

T a n z   S c r i p t e



Mariama Diagne

# Schweres Schweben

Qualitäten der *gravitas*  
in Pina Bauschs  
*Orpheus und Eurydike*

[transcript]

**Aus:**

*Irene Lehmann, Katharina Rost, Rainer Simon (Hg.)*

## **Staging Gender – Reflexionen aus Theorie und Praxis der performativen Künste**

Oktober 2019, 264 S., kart., Dispersionsbindung, 9 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4655-9

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4655-3

Die Aufführung und Repräsentation von Gender und Diversity im Spannungsfeld von Ästhetik und Institutionen folgt einem komplexen Wechselspiel. Aktuelle Initiativen der Stadt- und Staatstheater, Konzerthäuser und der Freien Szene weisen darauf hin, dass – obgleich tradierte und neue Genderkonzepte und -diskurse *auf* den Bühnen ausgehandelt werden – Gender- und Diversity-Gerechtigkeit *hinter* der Bühne noch lange nicht erreicht sind.

Die Beiträge des Bandes beschäftigen sich aus künstlerischer, praktischer und wissenschaftlicher Perspektive mit diesen Dynamiken, ihrer gegenseitigen Durchdringung und ihrer Bedeutung für das Publikum sowie ihrer wissenschaftlichen Rezeption und Analyse.

**Irene Lehmann** (Dr. phil.) lehrt Theaterwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und ist Postdoc-Stipendiatin des Programms zur Förderung von Frauen in Forschung und Lehre der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg mit einem Forschungsprojekt zu Genderperformances zwischen Neuer Musik und Performance-Kunst. Nach dem Studium an der Freien Universität Berlin promovierte sie an der FAU Erlangen-Nürnberg zu Ästhetik und Politik in Luigi Nonos Musiktheater.

**Katharina Rost** (Dr. phil.) lehrt Theaterwissenschaft an der Universität Bayreuth. Sie ist Postdoc-Stipendiatin des Programms »Exzellente Wissenschaftlerinnen für die Universität Bayreuth« und arbeitet in diesem Rahmen an einem Forschungsprojekt zu Gender Performances in der Popmusik. Ihre Promotion mit einer Arbeit zu Theatermusik, Sound Design und Hören im Gegenwartstheater erfolgte an der Freien Universität Berlin. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen in Theorie und Ästhetik des Gegenwartstheaters, Musik, Sound und Hören im Theater, Aufmerksamkeit und Wahrnehmung, Performativität, Gender und Queer Theory, Popkultur und Mode.

**Rainer Simon** (Dr. phil.) ist Referent des Intendanten der Komischen Oper Berlin und lehrt als Gastdozent Theaterwissenschaft u.a. an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Nach dem Studium an der Freien Universität Berlin und in Paris promovierte er an der FAU Erlangen-Nürnberg zu Dimensionen einer Analyse der Wahrnehmung von Musikaufführungen. Seine Lehr- und Forschungsschwerpunkte sind Gender und Musik, Aufführungsanalyse von Konzerten sowie zeitgenössisches Musiktheater.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4655-9](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4655-9)

© 2019 transcript Verlag, Bielefeld

# Inhalt

---

Einleitung .....	9
------------------	---

## BLICK ZURÜCK

<b>1. Pina Bauschs <i>aplomb</i>.</b>	
<b>Ballett im Tanztheater</b> .....	41
Tanzopern lesen. Tanztheater verstehen.....	51
Tanztheater von 1984 bis 1987 – NYC, BRD und DDR .....	62
Spuren des Akademischen .....	73
Pina Bauschs <i>aplomb</i> in den USA .....	77
<b>2. Schweben im schweren Stil.</b>	
<b><i>gravitas</i> als Denk- und Tanzfigur</b> .....	85
Begriffsbestimmung und Kontext der <i>gravitas</i> .....	85
<i>gravitas</i> in der Rhetorik. Denken der Schwere im Schweben .....	86
<i>gravitas</i> in der Musik. Schweben zwischen Tradition & Reform.....	96
Choré-grafien des Schwebens im Klassischen Akademischen Tanz .....	105
<i>pas grave</i> . Grundschrift und Grundhaltung einer Tanzgrammatik .....	110
<i>antigrav</i> . Instrumente der Haltung bei Lessing, Noverre und Kleist.....	117
Choreo-grafien des Schwebens im Klassischen Akademischen Tanz .....	133
Arabeske Schatten. <i>Attitude allongée</i> im Reich der Phantasie.....	134
Nachtschatten. Greifbare Leere und das Gewicht der Seele .....	148

