nach Tadeusz Kowzan wird der theatrale Code in 13 Kategorien unterteilt. Darunter befinden sich unter anderem der Gesichtsausdruck, die Gestik, die Bewegung der Schauspieler im Raum, Maske, Kostüme und Frisuren.³⁰⁷

In der schriftlichen Arbeit beruht das Zeichensystem auf ähnlichen, folgenden Unterkategorien: Mimik, Gestik, Körperhaltung und Körperbewegung. Ferner spielen auch die Kostüme eine Rolle. In der schriftlichen Arbeit geht es nicht um die Erstellung eines Zeichenkonzeptes, sondern darum, die Lesbarkeit von Emotion mittels „Körperzeichen“ zu entschlüsseln.

³⁰³ Vgl. Keller, Rudi. Zeichentheorie. Zu einer Theorie semiotischen Wissens. Tübingen/Basel: Francke, 1995. S 172.

³⁰⁴ Ebenda, S 186.

³⁰⁵ Näheres dazu folgt weiter unten in diesem Kapitel.

³⁰⁶ Vgl. Boenisch, Peter M.. körPerformance 1.0. Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater. München: epodium, 2002. S 15.

³⁰⁷ Vgl. Kowzan, Tadeusz (1975) zitiert nach Boenisch, körPERformance 1.0, S 88.

Ist das gesprochene Wort von Abwesenheit geprägt, schafft sich das Körperzeichen durch den physischen Körper Präsenz. Das Körperzeichen setzt sich über die ikonische Repräsentation des physischen Körpers und seine Figuration hinaus.³⁰⁸ Nach Boenisch genügt es nicht, den Körper als statisch fixiertes Zeichensystem zu erfassen, denn:

„Gerade Körperzeichen vermitteln nicht nur permanent Bedeutungen auf verschiedenen Ebenen, sondern sind in der Lage, diese Bedeutungen permanent zu variieren, zu ergänzen, zu verstärken und auch zu widerrufen.“³⁰⁹

Die Lesbarkeit von Emotion wird erschwert, indem Körperzeichen nicht immer auf Eindeutiges verweisen. Oftmals widerspricht sich der mimische dem gestischen Ausdruck oder dem Ausdruck der Körperhaltung. Boenisch schlägt deshalb folgendes vor:

„Um die Komplexität und Flexibilität dieses Zeichensystems analytisch zu erfassen, ist es unabdingbar, die vom Körper der Akteure hervorgebrachten Zeichen nicht mehr künstlich zu separieren, sondern sie in ihrer Gesamtheit als *System der Körperzeichen* zu betrachten.“³¹⁰

Letzten Endes kommt es auf die Assoziationen des Rezipienten an, welcher die Körperzeichen erkennt und interpretiert. Der Zuseher verknüpft das Gesehene mit seinen eigenen gespeicherten Erfahrungen und wertet sie aus. Da Erfahrung nicht allein auf gedanklicher und körperlicher Ebene, sondern auch auf emotionaler Ebene gespeichert ist, können bestimmte Zeichen beim Zuseher Emotionen auslösen. So gesehen sind Körperzeichen nur ein Indiz für Emotion. Der Zuseher verbindet mit einer speziellen Bewegung einen bestimmten körperlichen Zustand, der in ihm wiederum durch das Abrufen der eigenen Geschichte Gefühle auslöst. Demnach sind die erzeugten Gefühle nie alleine der Effekt einer Inszenierung, sondern das Resultat der Zusammenarbeit mit dem Zuschauer.³¹¹

³⁰⁸ Vgl. Boenisch, körPERformance 1.0, 89f.

³⁰⁹ Boenisch, körPERformance 1.0, S 90.

³¹⁰ Ebenda, S 90.

³¹¹ Vgl. Brandstetter, Tanztheater als „Chronik der Gefühle“, S 19.

„Auf die Bühne gebracht, ist die Wirklichkeit des Tanztheaters niemals einfach nur realistisch. Sie ist ein Mittel, genauer hinzusehen, bis tief in die Wurzeln der inneren Antriebe, Wünsche und Ängste der Persönlichkeit. Gefühl geht über Information.“³¹²

In diesem Sinne lösen die dargestellten Bewegungen körpereigene Gefühle aus, die viel mehr mit der eigenen persönlichen Geschichte zu tun haben, als mit der gezeigten Darstellung.

³¹² Bentivoglio/Carbone, Pina Bausch oder Die Kunst, über Nelken zu tanzen, S 91.

6. Formen des emotionalen Ausdrucks am Beispiel des Stückes *Café Müller*

Im letzten Abschnitt der Arbeit werden nun die theoretischen Ansätze von Emotion am Beispiel des Stückes *Café Müller* angewandt. Natürlich muss bei der folgenden Analyse berücksichtigt werden, dass es sich hierbei um eine Annäherung und keine festgeschriebene Schlussfolgerung handeln kann. Grund dafür ist, unter anderem, die eigene subjektive Wahrnehmung und kognitive Sichtweise auf den zu untersuchenden Gegenstand. Raimund Hoghe schreibt in seinem Dramaturgie-Tagebuch, dass die Choreographin eindeutige Interpretationen ihrer Stücke verwirft. Weiters formuliert er: „Auch klare und in ihren Stücken häufig wiederkehrende Bilder will sie nicht in bestimmte Schubladen eingeordnet wissen.“³¹³ Zur Interpretation ihrer Stücke sagte Pina Bausch: „Man kann es so sehen und so sehen“ und „Man kann auch umgekehrt gucken.“³¹⁴ Demnach besteht das Risiko nicht im Missverständnis der Interpretation, sondern in einer eingeschränkten Betrachtungsweise. Die erzeugten Bilder stehen für ihre Offenheit und Vieldeutigkeit und sollten durch die Analyse nicht auf Eindeutiges eingegrenzt werden.³¹⁵ In diesem Sinne handelt es sich bei der folgenden Analyse um eine Variante, wie Emotionen gedeutet werden können. Dieselben gleichen Stückbeispiele, betrachtet sie jemand anderer, könnten völlig unterschiedlichere Schlussfolgerungen ergeben.

6.1 *Café Müller*

Zunächst folgen Informationen zur Entstehung des Stückes *Café Müller* und eine kurze Stückbeschreibung. Dies soll ermöglichen, sich das Stück besser vorstellen zu können, da bei der Darstellung auf die filmischen Ausschnitte verzichtet werden muss.

³¹³ Hoghe, Raimund zitiert nach Brandstetter, Fundstücke Tanz, S 17.

³¹⁴ Bausch, Pina (o.J. o.O.) zitiert nach Brandstetter, Fundstücke Tanz, S 17.

³¹⁵ Vgl. Brandstetter, Fundstücke Tanz, S 17.

Ursprünglich war das Stück *Café Müller* von Pina Bausch Beitrag eines Theaterabends. Der Gesamttitel war unter eben diesem genannten Titel „Café Müller“ zusammengefasst. Der Theaterabend stand für unabhängige und selbstständige Produktionen, in welchen Choreographen wie Gerhard Bohner und Hans Pop (ein Mitglied der Wuppertaler Kompanie) ihre Stücke zeigten. Von den anfänglichen vier Stückbeiträgen, wird heute aber nur noch Pina Bauschs *Café Müller* gezeigt. Daraus ergibt sich auch, dass das Stück im Vergleich zu anderen Stücken von Pina Bausch mit 40 Minuten relativ kurz ist. Meist wird es heute in Kombination mit *Le Sacre du Printemps*, (dem Frühlingopfer) aufgeführt.³¹⁶

Café Müller wurde im Mai 1978 im Opernhaus Wuppertal uraufgeführt. Unter den Tänzern befanden sich Malou Airaud, Meryl Tankard, Rolf Borzik, Dominique Mercy, Jan Minarik und die Choreographin Pina Bausch selbst. Pina Bausch tanzte insgesamt nur in zweien ihrer Stücke, darunter das eben genannte *Café Müller* und *Danzon* vom Jahr 1995.³¹⁷

Unter dieser eben genannten kleinen Gruppe von Tänzern war auch der Bühnenbildner Rolf Borzik vertreten. Im Stück hatte er die Rolle des in schwarz gekleideten Herren, der Tische und Stühle beiseite stellte, damit eine andere Tänzerin sich nicht an den Gegenständen stieß. Die Rolle von Borzik wurde später von Jean-Laurent Sasportes übernommen.³¹⁸

Die Aufführungsanalyse von *Café Müller* basiert auf einem Videomitschnitt von 1984, der im Opernhaus Wuppertal aufgezeichnet wurde. Analysiert wird in chronologischer Reihenfolge, wobei nicht jede einzelne Stückszene beschrieben wird, da dies zu umfangreich geworden wäre. Die Regie der Videoaufnahme machte Pina Bausch selbst. Im Video hat Jean-Laurent Sasportes bereits die Rolle von Rolf Borzik. Anstelle von Meryl Tankard tanzt Nazareth Panadero die Rolle der Frau mit der roten Perücke. Die anderen Rollen sind im Video noch in der Originalbesetzung.³¹⁹

³¹⁶ Vgl. Servos, Tanztheater, S 69.

³¹⁷ Vgl. Interview mit Bernd Uwe Marszan geführt am 8. Sept. 2013 in der „Börse“ Wuppertal.

³¹⁸ Vgl. Bentivoglio, Leonetta. Das Unvermögen sich einander wirklich anzusehen. In: Beiheft zum Film *Café Müller*. S 53.

³¹⁹ Vgl. Film: *Café Müller*, 1984.