## BLICK ZURÜCK NACH VORN

### 3. Topografien des Schwebens.

<b>Schwerkraft-Räume seit der Moderne</b> .....	173
Kinesphären & Gravitationsfelder. Im <i>arc en cercle</i> zwischen Tanz & Physik ...	189
Schatten & Formen. Denkfiguren bei Rudolf von Laban und Paul Klee.....	191
Schwerefelder. <i>gravitas</i> in der Physik Albert Einsteins.....	200
<i>Ciné-Ballet</i> . Schweben im Medienwechsel von Tanz & Film .....	206
<i>Attitude allongée</i> im Weltraum bei Maya Deren & Antony Tudor .....	212
Schwebende Trauer. Antikriegsballette von Kurt Jooss und Antony Tudor .....	219

### 4. Trauerbilder des Schwebens.

<b>Orpheus und Eurydike als Tanzoper von Pina Bausch</b> .....	231
»Trauer« .....	234
Eurydikes Ruhen.....	235
Orpheus' Klagetanz.....	244
»Gewalt« .....	248
Eurydikes Schweben.....	251
Orpheus' Taumeln .....	254
»Frieden« .....	256
Eurydikes Schatten .....	257
Orpheus' Suchen.....	258
»Sterben«.....	260
Letzter Tanz. Eurydikes <i>arc en cercle</i> .....	262
Letzter Gang. Orpheus' <i>pas grave</i> .....	265
Topografien der Liebe. Bauschs <i>orpheisch-eurydikische</i> Schatten .....	271

<b>Fazit und Ausblick</b> .....	283
---------------------------------	-----

<b>Dank</b> .....	293
-------------------	-----

<b>Quellen- und Literaturverzeichnis .....</b>	<b>297</b>
Aufführungsbesuche.....	297
Audiovisuelle Medien.....	298
Primärliteratur .....	300
Sekundärliteratur.....	305
Onlinepublikationen.....	335
<b>Abbildungsverzeichnis .....</b>	<b>337</b>

## Einleitung

---

### *In der Schwebebahn*

Die Schwebebahn in Wuppertal schwebt mit ihren schweren Gondeln aus Stahl seit 1889 mühelos über dem Flussbett der Wupper. Der hängende Zug prägt nicht nur das Bild einer ehemaligen Industriestadt, in der Fahrgäste zwischen Baumkronen entlang von Hausfassaden, wie dem Büro und der Probebühne des Tanztheaters Wuppertal, effektiv fortbewegt werden. Die Schwebebahn ist für mich zudem ein Sinnbild für Experimente und Forschungen zu Phänomenen des Schwerelosen. Schwebende Gegenstände haben Philosophie, Kunst, Wissenschaft und Technik von der Antike bis ins 21. Jahrhundert gedanklich wie physisch in Bewegung versetzt. Zugleich steht die Schwebebahn für ein Paradox: Die tonnenschweren Waggons hängen an einem Steg und fahren in der Luft, ohne dass laufende Räder den Boden berühren. Reisende können so trotz der eigenen Körperschwere für den Moment der Fahrt den Erdboden verlassen und ›schweben‹. Anders als Flugzeuge, die mit Kerosin befeuerten Antrieb und sehr hoher Geschwindigkeit durch die Luft ziehen, hängt die Schwebebahn und lässt sich beim langsamen Mäandern durch den Stadtraum wie ein Zirkusgefährt beobachten. Die Faszination für das Schweben der schweren Last sorgte 1950 für ein Experiment des Wuppertaler Zoos. Als Werbeattraktion für die Bürger der Stadt verfrachtete man den Tierpark-Elefanten Tuffy in einen der Waggons. Nach wenigen Minuten Fahrt wurde das tonnenschwere Tier in der laut ratternden Stahlgondel zappelig, verlor das Gleichgewicht, durchbrach ein Fenster und fiel knappe fünf Meter hinab in die Wupper. Die Presse habe im Moment des Sturzes erschrocken auf die Szene gestarrt, so dass keine Fotoaufnahme des fallenden Tieres zustande kam. Tuffy landete erfreulicherweise unverletzt im Flussbett und wurde nach diesem bühnenreifen Sturz aus der inszenierten Schwerelosigkeit zum Wahrzeichen der Stadt ernannt.<sup>1</sup>