6.1.1 Bühnenbild

Das Bühnenbild und die Kostüme von *Café Müller* wurden von Rolf Borzik entworfen.³²⁰ Das Bühnenbild stellt ein karges und tristes Kaffeehaus dar. Im Raum stehen ein Dutzend schwarzer Stühle und Tische. Rika Schulze-Reuber sieht in den unbesetzten Stühlen einerseits die Abwesenheit des Menschen und andererseits stehen die leeren Stühle für den Ersatz von Menschen. Die Stühle „(...) stehen für metaphysische Leere und das Fehlen von Inhalten“³²¹, so Schulze-Reuber, „sie beschreiben die Unmöglichkeit der Kontaktaufnahme“³²².

Im hinteren Teil der Bühne befindet sich eine verglaste Drehtür, gehüllt in fahles Licht. An der Rückseite und seitlich des Bühnenraumes befinden sich die Kaffeehauswände. Die seitlichen Wände sind mit Türen ausgestattet, damit das Kaffeehaus betreten und verlassen werden kann. Das Kaffeehaus ist, bis auf die Drehtür, nur spärlich beleuchtet. Im Halbdunkeln lädt der Ort nicht zum Verweilen ein. Die triste und karge Atmosphäre des Kaffeehauses verströmt eine bedrückende Stimmung und drängt seine Besucher in die Isolation.³²³

Auf der Bühne befinden sich zwei Frauen in weißen Kleidern, welche an Nachthemden erinnern. Es sind lange fließende Kleider, die Konturen des Körpers durchscheinen lassen. Auch die Bewegung der beiden hat etwas Verträumtes. Mit geschlossenen Augen bewegen sie sich vorsichtig und wie in Trance durch den leeren Raum. Weiters befinden sich drei Männer in schwarzen Anzügen auf der Bühne und eine Dame mit roter Perücke, schwarzem Mantel und Stöckelschuhen.

Auffällig am Bühnenbild von *Café Müller* ist der Verzicht von Farben. Das Bühnenbild ist fast ausschließlich in schwarz, weiß und grau gehüllt. Die Farblosigkeit des Raumes wirkt kahl und trostlos. Den einzigen Kontrast darin stellt die Frau in den roten Stöckelschuhen dar. Mit ihrer roten Perücke leuchtet sie aus der farblosen Umgebung heraus. Unter ihrem

³²⁰ Vgl. www.pina-bausch.de/stuecke/cafe_mueller Zugriff am: 23.10.2014

³²¹ Schulze-Reuber, Spiegel der Gesellschaft, S 113.

³²² Ebenda.

³²³ Vgl. Film: *Café Müller*, 1984.

schwarzen Mantel trägt sie ein himmelblaues Kleid. Außerdem ist sie die einzige Person im Bühnenraum, die geschminkt ist. Sie trägt einen auffälligen roten Lippenstift.

6.1.2 Musik

Neben der Bewegung spielt die Musik eine ebenso wichtige, wenn nicht sogar wichtigere Rolle für die Befreiung von Emotionen. Ferner kann Tanzbewegung in Begleitung von Musik, zusätzlich emotional verstärkt und aufgeladen werden. Leonetta Bentivoglio erläutert im Bezug zu den Stücken des Tanztheaters Wuppertal folgendes:

„Die Musik dient dazu, ein Klima zu beschreiben, Landschaften zu untermalen, Bilder mit Gefühlen anzureichern.“³²⁴

Für *Café Müller* hatte Pina Bausch die Frauenarien von Henry Purcell aus „The Fairy Queen“, „Dido“ und „Aeneas“ gewählt. Es sind Klagelieder, die um Themen wie Einsamkeit, Trauer und Verzweiflung kreisen.³²⁵ Im Gegensatz zu den Choreographen der anderen Stücke jenes Tanzabends, verfremdete Pina Bausch die Musik nicht, sondern ließ sie in der Originalversion abspielen.

Zur Vollständigkeit sind die Liedtexte angeführt, um dem Leser einen zusätzlichen Eindruck von der Stimmung des Stücks *Café Müller* zu vermitteln.

Erste Arie

Oh, lasst mich weinen,
ewig weinen.

Schlaf sei meinen Augen
Nie mehr willkommen.

³²⁴ Bentivoglio/Carbone, Pina Bausch oder Die Kunst, über Nelken zu tanzen, S 48.

³²⁵ Vgl. Servos, Tanztheater, S 70.

Ich verberge mich vor dem Anblick des Tages...
Und seufze, seufze mir die Seele aus.
Er ist dahin, dahin beklaget seinen Verlust.
Denn niemals werde ich ihn wieder sehen.

Zweite Arie (aus Dido und Aeneas)

Deine Hand, Belinda! Finsternis umwölbt mich.
An deinem Busen lass mich ruhen.
Mehr wollt' ich tun, doch der Tod ist in mir.
Der Tod ist nun ein willkommener Gast.

Wenn ich in der Erde liege,
mögen meine Verfehlungen
dich nicht bekümmern.
Denk an mich! Doch ach! Vergiss mein Schicksal.

Dritte Arie

Nun kommt der Winter, langsam,
bleich, mager und alt...

zittrig vor Alter
und schlotternd vor Kälte.
Betäubt von hartem Frost,
bedeckt mit Schnee...

bittet er die Sonne um Gesundheit...
und singt wie zuvor.

Vierte Arie (diese Arie wird am Ende des Stückes wiederholt)

Seht, die Nacht ist selbst erschienen,
eurem Plan entgegenzukommen.

All ihr friedliches Gefolge ist da...
welches Menschen schläfrig macht.

Lasst Lärm und Sorgen,
Kummer und Verzweiflung...

Lasst Trotz und Neid,
des Teufels Freud...

auf ewig von hier verbannt sein.

Lasst sanfte Ruhe
ihr die Lieder schließen...

und murmelnde Bäche...
frohe Träume bringen.

Lasst nichts da, was stören könnte.³²⁶

³²⁶ Vgl. Beiheft zum Film *Café Müller*, S 62f.

6.2 Aufführungsanalyse thematisch prägnanter Szenen des Stückes *Café Müller* (Videomitschnitt aus dem Jahr 1984)

Die nun folgende Aufführungsanalyse vom Stück *Café Müller* basiert auf dem Videomitschnitt aus dem Jahr 1984. Zu beachten ist, dass es sich beim Mitschnitt bereits um eine eingeschränkte Darstellung des Stückes handelt, da im Video nicht immer der ganze Bühnenraum sichtbar ist. Die Aufführungsanalyse stellt keine vollständige Analyse dar, sondern behandelt nur für das Thema relevante Szenen.

Raimund Hoghe erfasst sehr treffend den Kern des Stückes *Café Müller*. So formuliert er folgendes:

„Eine Liebesanklage. Sich erinnern, bewegen, berühren. Haltungen einnehmen. Sich entblößen, gegenüberstehen, aneinander abgleiten. Verlorenes suchen, Nähe. Sich auf Händen tragen. Gegen Wände laufen, werfen, stürzen. Zusammensinken und aufstehen. Wiederholen, was man sah. Sich an Vorbilder halten. Eins werden wollen. Auseinander genommen werden. Sich umarmen. He is gone. Mit geschlossenen Augen. Aufeinander zugehen. Sich spüren. Tanzen. Verletzen wollen. Schützen. Hindernisse beseitigen. Menschen Raum geben. Lieben.“³²⁷

Pina Bausch betritt durch eine Seitentür die Bühne. Sie trägt ein weißes bodenlanges Kleid und ihr Haar ist zu einem Zopf zusammengebunden. Sie öffnet die Tür. Langsam und zaghaft sind ihre Bewegungen, die nur durch ein leichtes, kurzes Zusammenzucken im Oberkörper unterbrochen werden. Die Arme hält sie durchgestreckt vor ihrem Körper. Die Handflächen sind nach außen gerichtet.

Dadurch, dass die Handflächen nach außen zeigen, so dass jeder sie sehen und auch berühren könnte, kann das als Zeichen für Offenheit und Verletzlichkeit interpretiert werden. Die Tänzerin zeigt sich ungeschützt und zerbrechlich.

Das kurze Zusammenzucken oder in sich Zusammensinken zeigt die Verletzlichkeit und Zerbrechlichkeit des Körpers. Ein ruckartiges Zusammenzucken entsteht meist im

³²⁷ Hoghe, Raimund. Assoziationen. In: Beiheft zum Film *Café Müller* o.J. o.O., S 39.

Zusammenhang mit dem Erschrecken vor etwas oder jemandem. Die Bewegung vermittelt, dass sich die Person vor etwas fürchtet oder Angst hat. Durch die Wiederholung und Regelmäßigkeit der Bewegung des Zusammenzuckens, verändert sich das Zeichen zu etwas Undefinierbarem. Die Bewegungen bekommen als Gesamtbild etwas Rätselhaftes.

Pina Bausch hat ihre Augenlider gesenkt. Nach außen sieht es so aus, als ob sie die Augen geschlossen hätte. Der gesenkte Blick verdeutlicht eine zurückgezogene Haltung zur Außenwelt. Geschlossene Augenlider können als Abschirmung vor der Umwelt gedeutet werden.³²⁸

Die Tänzerin bewegt sich mit kleinen Schritten vorwärts. Langsam erkundet sie dabei die Umgebung. Mit ihren kleinen, vorsichtigen Bewegungen nimmt sie nur wenig Raum ein. Sie dreht dem Publikum den Rücken zu und geht langsam, der Wand entlang, in den hinteren Bühnenbereich. Immer wieder scheint sie dabei den Kontakt mit der Wand zu suchen, als Anhaltspunkt und Stütze. Sie geht weiter und stößt sich an einem Stuhl, setzt aber ihren Weg fort. Zaghaft tastend mit fast geschlossenen Augen erkundet sie ihre Umgebung.