*C'est pas grave* – Nicht so tragisch.

---

<sup>1</sup> Schilderungen von diesem Ereignis griff auch der Journalist und Autor Jan Mohnhaupt in seiner literarischen Darstellung der Geschichte der zwei Berliner Zoos auf: »Der Elefant in der Schwebebahn«, in: Mohnhaupt, Jan: *Der Zoo der Anderen: Als die Stasi ihr Herz für Brillenbären entdeckte & Helmut Schmidt mit Pandas nachrüstete*, München: Carl Hanser 2017, S. 83-88.

### *Schweben. Gegenstand und Thema*

Im Schweben von Körpern wirken Kräfteverhältnisse, die von schwer bis leicht hin zum Schwerelosen reichen. Die Studie »Schweres Schweben. Qualitäten der *gravitas* in Pina Bauschs *Orpheus und Eurydike* (1975)«<sup>2</sup> widmet sich den Darstellungen von Schwebenden und rückt dazu Körper ins Zentrum, die sich in euklidischen wie imaginären Räumen befinden und den Eindruck der Schwere im Schwerelosen oder des Schwerelosen im Schweren vermitteln. Imaginäre Räume und assoziative Sphären wie die Unterwelt werden dazu als Orte betrachtet, die sich jenseits euklidischer Maße durch eine je spezifische, sinnlich erfahrbare wie imaginierbare Räumlichkeit auszeichnen und phänomenologisch als Topografien bestimmt werden.<sup>3</sup> So ließe sich etwa der Raum unter der Schwebebahn, in dem der Elefant Tuffy landete, als eine Sphäre »unter der Welt« beschreiben. Zwischen Schwebebahn und Flussbett bewegt man sich nicht unter freiem Himmel, sondern unter schwer schwebenden Stahlgondeln. Diese Räumlichkeit unter der Bahn wäre topografisch mit der Unterwelt assoziierbar. Es ist jener mythische Ort, an dem der Unterweltsgott Pluto die verstorbene Eurydike festhält; es ist jener Raum, in den der Sänger Orpheus hinabsteigt, um seine verstorbene Frau zu finden; es ist jene Schwelle zwischen Leben und Tod, an der Orpheus' Eurydike auf tragische Weise erneut stirbt.

Die hier zunächst assoziativ und metaphorisch eröffnete Relation zwischen der Schwebebahn in Wuppertal und dem Orpheus-Mythos führe ich in dieser Studie anhand Bauschs Tanzoper *Orpheus und Eurydike* (1975), ihrer choreografischen Gestaltung von Christoph Willibald Glucks (1714-1787) Barockoper *Orpheé et Eurydice* (1774) für das Tanztheater Wuppertal, in folgenden formal-ästhetischen Sinnzusammenhang: Unabhängig von einer spezifisch räumlichen Zuordnung betonen Bewegungsqualitäten des »Schwebens« aktive wie auch passive Haltungen des Körpers. Das Spannungsverhältnis zwischen schwer, leicht und schwerelos

2 *Orpheus und Eurydike*: (M): Christoph Willibald Gluck, (L): Ranieri Calzabigi, (Ch): Pina Bausch, Szenografie (Sz): Rolf Borzik, Musikalische Leitung, (ML): Janos Kulka, Ensemble (E): Tanztheater Wuppertal, Sopranistinnen, Chor und Orchester der Wuppertaler Bühnen, (UA): 23.05.1975, Opernhaus Wuppertal. Eine Darstellung der genaueren Arbeitsweise Bauschs und damit einhergehenden Umgestaltung von Libretto und Komposition der musikalischen Vorlage unternimmt das Kapitel »Trauerbilder des Schwebens. Orpheus und Eurydike als Tanzoper von Pina Bausch« (4).