In dem Versuch die verschiedenen Bewegungen zusammenzufügen, erzeugt dies kein klar abzugrenzendes Bild. Es scheint, dass, wie die Stücke von Pina Bausch selbst, auch die Bewegungen aus vielen einzelnen Teilen bestehen, die erst durch die Interpretation des Zusehers gedeutet werden können. Je nachdem welche Bewegung sich am stärksten für den Zuseher heraushebt, wird er auch das Gesehene danach beurteilen. So scheint es, dass die Form, beziehungsweise der Aufbau der Stücke auch die Art der Bewegungen zueinander widerspiegelt. Viele kleine, untereinander unabhängige Bewegungen kommen im Tanz zusammen. Dies ermöglicht dem Zuseher, das Gesehene auf seine individuelle Weise zu verstehen.

Eine Frau mit roter Lockenperücke, *Nazareth Panadero* betritt durch die Drehtür im linken hinteren Bühnenbereich das Kaffeehaus. Sie trägt einen schwarzen Mantel und rote Stöckelschuhe. Vorsichtig tritt sie durch die Tür ein, indem sie behutsam die Klinke hinunter drückt und die Tür hinter sich wieder schließt. Ihre Beinbewegungen sind kleine

³²⁸ Vgl. Argyle, Körpersprache & Kommunikation. In: Kapitel: 5.1.1 Mimik, S 67.

schnelle Schritte, die zwischendurch wie kleine Sprünge erscheinen. Ihre Arme sind unter Spannung vom Körper weggestreckt. Einerseits wirkt es so, als ob Nazareth mithilfe der Arme ihre Schritte ausbalanciert, um damit ihr Gleichgewicht zu halten. Andererseits erscheinen die unter Spannung gehaltenen Arme als eine Art Schutzpanzer, der sie vor äußeren Einflüssen beschützen soll. Die Anspannung in den Armen kann als ein Indiz für Angst gelesen werden. Ein angespannter Körper, meist in Zusammenhang mit einem starren Blick, drückt Angst aus. Ihr Kopf ist durch den Blick auf den Boden leicht gesenkt. Ihre Augen suchen den Boden ab. Immer nur ein paar Schrittlängen vor ihrem Körper werden abgesucht, wahrscheinlich um den bevorstehenden Hindernissen, den Stühlen und Tischen ausweichen zu können. Wie in einem Labyrinth eilt sie um die leblosen Gegenstände herum. Dabei springt auch ihr Blick von einer Seite zur anderen. Nach außen erweckt es den Eindruck, als wäre sie auf der Suche nach etwas, als würde sie nach etwas Bestimmten suchen, vielleicht nach etwas, das sie verloren hat und nun nicht mehr finden kann. Ihre Bewegungen könnten als ein Indiz für die verzweifelte Suche nach Liebe verstanden werden. Im Irrgarten von abgeräumten Tischen und leeren Stühlen sucht die Tänzerin nach Gesellschaft, findet aber nur die Einsamkeit.

Eine weitere Tänzerin, *Malou Airaud*, ebenfalls in einem weißen langen Kleid, betritt die Bühne. Ihre Schritte sind ähnlich wie die von Pina Bausch, vorsichtig und behutsam. Norbert Servos beschreibt diese erste Szene folgendermaßen:

„Die beiden Tänzerinnen, eine vorn, die andere im Grau der Bühnentiefe fast verschwindend, bewegen sich mit geschlossenen Augen, schlafwandlerisch, gänzlich in der Innenwelt ihrer Gefühle gefangen, ohne Beziehung zur Umwelt. Sie bewegen sich teils simultan, teils zeitversetzt.“³²⁹

Auch sie stößt beim Gehen gegen im Raum stehende Stühle. Sie hält dann kurz inne und setzt ihren Weg fort. An einem Punkt im Raum bleibt sie stehen und senkt ihren Kopf nach unten. Sie berührt mit ihrer linken Hand ihren Bauch und bewegt sie dann aufwärts über ihre Brust zum Herzen. Der Bewegungswechsel, vom zaghaften Gehen hin zur Selbstberührung erweckt den Eindruck, als ob sie langsam aus einem langen Traum erwachen würde.

³²⁹ Servos, Tanztheater, S 71.

In dem Moment, als die Tänzerin beginnt sich zu berühren, fängt die Musik zu spielen an. Malou bewegt leicht ihren Kopf von einer Seite auf die andere, als würde sie an etwas Bestimmtes, vielleicht an ein vergangenes Erlebnis denken. Ihr Gesichtsausdruck verändert sich und sie bekommt einen traurigen und schmerzhaften Ausdruck. Sie sinkt nach vorne zusammen und ihre Haare fallen ihr ins Gesicht. Ihre Hände hat sie auf den Oberschenkeln abgelegt.

Ihre nach vorne gebeugte Haltung kann auf unterschiedliche Art und Weise interpretiert werden, doch die traurige Musik von *Henry Purcell* lässt das Bild von einer schmerzhaft, sich erinnernden Gebärde entstehen. Verstärkt wird dieses Bild, als sich die Tänzerin mit der Hand an den Kopf greift, als müsste sie sich abstützen. Gleichzeitig erzeugt die Selbstberührung Intimität und Nähe. Ihre sanften Bewegungen in Kombination mit der Musik erzeugen eine traurige Atmosphäre. Plötzlich ändert Malou ihre Bewegungsqualität von langsam-zart in stürmisch-schnell. Dieser schnelle Wechsel der Bewegungsdynamik löst möglicherweise einen überraschenden Moment im Publikum aus, da es der erste größere dynamische Wechsel im Stück ist. Nach Eckman und Friesen gehört auch die Überraschung zu den sechs Basisemotionen³³⁰.

In schnellen Schritten durchquert die Tänzerin die Bühne. Die Hände hält sie dabei noch immer gestreckt vor ihren Körper. In dieser Körperhaltung eilt sie gezielt in eine Richtung, ohne dabei auf mögliche Hindernisse im Raum Rücksicht zu nehmen. Zwar könnte sie mit den Händen eine bevorstehende Gefahr ertasten, doch mit der Geschwindigkeit, in der sie sich fortbewegt, sind Zusammenstöße unvermeidbar. Das Beobachten dieses Geschehens erzeugt beim Rezipienten womöglich die Vorahnung eines Unfalls. Indem sich die Tänzerin stürmisch zu bewegen beginnt, obwohl viele regungslose Objekte im Raum stehen, verursacht das einen spannenden Moment und kann ein Auslöser für die Emotion Angst sein.

In letzter Sekunde kommt ihr ein Mann im schwarzen Anzug gekleidet zu Hilfe. Beim Tänzer handelt es sich um *Jean-Laurent Sasportes*. Kurz bevor sie gegen ein Hindernis stößt, wirft und reißt er mit ganzem Körpereinsatz das jeweilige Objekt zur Seite. Gleichzeitig verfolgt er sie mit seinem Blick und lässt sie immer nur kurz aus den Augen.

³³⁰ Vgl. Kapitel 5.1 Emotion und nonverbale Kommunikation, S 66f.

Schlussendlich kann aber auch er sie nicht davor bewahren, gegen ein Hindernis zu stoßen. Sie stößt gegen die Wand.

In dieser Szene ist vor allem die Ungewissheit, die diese Spannung erzeugt. Das Publikum sieht einerseits die Hindernisse und andererseits die sich darauf zu bewegend Tänzlerin. Der Zuseher kann nicht ins Geschehen eingreifen, sieht jedoch die bevorstehende Gefahr. In diesem Fall ist es die Imagination des Zusehers, die den möglichen Zusammenstoß voraussieht. Die Vorstellung von der Gefahr erzeugt die Spannung.

Auf welche Weise kann in dieser Szene nach Emotion gefragt werden? In diesem Fall sind es weniger die einzelnen Körperbewegungen, als mehr das ganze Geschehen. Indem die beiden Tänzer in Interaktion zueinander treten, zumal auch nur von seiner Seite aus, kann die Szene nach der Interaktion befragt werden. Malou, die Tänzerin, scheint nur mit sich selbst und ihrer Empfindung beschäftigt zu sein. Sie nimmt den Herrn im schwarzen Anzug nicht war. Er wiederum erweckt den Eindruck, als wäre er nur für sie anwesend, möglicherweise um sie zu beschützen.

Mit seinem Handeln versucht er, die Frau vor den bevorstehenden Gefahren zu bewahren. Doch letzten Endes kann auch er sie nicht davor beschützen. Nur sie selbst ist in der Lage sich daraus zu befreien. Auf der anderen Seite wird seine Hilfeleistung nicht gesehen und als solche anerkannt. Seine Bemühungen scheinen umsonst zu sein.

Wird die Szene auf diese Weise gelesen, bringt das den Rezipienten womöglich in eine traurige Stimmung. Die Szene kann als Zeichen für die hoffnungslose Bemühung etwas zu verhindern, das sich nicht verhindern lässt, verstanden werden, oder als ein fortwährender Versuch den Verlauf der Geschichte zu ändern, der jedoch durch den einzelnen nicht beeinflussbar ist.

Für Leonetta Bentivoglio repräsentiert das Stück „das Unvermögen [des Menschens], einander wirklich anzusehen“³³¹. Jeder ist viel zu sehr mit sich selbst beschäftigt, um sich die Zeit zu nehmen, den anderen wahrzunehmen und einander zuzuhören. Wie in der eben beschriebenen Szene mit Jean-Laurent Sasportes und Malou Airaudo wird die gebrachte

³³¹ Bentivoglio, Das Unvermögen sich einander wirklich anzusehen. In: Beiheft zum Film *Café Müller* o.J. o.O., S 53.

Hilfeleistung weder wahrgenommen noch wertgeschätzt. Das Stück *Café Müller* ist geprägt von Einzelkämpfern, die nach Liebe suchen, mit dem Unvermögen, das Nächstliegende zu erkennen. Sie leben nebeneinander her. Jeder kämpft für sich und versucht damit die Traurigkeit und Einsamkeit zu überwinden. Leonetta Bentivoglio beschreibt weiter, dass Malou Airaudo die Doppelgängerin von Pina Bausch sei.³³² Ihrer beider Bewegungen sind vom gleichen Ausdruck geprägt. Auch die Haltung der Hände und der des Kopfes sind gleichen Ursprungs. Beide tasten sich vorsichtig durch den leeren Raum. Sie spiegeln einander, ohne sich zu treffen.

Beide Tänzerinnen erreichen gleichzeitig die Wand und laufen dagegen. Malou stößt sich, wie Pina Bausch, vorsichtig mit den Händen von der Wand weg. Die beiden drehen der grauen Wand den Rücken zu und drücken sich mit dem Rücken von der Wand ab. Sie wiederholen diese Bewegungen, bis sie schließlich kraftlos in sich zusammensinken und auf den Boden fallen. Jean-Laurent Sasportes beobachtet Malou und eilt ihr zu Hilfe, als sie sich fast an einem Stuhl stößt. Scheinbar wieder in letzter Sekunde beschützt er sie vor der bevorstehenden Gefahr.

Jean-Laurent Sasportes, dem die Rolle des ständigen Begleiters und Beschützers zukommt, wird zum Bildnis des Liebenden. Das Sich-Kümmern um jemanden wird in diesem Fall zum Indiz für die Liebe. Ohne etwas dafür zurück zu bekommen, beschützt er die Tänzerin so gut er kann. Immer ist er dort wo auch Malou ist, er lässt sie nicht aus den Augen. Bedingungslos scheint er für die Tänzerin anwesend zu sein.

Malou Airaudo richtet sich vom Boden auf und läuft erneut quer über die Bühne. Ihre Augen hält sie geschlossen und ihre Hände vor den Körper gestreckt. Ihr Gesicht verrät eine schmerzhaft, von Trauer erfüllte Erregung. Ihr Mund ist leicht geöffnet. Ihre Gesichtsmuskulatur ist angespannt, wirkt verzerrt, als hätte sie Schmerzen. In einem Moment bleibt sie stehen und ihre Arme beginnen sich zu bewegen. Sie beschreiben große, in sich fließende Kreise in der Luft. Dabei senkt die Tänzerin ihren Oberkörper nach vorne, hebt ihn wieder, um danach wieder in sich zusammen zu fallen. Der ganze Körper begleitet ihre großen Armbewegungen. Dabei finden sich die Arme in der Luft und berühren sich. Die Haare der Tänzerin fallen ihr immer wieder ins Gesicht. Der ganze Körper scheint zu

³³² Vgl. Bentivoglio, Das Unvermögen sich einander wirklich anzusehen. In: Beiheft zum Film *Café Müller* o.J. o.O., S 53.

beben und ausbrechen zu wollen. Dabei dreht sie sich im Kreis herum. Die Bewegungen scheinen wie ein nie enden wollender Strudel tiefer Verzweiflung und Trauer.

Mit ihren Bewegungen nimmt sie den ganzen Bühnenraum ein. Sie läuft von einem Platz zum nächsten. Nach außen wirkt es so, als würde Malou ihren Emotionen zu entkommen versuchen, als würde sie ausbrechen wollen. Doch auch die räumliche Veränderung ändert die Dynamik ihrer Bewegungen nicht. Ihr körperlicher Ausdruck wirkt dabei sehr ungestüm und authentisch. Gleichzeitig sind ihre Bewegungsrichtungen sehr klar definiert. Sie folgt einem sich wiederholenden Bewegungsablauf.

An einem Punkt bewegt Malou die Hände vor ihr Gesicht. Die Bewegung erinnert an eine weinende Gestik. Sie greift sich in ihrem Tanz auch mit einer Hand an den Kopf. Diese Geste erinnert an einen verzweifelten und trauernden Erregungszustand und symbolisiert Trauer. Zusätzlich wird diese melancholische Stimmung durch das Einstimmen von Pina aufgeladen. Pina Bausch beginnt die gleichen Bewegungen wie Malou zu tanzen.

Durch die Doppelung der Bewegung wird die traurige Atmosphäre zusätzlich aufgeladen. Hinzu kommt die ständige Wiederholung des Bewegungsablaufes. Der Zuseher bekommt dadurch Zeit, die Szene auf sich wirken zu lassen. Die Wiederholung der Bewegung gräbt sich dabei tief in das Bewusstsein des Zusehers ein und kann dadurch Emotionen befreien.

Ein weiterer markanter Moment im Stück stellt sich dar, als die Tänzerin sich zu Boden fallen lässt. Sie berührt mit der Hand ihr Herz und lässt sich im nächsten Augenblick auf den Boden fallen. In Seitenlage liegt sie da, die Vorderseite dem Publikum zugewandt. Sie rafft sich auf und fällt erneut. Diesmal auf die andere Seite. Immer wieder wiederholt sich dieses Szenario. Auch diesmal schließt sich Pina Bausch, die sich im hinteren Teil der Bühne bewegt, diesen Bewegungen an. Beide fallen. Das Fallen ist eine sehr ausdrucksstarke Bewegung, die als Scheitern und Sterblichkeit des Menschen interpretiert werden kann.

Die Tänzerin Malou tastet sich vorsichtig durch den Raum. Ihre Schritte sind klein und behutsam, ihre Augen noch immer geschlossen. Sie steuert wie zufällig auf einen Mann zu. Bei dem Tänzer handelt es sich um *Dominique Mercy*, der sich ebenfalls mit geschlossenen Augen auf der Bühne aufhält. Er scheint zu warten. Malou nähert sich ihm. Die beiden

treffen einander, berühren und umarmen sich. Die innige Umarmung kann als Zeichen für Liebe interpretiert werden. Gleichzeitig scheinen die beiden auf der Suche nach Schutz und Geborgenheit zu sein, was auf die dahinter verborgene Emotion der Angst hinweisen könnte. Sie halten und klammern sich aneinander fest.

Die Umarmung der beiden währt nur sehr kurz, als ein weiterer Tänzer, *Jan Minarik* ebenfalls im schwarzen Anzug, beginnt, die beiden voneinander zu trennen. Einzelne Körperteile werden der Reihe nach gelöst, und die Umarmung verschwindet. Die beiden lassen dies über sich ergehen und machen keine Anstalten sich zu widersetzen. Der Mann trennt die beiden nicht nur, sondern er bringt sie in eine andere Position, in der Dominique die Tänzerin in den Armen hält. Noch immer sind die beiden passiv und lassen alles über sich ergehen. Malou liegt leblos in den Armen von Dominique. Jegliche Körperspannung ist aus ihrem Körper entwichen. Ihre Arme, die Beine und ihr Kopf hängen leblos herab. Langsam rutscht die Tänzerin aus den Armen von Dominique und fällt hart auf den Boden. Malou erwacht aus ihrem leblosen Zustand, sie steht blitzschnell auf und umarmt Dominique erneut.

Der eben genannte Ablauf wird mehrmals wiederholt und mit der Wiederholung erhöht sich auch stetig das Tempo. Immer schneller läuft die gleiche Szene ab. Zu einem bestimmten Moment verschwindet Jan Minarik, der die beiden manipuliert hat. Die zwei Tänzer lassen jedoch nicht von den Bewegungen ab und machen alleine weiter. Immer wieder fällt die Tänzerin auf den Boden, steht wieder auf und umklammert Dominique. Bis zur Erschöpfung dehnt sich die Szene aus. Sie endet in einer Umarmung in Stille. Zu hören ist nur der schwere Atem der beiden.

Die Bewegungen der beiden Tänzer erinnern an einen Kampf. Es wirkt wie ein verzweifelter Versuch, einander näher zu kommen. Doch es scheint, als würden die Körper nicht zusammen passen. Einzelne Körperteile gleiten voneinander ab. Es gibt keinen Halt, keine Sicherheit. Die stetige Wiederholung mit dem immer wiederkehrenden Scheitern erzeugt Verzweiflung. Hinter der Verzweiflung steckt die Emotion Angst, es ist die Angst der Hoffnungslosigkeit.

Über das Tanztheater Wuppertal schreibt Leonetta Bentivoglio folgendes:

„Was auf der Bühne gezeigt wird, ist die alltägliche Kommunikation mittels physischer Zeichen. Es ist ein Theater der Erfahrung, die auch die unsere ist. Projiziert jedoch in eine Entfremdung, die den Zuschauer distanziert und bei ihm gleichzeitig zu einer Bewußtheit von sich selbst führt und die sich vor allem in den Codes des Körpers ausdrückt.“³³³

Malou und Dominique lösen langsam ihre Umarmung. Die beiden trennen sich und jeder geht seinen eigenen Weg. Während Malou Airaudó in den hinteren Bühnenraum geht, bewegt sich Dominique in den vorderen Bühnenbereich. Malou stößt sich immer wieder bei den leblosen Objekten im Raum an. Sie ist wieder ganz für sich alleine. Sie zieht sich mit einem Handgriff das weiße Kleid aus und legt ihren Oberkörper auf dem Tisch ab. Dort liegend, erinnert sie genauso wie die Tische und Stühle im Raum an ein vom Menschen vergessenes, zurückgelassenes Objekt.