3 In Verwendung des Raumbegriffes und der Spezifizierung durch den Begriff der Räumlichkeit stütze ich mich an dieser Stelle und im Folgenden auf die in der Medien- und Kulturwissenschaft entworfenen Raumtheorien, wie sie etwa Stephan Günzel zur Phänomenologie des Räumlichen vorstellt. Siehe: Günzel, Stephan: »Einleitung« in das Kapitel »Phänomenologie der Räumlichkeit«, in: Ders./Dünne, Jörg (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 105-127. Hier: S. 105. Siehe auch: Günzel, Stephan: »Raum – Topographie – Topologie«, in: Ders. (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld: transcript 2007, S. 13-29.

durchzieht die choreografischen Darstellungen der europäisch geprägten Tanz- und Kulturgeschichte. Gewicht und Grazie von sich bewegenden Körpern bedingen einander seit Beginn der Akademisierung von tänzerischer Artikulation in Bühnenräumen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Der Tanzmeister und Choreograf Carlo Blasis (1797-1878) beschrieb dieses Verhältnis anhand der Grundsätze seines Vorreiters, des Tanzbuchautors und Choreografen Jean Georges Noverre (1727-1810), wie folgt: »The opposition of one part of a moving solid to another part is a law of equilibrium by which the gravitating powers are divided. This is precisely what Noverre wishes to demonstrate in his example of the gait of a man.«<sup>4</sup> *Equilibrium* bedeutet Emporstreben und gilt bisher als Schlüsselbegriff für die europäische Akademisierung tänzerischer Bewegung.<sup>5</sup> Diese Studie entfaltet, wie genau diese Bewegungsdynamik im Vokabular der ersten überlieferten Tanztechniken tänzerisch umgesetzt wurde; etwa, wenn Tanzende mit ihrem gesamten Leib versuchen, durch schwebend wirkende Schritte mit Anmut und Grazie die Schwerkraft zu überwinden.

Das Schweben der Körper erfordert einen Disziplinen übergreifenden Blick: Heinrich von Kleist stellte 1810 in seinem Text *Über das Marionettentheater* die Fähigkeit des tanzenden Menschen zur reinen Grazie in Frage. Begnadet zu wirklicher Anmut im Schweben seien nur die Gliederpuppen, da ihnen die elegante Erscheinung ihrer Bewegungen schlicht nicht bewusst sei.<sup>6</sup> Bewegungen des Körpers, die ein *Equilibrium* fordern und das Gehen des Tänzers (»gait of a man«<sup>7</sup>) in besonderer Weise leicht wirken lassen, gelten als elegant. Die für den Tanz zentrale Verbindung des *Equilibrium*s mit Schwere-Kräften (»gravitating powers«<sup>8</sup>) lässt sich diskursiv anhand eines aus der Rhetorik der griechischen Antike stammenden Begriffs entfalten: der *gravitas* (Schwere).<sup>9</sup> Im Lateinischen geht *gravitas* auf *gravis*, gr. *bareia* (βαρεῖα) zurück. *Bareia* bedeutet im Altgriechischen zu-

---

4 Blasis, Carlo: *The Code of Terpsichore. The Art of Dancing: comprising its Theory and Practice, and A History of its Rise and Progress from the earliest Times*, London: o. V. 1830, S. 68. Das Traktat wurde 1828 zunächst auf Italienisch, 1830 dann in englischer Übersetzung veröffentlicht.

5 In welcher Form Tanzbuchautoren wie Noverre und Blasis über den Begriff des *Equilibrium*s die ästhetischen Grundprinzipien Grazie und Eleganz in ihren Traktaten darstellen, wird im Kapitel »Choré-graphien des Schwebens im Akademischen Tanz« (2) vorgestellt.