Der Mann im schwarzen Anzug Jan Minarik geht auf den Tänzer Dominique, der mit leicht gesenktem Kopf in der Ecke steht, zu. Die gesenkte Kopfhaltung des Tänzers kann als Zeichen für Enttäuschung und Trauer gelesen werden. Der Mann im Anzug stoppt erst seine Schritte, als die beiden so nahe beieinanderstehen, dass nur noch eine Umarmung als nächste Bewegung möglich wäre.

Wenn zwei Menschen sich emotional nahe stehen, dann erkennt man dies oft auch an der Entfernung, die diejenigen zueinander pflegen. Die körperliche Nähe zweier Menschen verrät in diesem Fall auch die emotionale Nähe.

Jan Minarik umarmt sein Gegenüber jedoch nicht, sondern beugt sich herab, geht in die Knie und sucht nach den Füßen von Dominique. Behutsam greift er unter die Fersen und hebt den Tänzer hoch. Wie ein Möbelstück versetzt er ihn wiederholt im Raum. Dominique bleibt in seiner gebeugten Körperhaltung und stützt sich leicht mit den Händen auf den Schultern des Mannes ab. Vorsichtig bewegen sich die beiden rückwärts und steuern wieder Richtung Boden zu. Aber im letzten Moment scheint es sich Jan anders überlegt zu haben, da er sich mit dem Tänzer wieder aufrichtet. Der Ort, Dominique abzustellen, scheint nicht der Richtige zu sein. Ein paar Schritte weiter stellt er dann den

³³³ Bentivoglio/Carbone, Pina Bausch oder Die Kunst über Nelken zu tanzen, S 91.

Tänzer ab. Er lässt ihn los und Dominique gleitet an ihm hinab. Er klammert sich an das Bein des Mannes. Mit der anderen freien Hand greift er nach der Hand von Jan. Die Handhaltung der beiden erinnert an einen Paartanz. Dadurch, dass Dominique halb auf dem Boden kauert, entsteht der Eindruck von Hilflosigkeit. Assoziationen wie das Flehen nach Liebe, Anerkennung und Geborgensein tauchen bei der Betrachtung auf. Hinter diesen unerfüllten Wünschen steckt als Grundemotion die Angst, die Angst vor dem Alleinsein.

Durch den weiteren Verlauf der Szene wird dieser Eindruck noch verstärkt. Jan Minarik bewegt sich rückwärts in langsamen Schritten von Dominique weg. Dieser lässt jedoch nicht von ihm ab und lässt sich mitziehen. Bevor der Tänzer flach auf dem Boden landet, zieht er sich mit beiden Beinen heran und umklammert ihn erneut. Die Bewegungen von Jan Minarik sind dabei nicht eindeutig. Auf der einen Seite bewegt Jan sich von Dominique weg, es wirkt als ob er sich trennen möchte, gleichzeitig hält er aber seine Hand schützend auf den Kopf des Tänzers. Die Hand auf dem Kopf ist eine Geste des Mitgefühls. Sie signalisiert, „ich bin für dich da“. Es ist eine schützende Geste, die Geborgenheit vermittelt.

Die Dynamik auf der Bühne ändert sich. Es passieren viele Aktionen gleichzeitig. Dominique tanzt, sehr dynamisch, nimmt den ganzen Raum mit seinen Bewegungen ein. Dominique wird begleitet von Jean-Laurent Sasportes und der Frau mit der roten Perücke. Sie beobachten ihn, um im Falle einer bevorstehenden Gefahr einzugreifen. Pina Bausch tanzt wie im Traum durch den Raum, sie scheint in Gedanken weit weg an einem anderen Ort zu sein. Malou zieht sich das Kleid wieder an und trifft auf Jan Minarik, dem Mann im schwarzen Anzug. Beide gehen nebeneinander ein paar Schritte, umarmen sich und der Mann wirft Malou, welche sich in gestreckter Körperhaltung befindet, hoch in die Luft, legt sie in der gleichen Haltung wieder auf dem Boden ab und geht weiter. Der Bewegungsablauf erzählt eine Liebesgeschichte. Zwei Menschen treffen einander, sie verlieben sich, gehen gemeinsam durch Höhen und Tiefen, um sich dann am Ende wieder zu trennen.

Diese letzte Szene wiederholt sich einige Male. Sie könnte folgendermaßen interpretiert werden: Die beiden treffen einander wieder, weil sie nicht ohne einander können. Zu Beginn sind die Gefühle wieder wie am Anfang, doch mit der Zeit kehren die gleichen

Probleme in der Beziehung zurück. Die beiden trennen sich erneut. Sie können nicht ohne einander, aber auch nicht miteinander sein.

Mit nacktem Oberkörper liegt Malou auf dem Tisch. Sie beugt sich zu ihrem Kleid, das auf dem Boden liegt hinunter, und bedeckt damit ihren Oberkörper. Dabei sitzt sie mit dem Rücken zum Zuschauerraum. Ohne Kleidung sind die Bewegungen des Rückens gut zu erkennen. Immer wieder spannt sie einzelne Muskelpartien an, zieht ihren Rücken nach oben hin zusammen. Der Oberkörper bäumt sich auf, und sinkt wieder in sich zusammen. Ihr Körper scheint zu beben. Diese Bewegungen erinnern an ein Schluchzen oder Weinen. Werden die angesammelten Emotionen im Körper zu stark, dann finden sie ein Ventil über den körperlichen Ausdruck, in diesem Fall über das Weinen. Die Bewegung des unkontrollierten Zusammenzuckens im Oberkörper kann als Zeichen für Trauer gelesen werden.

Dominique nähert sich Malou, die noch immer am Tisch sitzt. Er stellt sich hinter sie und wartet. Malou zieht sich das Kleid an und steht langsam auf. Ihre Haare hängen ihr halb ins Gesicht. Das Kleid sitzt nicht wirklich gut und bedeckt nur knapp ihren Oberkörper. Überall im Raum liegen Stühle und Sessel auf dem Boden. Wie nach einem Sturm oder Kampf liegen die Gegenstände willkürlich auf der Bühne herum. Malou hat den Kopf leicht gesenkt und ihre Augen sind geschlossen. Es wirkt als würde sie schlafwandeln. Die Tänzerin geht auf Dominique zu, sodass die beiden sehr nahe beisammen zu stehen kommen. Es wirkt so, als würden sie sich gleich küssen, da ihre Köpfe immer näher zusammenrücken. Doch im letzten Moment sucht Malou die Umarmung. Die Umarmung währt nicht lange und langsam lösen sich ihrer beider Hände voneinander. Erneut treffen ihre Köpfe zusammen und gleiten aneinander vorbei. Dominique hebt Malou hoch. Sie liegt leblos in seinen Armen und gleitet langsam zu Boden. Der Tänzer versucht sie noch zu halten, doch sie gleitet an ihm ab.

Die gleiche Szene hat sich bereits früher im Stück ereignet.³³⁴ Es sind die gleichen Bewegungen, doch die Dynamik ist eine andere. Wie in Zeitlupe scheinen sich die Bewegungen im Raum auszudehnen. Ganz langsam gleitet die Tänzerin zu Boden, wo sie unbewegt liegen bleibt. Dominique entfernt sich und setzt sich auf einen Stuhl an den

³³⁴ Vgl. Aichmayr, Daniela. *Emotion in Bewegung*, S 94f.

Tisch. Sein Atem geht schwer. Für den Zuseher ist das gut sichtbar, da sich sein Brustkorb bei jeder Ein- und Ausatmung hebt und senkt. Sein Kopf ist leicht gesenkt, mit seinen Händen stützt er sich ab, die eine Hand ruht auf dem Tisch, die andere auf dem Oberschenkel. Die Dame mit den roten Stöckelschuhen schleicht an der am Boden liegenden Tänzerin vorbei. Ganz eng an der Wand streift sie entlang und setzt sich zu Dominique an den Tisch. Vom hinteren Bereich kommt Jan Minarik herein, setzt sich ebenfalls an den Tisch und leistet den beiden Gesellschaft. Alle drei sitzen mit gesenktem Blick und leerem Gesichtsausdruck beim Tisch. Hin und wieder scheinen kurze Blicke zu Malou auf den Boden zu wandern, die noch immer unbewegt daliegt. Von außen betrachtet erinnert diese Szene an eine Trauergemeinschaft, die den Abschied eines Freundes betrauert.

In einer späteren Szene zieht sich die Frau mit der roten Perücke ihren Mantel aus und lässt ihn über die Arme auf den Boden fallen. Anschließend zieht sie ihre roten Stöckelschuhe aus. Während der ganzen Zeit lässt sie Dominique nicht aus den Augen, der keuchend an einer Wand des Kaffeehauses liegt. Nazareth Panadero wendet sich von Dominique ab und beginnt zu tanzen. Dabei erinnert jede einzelne Bewegung an eine bestimmte Geste.

Bei der ersten Geste hat die Tänzerin ihre linke Seite dem Publikum zugewandt. Ihr Kopf ist gesenkt, der Oberkörper ist leicht nach vorne gebeugt und die Hände ruhen auf den Oberschenkeln. Ihr linkes Bein steht weiter vorne als das rechte. In dieser sehr ungewöhnlichen Haltung geht sie ruckartig mit ihrem hinteren Bein auf die Zehenspitze. Ihr vorderes Bein bleibt dabei unverändert in gerader Fußposition. Während der Bewegung beobachtet die Tänzerin ihr Bein, das sich leicht vom Boden abzuheben scheint. Sogleich bewegt sie sich in die Ausgangsposition zurück.

Diese kleine und exakte Bewegung gibt aufgrund ihrer Andersartigkeit einen weiten Radius von Assoziationsmöglichkeiten. Auch macht es einen Unterschied, ob nur einzelne Bewegungen, der ganze Bewegungszusammenhang oder die Choreographie im Rahmen des ganzen Bühnengeschehens mitsamt den Kostümen analysiert werden. Je nachdem welcher Betrachtungswinkel gewählt wird, wird auch die Analyse unterschiedlich ausfallen.

Von außen betrachtet sieht die soeben beschriebene Bewegung aus, als würde etwas vom Boden aufgehoben werden, als würde die Tänzerin vorsichtig mit dem Fuß etwas hochnehmen. Dabei lässt sich durch die Ruckartigkeit der Bewegung vermuten, dass sie zugleich überrascht davon ist, was sie auf dem Boden gefunden hat. Durch ihre farbenfrohe Kleidung lassen ihre Bewegungen an ein Kind erinnern, das spielt.

Die zweite Geste setzt sich aus mehreren Elementen zusammen. Sie lässt sich folgendermaßen beschreiben: Sie dreht sich mit dem Rücken zum Publikum. Ihre Arme hebt sie in Brustkorbhöhe in einer runden Form vor ihren Körper. Dabei durchläuft die Bewegung wie eine Welle ihren Körper. Sie beginnt in der Hüfte, die sich kurz nach oben bewegt. Als Reaktion der Hüftbewegung hebt sich kurz ihr linkes leicht angewinkeltes Bein vom Boden ab. Vollendet wird diese Bewegung mit einem Kopfnicken auf die linke Seite. Danach kommt das Bein wieder auf den Boden und ihr Kopf senkt sich nach vorne. Diese Bewegung wirkt wie eine imaginäre Umarmung. Das Kopfnicken kann als Kuss mit einem unsichtbaren Partner interpretiert werden. In diesem Zusammenhang wäre das Hüftbewegen als leidenschaftlicher Ausdruck des ganzen Bewegungsablaufes zu betrachten. Durch das Beinheben bekommt diese Geste Leichtigkeit. Nazareths Bewegungen können in diesem Sinne für die Emotion Liebe gelesen werden und signalisieren durch ihre Bewegungsqualität: Leichtigkeit, Verspieltheit, Zuneigung und Geborgenheit.

Ihr blaues Kleid und die roten Haare bringen etwas Farbenfrohes und Freundliches in das trostlose dunkle Kaffeehaus. Durch ihr Kostüm erhalten die Bewegungen der Tänzerin zusätzlich etwas Frisches, Jugendliches und Lebendiges.

Nach der zweiten kurzen Bewegungsabfolge folgen zwei Vierteldrehungen um die eigene Achse. Anschließend macht die Tänzerin zwei Schritte nach vorne, wobei sie noch immer den Kopf gesenkt, den Oberkörper gebeugt und die Hände auf den Oberschenkeln liegen hat. Die ganze Bewegungsabfolge beginnt erneut. Beendet wird diese Szene, als die Tänzerin den Kopf hebt und zu ihrer am Boden liegenden Kleidung zurückläuft. Hektisch zieht sie ihren Mantel und die Schuhe an. In schnellen kleinen Schritten läuft sie davon und verlässt das Kaffeehaus: sie scheint nun wieder wie gefangen in ihrem alten Dasein.

In einer anderen, sich später zutragenden Szene betritt Malou Airaudo das Kaffeehaus durch die Seitentüre. Noch immer trägt sie ihr weißes Kleid. Mit geschlossenen Augen, die

Hände vor den Körper gestreckt, bewegt sie sich vorsichtig durch den Raum. Zwischen den Schritten sind kurze Bewegungspausen: ein Innehalten. Dieses Stoppen in der Bewegung kann als Zeichen für „die Angst vor der Zukunft“ gedeutet werden. Es ist die Angst davor, den nächsten Schritt zu tun. Durch das Hinauszögern der Bewegung wird diese Angst für den Zuseher sichtbar. Von hinten nähert sich Dominique der Tänzerin Malou an und bleibt hinter ihr stehen. Malou beugt sich nach vorne, sodass ihr die Haare vor das Gesicht fallen, ihre Arme hängen. Er beugt sich ebenfalls nach vorne und umgreift ihre Taille mit dem Arm. Anschließend hebt er sie hoch in die Luft und dreht sich mit ihr im Kreis. Danach setzt er sie vorsichtig am Boden ab. Malou hängt kraftlos in seinen Armen. Sämtliche Körperspannung scheint aus ihrem Körper entwichen zu sein. Ihr Kopf neigt sich zur Seite und ihre Arme hängen leblos von ihrem Körper herab. Wieder Boden unter den Füßen, kehrt ihre Kraft zurück. Sie hebt die Arme über ihren Kopf, öffnet die geschlossene Armposition und richtet sich im Oberkörper auf. Die Hände hoch über ihrem Kopf, zeichnet sie einen großen Halbkreis in die Luft. Am Ende der Armbewegung beugt sich Malou erneut im Oberkörper. Sie dreht sich nach hinten und Dominique ist an ihrer Stelle. Die Rollen haben sich getauscht. Nun beugt er sich in den Knien und im Oberkörper. Malou steht ganz nah hinter ihm. Die Rolle wechselt sich. Nun ist sie es, die Dominique hochhebt, sich dreht und ihn vorsichtig am Boden abstellt. Dieser Bewegungsablauf wiederholt sich einige Male.

Möglicherweise stellen die beiden Tänzer ein Liebespaar dar. Ferner bestätigt sich dieser Verdacht durch die vorangegangenen Szenen, in welchen sich die beiden körperlich sehr nahe gekommen sind. Das gegenseitige Hochheben und Tragen ist in diesem Fall ein Symbol für das Gegenseitige „sich kümmern“. Wenn es dem einem schlecht geht, ist der andere für ihn da, und umgekehrt. Die weichen fließenden Armbewegungen werden zum Ausdruck von Leidenschaft. Die Arme werden zum Zeichen von Sinnlichkeit und Hingabe. Durch die Selbstberührung bekommen die Bewegungen eine sinnliche Komponente.

Jedoch nimmt die Szene eine überraschende Wendung. Irgendwann erreichen die beiden Tänzer mit ihren Bewegungen die Wand, lassen jedoch nicht ab von ihren Bewegungen. Die räumliche Begrenzung wird ignoriert. Zuerst hebt Malou den Tänzer vorsichtig zur Wand hoch. Dominique Mercy stützt sich mit den Händen daran ab und gleitet mit den Füßen zu Boden. Mit den weiteren Wiederholungen steigert sich auch die Dynamik ihrer

Bewegungen. Aus dem anfangs vorsichtigen Hinüberheben wird ein Werfen, die beiden schleudern sich gegenseitig an die Wand. Die offenen Haare von Malou und die Arme der beiden Tänzer fliegen durch die Luft und landen gewaltsam an der Wand. Die anfangs zärtlichen Berührungen sind verschwunden und übrig bleibt eine rohe, ungedrosselte Energie. Von außen betrachtet wirkt die Szene wie der gewaltsame Umgang zweier Menschen miteinander. Das Schleudern und der plötzliche Ausbruch der unkontrollierten Energie werden zum Ausdruck von Wut.

7. Resümee

In der vorliegenden Arbeit wurde der Versuch unternommen, Emotion durch den sich bewegenden Tanzkörper zu lesen. Ausgehend von der Fragestellung „Wie wird Emotion in der (Tanz-)Bewegung sichtbar?“ wurde das Tanztheater Wuppertal für eine Stückanalyse herangezogen.

Die Stücke des Tanztheaters Wuppertal handeln vom Menschen und seinen Bedürfnissen. Er wird mit seinen alltäglichen Verstrickungen und seinen Sehnsüchten nach Liebe und Geborgenheit gezeigt. Dabei werden nicht nur alltägliche Handlungen dargestellt, sondern auch starke Gefühle ausgedrückt und transportiert. Das Tanztheater Wuppertal ist in diesem Sinne ein Theater der Gefühle und eignete sich sehr gut für die Untersuchung von Emotionen.

Die Emotion wurde auf folgende zwei Arten befragt: Wie wird Emotion im Tanztheater hergestellt, und wie wird Emotion durch die (Tanz-)Bewegung sichtbar.

Zu ersterem lässt sich zusammenfassend sagen, dass vor allem durch die Methode des Fragenstellens Emotionen hervorgerufen werden. Pina Bausch fragt dabei nicht direkt nach der jeweiligen Emotion, sondern nach persönlichen Erinnerungen und Ereignissen, welche diese Emotion auslöst. Die Tänzer erarbeiten Szenen, die meist einen direkten Bezug zu ihren eigenen Geschichten haben. Da der Mensch Erlebnisse nicht nur geistig, sondern auch körperlich und emotional abspeichert, sind auch die persönlichen Erinnerungen an Emotionen gebunden. Demnach werden Gefühle auf indirekte Weise hervorgerufen, über die im Körper eingeschriebenen Erlebnisse, welche im Tanztheater durch den bewegten Körper auf die Bühne gebracht werden.