6 Kleist, Heinrich von: *Über das Marionettentheater. Aufsätze und Anekdoten*, mit Zeichnungen von Oskar Schlemmer und einem Nachwort von Josef Kunz, Leipzig: Insel 1980.

7 Blasis, *The Code of Terpsichore*, ebd.

8 Ebd.

9 Einen Exkurs in die Begriffsgeschichte der *gravitas*, der an die hier gestellten Themen zur Darstellung von Qualitäten des Schweren und Leichten anknüpft, unternimmt das Kapitel »Schweben im schweren Stil. *gravitas* als Denk- und Tanzfigur« (2).



nächst Schwere, Gewicht oder Last.<sup>10</sup> *Gravis* folgt den Bedeutungen von *grandis* (groß, erhaben), *gravidus* (schwanger, trächtig, beladen) und *ponderosus* (schwer, (ge)wichtig), die zunächst als Gegensatz zu *levis* (leicht) gedacht sind.<sup>11</sup> Im übertragenen Sinn bedeutet *gravitas* Gewicht und Ernst, sowie Würde und Erhabenheit. Mit letzteren wird auch der Begriff der *Grazie* (lat. *gratia*, gleichbedeutend mit Gnade) verbunden. In der Physik ist der Begriff der *Gravitation* (Schwerkraft) unmittelbar aus dem Lateinischen (*gravitas*) abgeleitet. Seit der griechischen Antike steht die *gravitas* konstitutiv und stilbildend für Formen des freien, leichten Denkens und Artikulierens von Ideen in Philosophie, Rhetorik und Bühnenkunst – und somit auch für eine geistige Haltung, mit der die Gestaltung imaginärer Räume wie der Unterwelt möglich ist. Die *gravitas* ist – so eines meiner zentralen Anliegen – konstitutiver Teil der Grammatik des europäischen Akademischen Tanzes. Mit ihr verbindet die Tanzkunst vor allem die Dreiteilung von tanztechnischen Stilen und deren sukzessive Anbindung an Charaktere und Typen eines Narrativs. Die Dreistillehre der antiken Rhetorik besteht aus dem *stilus humilis* (niedrig), dem *stilus mediocris* (mittel) und der höchsten Stufe der Redekunst, dem *stilus gravis*.

Ein ›Arbeiten an der *gravitas*‹ über die Bewegung von Körpern zeigt, wie stark das abendländische Denken sowie die diesem entsprungene Ästhetik bis heute auf dem Prinzip der *gravitas* beruhen: es ist der ›aufrechte Gang‹, die ›Erhebung‹, die den Menschen erst vom Tier unterscheidet, und Sigmund Freud zufolge in eben diesem Punkt die Grundvoraussetzung für die menschliche Moral bildet.<sup>12</sup>

10 Zur Begriffsbestimmung mit Verweis auf entsprechende Stellen in den Schriften, etwa von Ovid oder Cicero, vgl.: Klotz, Reinhold: *Handwörterbuch der Lateinischen Sprache*, Band 1, A–H, 7. Abdruck, Graz: Akademische Druck- und Verlagsgesellschaft 1963, Sp. 1657-1659; zu Bedeutungsebenen im übertragenen Sinn vgl.: Stowasser, Josef M./u.a. (Hg.): *Stowasser: lateinisch-deutsches Schulwörterbuch*, Wien: Hölder-Pichler-Tempsky 1994, S. 228f.

11 Klotz, *Handwörterbuch der Lateinischen Sprache*, Sp. 1657. Der Stowasser listet für das Adverb *gravis* (schwer) folgende Bedeutungsvarianten auf: »I. abs. 1. gewichtig; *metaph.* 2. wichtig, hoch, bedeutend; 3. a. dumpf, tief; b. ernst, würdig, würdevoll, erhaben. II. pass. 1. beladen, beschwert; 2. schwanger, trächtig; *metaph.* 3. beschwert, gedrückt; *occ. a.* betrunken. b. (vom Alter) gebeugt. c. schwer krank. II. *akt.* 1. drückend, lästig; *metaph.* 2. schwer (zu ertragen), schlimm, traurig, hart; 3. widrig, abstoßend. 4. *graviter ferre* sich ärgern.«, Stowasser, *Stowasser*, S. 228. Das Substantiv *gravitas* (Schwere) eröffnet folgendes Bedeutungsspektrum: »1. Gewicht [...] Unannehmlichkeit.«, ebd., S. 229.