Andererseits stellte sich die Frage, wie Emotion durch den sich bewegenden Körper sichtbar wird. Emotion wird generell durch die gesellschaftlich codierte Bewegungssprache sichtbar gemacht. Über das sogenannte nonverbale Verhalten des Menschen werden dabei Informationen zum momentanen Gefühlszustand mitgeteilt und ferner auch übertragen. Zum nonverbalen Verhalten zählen die Mimik, die Gestik, die Körperhaltung und Körperbewegung des Menschen. Bei der Übermittlung von Emotion können jedoch Missverständnisse entstehen, indem der Empfänger den mitgeteilten Code falsch interpretiert. In diesem Sinne ist auch die Rede vom nonverbalen Verhalten, anstatt von der

nonverbalen Kommunikation, da nicht davon ausgegangen werden kann, dass die gesendete Information auch richtig beim Empfänger ankommt.

Im Tanztheater wird es zusätzlich erschwert, die gesellschaftlich codierten Bewegungen eindeutig zu entziffern, da diese durch die Tanzbewegung auch verändert und verfremdet werden. Die Aufführungsanalyse lässt sich daher viel mehr als einen „Versuch“ deklarieren, körperlich eingeschriebene Emotion zu erkennen und zu lesen. Doch es war auch nicht Absicht der vorliegenden Arbeit, bestimmte Emotionen bestimmten (Tanz-)Bewegungen zuzuschreiben. Auch das Tanztheater der Pina Bausch zeichnet sich durch offen gelassene Szenen und (Tanz-)Bewegungen aus, sie selbst möchte sich nicht festlegen. Die vielen unterschiedlichen Farben und Formen der Stücke können als Einladung für den Zuseher gesehen werden, daraus eigene innere Bilder und Gefühle entstehen zu lassen. Das Tanztheater Wuppertal fordert demnach einen aktiven Zuseher, der die erzeugten Bilder interpretiert und ihnen eine bestimmte Zugehörigkeit gibt.

In diesem Sinne ist auch die Aufführungsanalyse zum Stück *Café Müller* keine festgeschriebene Entität, sondern eine von vielen Möglichkeiten Emotion in der Bewegung zu erkennen und zu betrachten.

8. Auflistung der Stücke des Tanztheaters Wuppertal³³⁵

1973

Fritz

Tanzabend

Musik: Gustav Mahler

Iphigenie auf Tauris

Tanzoper

Musik: Christoph W. Gluck

1974

Ich bring dich um die Ecke

Schlagerballett

Adagio

Musik: Fünf Lieder von Gustav Mahler

1975

Orpheus und Eurydike

Tanzoper

Musik: Christoph W. Gluck

Frühlingsopfer

Wind von West

Der zweite Frühling

Le Sacre du Printemps

Musik: Igor Strawinsky

1976

Die sieben Todsünden

Die sieben Todsünden der Kleinbürger/ Fürchtet Euch nicht

Tanzabend

Musik: Kurt Weill

Texte: Bertolt Brecht

1977

Blaubart – beim Anhören einer Tonbandaufnahme

Von Béla Bartóks „Herzog Blaubarts Burg“

³³⁵ Vgl. Meyer, Tanz kann fast alles sein, S 212ff. und Schulze-Reuber, Spiegel der Gesellschaft, S 199f.

Komm tanz mit mir

Musik: Verwendung von alten Volksliedern

Renate wandert aus

Operette

1978

Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen ...

In Zusammenarbeit mit dem Schauspielhaus Bochum

Café Müller

Musik: Henry Purcell

Kontakthof

Musik: Schlager aus den 60er Jahren

1979

Arien

Musik: Beethoven, Mozart, Rachmaninow, Schumann u.a.

Keuschheitslegende

(Neueinstudierung 1988)

Musik: George Gershwin, Georges Boulanger, Nino Rota u.a.

1980

1980- Ein Stück von Pina Bausch

(Neueinstudierung 1988)

Musik: Benny Goodman, Brahms, Beethoven, Debussy, John Wilson u.a.

1981

Bandoneon

(Neueinstudierung 1987)

Musik: Tangos

1982

Walzer

Im Zusammenarbeit mit dem „Holland-Festival“

Musik: Walzer, Franz Schubert, Robert Schumann u.a.

Nelken

(Neufassung beim Theater-Festival München 1983)

Musik: Franz Schubert, George Gershwin, Franz Lehár, Louis Armstrong, Richard Tauber

1984

Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört

Musik: Heinrich Schütz, Henry Purcell, Felix Mendelsson Bartholdy, Fred Astaire

1985

Two Cigarettes in the Dark

Musik: Claudio Monteverdi, Brahms, Beethoven, Bach, Purcell, Ben Webster

1986

Viktor

Im Zusammenarbeit mit dem „Teatro Argentina“ und der Stadt Rom

Musik: Volksmusik aus der Lombardei, Toskana, mittelalterliche Tanzmusik, New-Orleans-Musik

1987

Ahnen

Musik: Claudio Monteverdi, John Dowland. Lieder und Instrumentalmusik aus dem Mittelalter und der Renaissance, afrikanische Volksmusiken, Tanz- und Unterhaltungsmusik der 1920er und 1930er Jahre mit Fred Astaire

1989

Palermo, Palermo

In Zusammenarbeit mit dem „Teatro Biondo“, Palermo und Andres Neumann International

1990

Die Klage der Kaiserin

Kinofilm von Pina Bausch

1991

Tanzabend II

In Zusammenarbeit mit dem „Festival de Otoño“, Madrid

1993

Das Stück mit dem Schiff

1994

Ein Trauerspiel

Im Zusammenarbeit mit den Wiener Festwochen

1995

Danzón

1996

Nur Du

In Zusammenarbeit mit der University of California in Los Angeles, der Arizona State University, der University of California in Berkley, der University of Texas in Austin und Darlene Neel Presentations und Rena Shagan Associates, Inc. und The Music Center Inc.

1997

Der Fensterputzer

In Zusammenarbeit mit der Hong Kong Arts Festival Society und dem Goethe Institut Hongkong

1998

MascuraFogo

Im Zusammenarbeit mit der EXPO 98 Lissabon und dem Goethe Institut Lissabon

1999

O Dido

Im Zusammenarbeit mit dem Teatro Argentina in Rom und Andres Neumann International

2000

Kontakthof – Mit Damen und Herren ab „65“

Wiesenland

In Zusammenarbeit mit dem Goethe Institut Budapest
Und dem Théâtre de la Ville Paris

2001

Água

In Zusammenarbeit mit Brasilien, dem Goethe Institut Sao Paulo und Emilio Kalil

2002

Für die Kinder von gestern, heute und morgen

2003

Nefés

In Zusammenarbeit mit dem International Istanbul Theatre Festival und der Istanbul Foundation of Culture and Arts

2004

Ten Chi

In Zusammenarbeit mit der Saitama Prefecture, Saitama Arts Foundation und dem Nippon Cultural Center

2005

Rough Cut

In Zusammenarbeit mit der LG Arts Center und dem Goethe-Institut Seoul, Korea

2006

Vollmond

2007

Bamboo Blues

In Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut Indien

2008

Sweet Mambo

Kontakthof – Mit Teenagern am „14“

2009

„...como el mosquito en la piedra, ay si, si, si ...“

In Koproduktion mit dem Festival Internacional de Teatro

Santiago a Mil in Chile und mit Unterstützung des Goethe-Institut Chile

In Zusammenarbeit mit Andres Neumann International

9. Quellenverzeichnis

Argyle, Michael. *Körpersprache & Kommunikation. Das Handbuch zur nonverbalen Kommunikation.* (1979) 8. Auflage. Paderborn: Junfermannsche Verlagsbuchhandlung, 2002.

Benesch, Michael. *Psychologie des Dialogs.* Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG, 2011.

Bentivoglio, Leonetta/Carbone, Francesco. *Pina Bausch oder Die Kunst über Nelken zu tanzen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2007.

Bischof, Margrit. *e_motion.* Hg. Margrit Bischof, Claudia Feest und Claudia Rosiny. Jahrbuch Tanzforschung Bd. 16. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Tanzforschung (GTF). Hamburg: LIT Verlag, 2006.

Boenisch, Peter M. *körPERperformance 1.0. Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater.* München: epodium, 2002.

Brandstetter, Gabriele. *Fundstücke Tanz. Das Tanztheater als Archäologie der Gefühle.* In: Odenthal, Johannes. *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft.* Zs-7a, 2005.

Brandstetter, Gabriele. *Tanztheater als „Chronik der Gefühle“.* In: Bischof, Margrit. *e_motion.* Hg. Margrit Bischof, Claudia Feest und Claudia Rosiny. Jahrbuch Tanzforschung Band 16. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Tanzforschung (GTF). Hamburg: LIT Verlag, 2006.

Brandstetter, Gabriele. *SchwarmEmotion. Bewegung zwischen Affekt und Masse.* Hg. Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi und Kai van Eikels. Band 3. 1.Auflage. Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag KG, 2007.

Brecht, Bertolt. *Kleines Organon für das Theater,* In: ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Hg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Bd. 23. Berlin/Weimar/Frankfurt am Main: 1993.

Café Müller. Ein Stück von Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal. (DVD) Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.

Ciampi, Luc. *Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik.* 3. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, 1997.

Eckman, P. *Zur kulturellen Universalität des emotionalen Gesichtsausdrucks.* In: Scherer, K.R./Stahnke, A./Winkler, P. (Hg.) *Psychobiologie. Wegweisende Texte der Verhaltensforschung von Darwin bis zur Gegenwart.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag: 1987.

Fabian, Egon. *Anatomie der Angst. Ängste annehmen und an ihnen wachsen.* 2. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta, 2012.

Fischer-Lichte, Erika. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2005.

Fröhlich, Werner D. *Wörterbuch Psychologie*. 26., überarbeitete und erweiterte Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2008.

Galliker, Mark. *Psychologie der Gefühle und Bedürfnisse. Theorien, Erfahrungen, Kompetenzen*. 1. Auflage. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH, 2009.

Grimm, Dieter. *Norm(en)*. In: Nohlen, Dieter/ Schultze, Rainer-Olaf. *Lexikon der Politikwissenschaft*. Bd. 2 N-Z. Theorien, Methoden, Begriffe. 4., aktualisierte und ergänzte Auflage. Hg. Dieter Nohlen und Rainer-Olaf Schultze. 1. Auflage 2002. München: Verlag C.H. Beck oHG, 2010.

Horstmann, Gernot/ Dreisbach, Gesine. *Allgemeine Psychologie 2. kompakt. Lernen-Emotion-Motivation- Gedächtnis*. 1. Auflage. Weinheim, Basel: Beltz, 2012.

Huschka, Sabine. *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2002.

Karger, André. *Geste und – oder Symptom. Was kann die Psychoanalyse zum Diskurs der Geste Beitragen?* In: Görling, Reinhold. *Geste. Bewegung zwischen Film und Tanz*. Hg. Reinhold Görling. Band 5. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.

Keller, Rudi. *Zeichentheorie. Zu einer Theorie semiotischen Wissens*. Tübingen/Basel: Francke, 1995.

Krause, Rainer. *Affekt, Emotion, Gefühl*. In: Mertens, Wolfgang/ Bruno Waldvogel, Bruno. *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Hg. Wolfgang Mertens und Bruno Waldvogel. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer GmbH, 2008.

Kuba, Alexander. *Geste/Gestus*. In: Fischer-Lichte, Erika. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2005.

Kühn, Christine. *Körper-Sprache. Elemente einer sprachwissenschaftlichen Explikation non-verbalen Kommunikation*. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2002.

Leuzinger-Bohleber. *Gedächtnis*. In: Mertens, Wolfgang/ Bruno Waldvogel, Bruno. *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Hg. Wolfgang Mertens und Bruno Waldvogel. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer GmbH, 2008.

Merten, Jörg. *Einführung in die Emotionspsychologie*. 1. Auflage. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH, 2003.

Meyer, Marion. *Pina Bausch: Tanz kann fast alles sein*. Hg. Thomas Halbach. Wipperfurth: Bergischer Verlag, 2012.

Pierce, Charles Sanders. *Philosophical Writings of Pierce. Selected and edited with an introduction by Justus Buchler*. New York: Dover, 1955.

Reese, Wilhelm. *Die Kunst der Seele. Tanz als Ausdruck der Emotion*. Frankfurt am Main: Haag und Herchen, 1994.

Schlicher, Susanne. *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke*. Orig. Ausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987.

Schmidt, Jochen. *Tanztheater in Deutschland*. Mit Fotos von Gert Weigelt. Frankfurt am Main: Propyläen-Verlag, 1992.

Schmidt, Jochen. *Pina Bausch. Tanzen gegen die Angst*. Orig. Ausgabe, 2.Auflage. Düsseldorf: Econ-Taschenbuch-Verlag, 1998.

Schulze-Reuber, Rika. *Das Tanztheater. Pina Bausch: Spiegel der Gesellschaft*. 2.Auflage. Frankfurt am Main: R.G. Fischer Verlag, 2008.

Servos, Norbert. *Rolf Borzik und das Tanztheater*. Hg. Tanztheater Wuppertal Pina Bausch GmbH. Siegen, 1980.

Servos, Norbert. *Pina Bausch – Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst einen Goldfisch zu dressieren*. Seelze: Kallmeyer, 1996.

Servos, Norbert. *Pina Bausch, Tanztheater*. Mit Fotos von Gert Weigelt. München: Kieser, 2003.

Siegmund, Gerald. *Archive der Erfahrung, Archive des Fremden*. In: Bischof, Margrit/Rosiny, Claudia. Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung. Hg. Margrit Bischof und Claudia Rosiny. Bielefeld: transcript-Verlag, 2010.

Ulich, Dieter. *Emotion*. In: Asanger, Roland/Wenninger, Gerd. Handwörterbuch Psychologie. Hg. Roland Asanger und Gerd Wenninger. Studienausgabe. Weinheim: Psychologie Verlags Union, 1999.

Wallbott G., Harald. *Nonverbale Kommunikation*. In: Asanger, Roland/Wenninger, Gerd. Handwörterbuch Psychologie. Hg. Roland Asanger und Gerd Wenninger. Studienausgabe. Weinheim: Psychologie Verlags Union, 1999.

Wulf, Christoph. *Anthropologische Dimensionen des Tanzes*. In: Görlich, Reinhold/Skrandies, Timo/ Trinkaus, Stephan. Geste. Bewegung zwischen Film und Tanz. Hg. Reinhold Görlich. Band 5. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.

Internet

WESTART. Sendung vom 29. Oktober 2013, 22.45-23.25 Uhr auf WDR
<http://www.wdr.de/tv/westart/dienstag/sendungsbeitraege/2013/1029/bausch.jsp>
Zugriff am: 31.10.2013

Lokalzeit Bergisches Land. Pina Festival 40 Jahre Tanztheater
<http://www.youtube.com/watch?v=G4utlUdJlcM>
Zugriff am: 20.12.2013

Linsel, Anne. Film „Pina Bausch“, 2006.
<http://www.youtube.com/watch?v=hh8cUsdz1fU>
Zugriff am: 1.5.2014

von Scheve, Christian. Die soziale Konstruktion und Funktion von Emotion: Akteur, Gruppe, normative Ordnung*. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft.
http://www.polsoz.fuberlin.de/soziologie/arbeitsbereiche/emotionen/team/pics_and_files/Scheve_ZfE_preprint.pdf
Zugriff am: 8.6.2014

Wenders, Wim. Rede für Pina.
www.pina-bausch.de/pina_bausch/rede_fuer_pina_280808.php
Zugriff am: 5.12.2014

Lexikon online für Psychologie und Pädagogik
<http://lexikon.stangl.eu/>
Zugriff am: 14.7.2014

Duden für deutsche Rechtschreibung
www.duden.de/rechtschreibung/Zeichen
Zugriff am: 30.7.2014

Psychologie48. Das Psychologie-Lexikon
www.psychology48.com/deu/d/deckerinnerung/deckerinnerung
Zugriff am: 9.11.2014

Bausch, Pina. *Etwas finden, was keiner Frage bedarf*. Inamori Foundation, 2007.
http://www.inamori-f.or.jp/laureates/k23_c_pina/img/wks_g.pdf
Zugriff am: 14.12.2014

Bausch, Pina. *Was mich bewegt*. Inamori Foundation, 2007.
<http://www.pinabausch.org/de/pina/was-mich-bewegt>
Zugriff am: 14.12.2014

Hofmanns, Christiane. *Das Erbe der Pina Bausch*. Die Welt.
http://www.welt.de/welt_print/vermischtes/article8195018/Das-Erbe-der-Pina-Bausch.html
Zugriff am: 15.12.2014

Interviews und Gespräche

Interview mit Kenji Takagi geführt am 30.Juli 2013 im „Arsenal“, Wien.

Interview mit Bern Uwe Marszan und Chrystel Guillebeaud geführt am 8.Sept. 2013 in der „Börse“, Wuppertal.

Gespräch mit Jean-Laurent Sasportes am 18. Mai 2014 in der „Börse“, Wuppertal. Im Rahmen vom Workshop „Erinnern VI“, Teil des 40-jährigen Jubiläums „Pina 40“.

Marc Wagenbach im Gespräch mit Dominique Mercy am 8. September 2013, „kleines Foyer“, im Opernhaus Wuppertal.

10. Abstract

Die schriftliche Arbeit setzt sich mit dem Thema Emotion und Bewegung auseinander. Die Fragestellung lautet: Wie wird Emotion in der (Tanz-)Bewegung sichtbar? Ferner wird gefragt, wie Emotion im Tanztheater Wuppertal produziert wurde. Unter Berücksichtigung der Geschichte des Tanztheaters Wuppertal und einer theoretischen Auseinandersetzung mit dem Aspekt Emotion, wird an Hand einer Aufführungsanalyse des Stückes *Café Müller* von Pina Bausch, der körperliche Ausdruck von Emotion untersucht. Die Analyse ergab, dass die, durch den Körper ausgedrückte Emotion durch soziokulturell codierte Bewegungsformen sichtbar wird. Nicht zu vernachlässigen ist dabei jedoch die Rolle des Rezipienten und dessen Interpretation. Dieser vergleicht die Verkörperungen mit dem ihm bekannten Erfahrungsschatz und interpretiert das Gesehene danach. Die Aufführungsanalyse ist in diesem Sinne nur eine Möglichkeit, „Emotion in Bewegung“ zu betrachten und stellt daher keine festgeschriebene Entität dar.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Daniela Aichmayr
Geburtsdatum: 23.08.1984
Geburtsort: Vöcklabruck

Bildung:

2005 Matura (HBLW Linz)
seit 2005 Studium für Theater-, Film- und Medienwissenschaft
(Universität Wien)

Berufung:

seit 2008 Lehrende für Zeitgenössischen Tanz, Street Dance, Hip Hop, Tanz-
und Bewegungsimprovisation (Universitätssportsinstitut Wien)

Kunst und Kultur:

seit 2006 Weiterbildung bei diversen Workshops („ImPulsTanz“ Festival Wien)
seit 2008 Tanztraining im Tanzquartier Wien