12 Der ›aufrechte Gang‹ ist bei Freud an die Verdrängung und die Entwicklung von Moral und Ekel gebunden. Siehe hierzu vor allem: Menninghaus, Winfried: *Ekel, Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, insb. S. 278-288. Besonders deutlich schildert Freud diese Verknüpfung in dem von der Freud-Forschung aufgegriffenen Brief an Wilhelm Fließ: Freud, Sigmund: *Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904*, hg. v. Jeffrey Moussaieff Masson, Frankfurt a.M.: Fischer 1985. Vgl. zudem die Lektüre Freuds durch Jacques Derrida: »Der Übergang zum aufrechten Gang richtet den Menschen auf oder erhebt ihn, der so die Nase

Es ist das Halten der Wirbelsäule in der Vertikalen, das im Besonderen zur ästhetischen Grundvoraussetzung wurde. Der aufrechte Gang ist unmittelbar mit der Vertikalität einer Kultur und ihrer Schönheits- und Qualitätsmerkmale verknüpft. Allein ein flüchtiger Blick in Kulturen jenseits europäischer Denkhaltungen würde verdeutlichen, inwieweit die *gravitas* vor allem im Modus des Repräsentativen ein europäisches Konzept ist und bei Übertragungen eingeschränkt und jeweils neu reflektiert werden muss. Demnach markiere ich diese Einschränkung und fokussiere in dieser Studie historiografisch explizit den europäischen Bühnentanz – und für diesen gilt: Wer sich im 18. Jahrhundert im höchsten Stil des Tanzes bewegen wollte, musste ›den‹ Grundschrift der Tanzkunst beherrschen, den *pas grave*. Dieser ›schwere‹ Schritt verlangt ein kurzes Innehalten und Heben des gesamten Körpers und markiert dabei entgegen seiner Bezeichnung einen Schritt in der Luft. Leichtigkeit vermittelnde Schritte wie der *pas grave* sind im Akademischen Tanz also sprachlich unmittelbar mit dem Gegenbild, der Schwere verbunden. Etwa so, wie sich die französische Redewendung *c'est pas grave* im Deutschen mit ›etwas nicht so tragisch nehmen‹ oder schlicht ›das macht nichts‹ übersetzen lässt.<sup>13</sup>

Die Schwere im Schweben ist immer mit jenen Orten verbunden, an denen sie wirkt. Die Schwere eines Ortes findet beispielsweise im englischen Wort *graveyard* ihren Ausdruck: der Friedhof, an dem Verstorbene in ihren Gräbern (*graves*) ruhen. Die Dynamik des Luftschritts *pas grave* und das Grab als Platz und Ort schwerer, weil regloser Körper sind wiederum konstitutiv für die Entwicklung der narrativen Räume und Körper (Geister) sowie der tanztechnischen Grammatik des Klassischen Akademischen Tanzes im 19. Jahrhundert. Beide (*graveyard* und *pas grave*) finden im Reich der Schatten, jener Sphäre, in der sich imaginär das geisterhafte Leben ›nach‹ dem Tod abspielt, ihre Umwertung: Schwebende schwerelose Wesen wie Elfen oder Elementargeister, die als rastlose Untote weiterleben, bewegen sich im Schattenreich mit leichten Schritten, die den *pas grave* implizieren, zwischen Gräbern. Sie transformieren mit ihren Körperbewegungen diesen überirdischen ›Unterweltsort‹ in einen ›Lebensraum‹.<sup>14</sup> In diesem relatio-

---

von den sexuellen, analen oder genitalen Zonen entfernt. Diese Entfernung adelt die Höhe und hinterlässt Spuren, indem sie die Handlung aufschiebt. Verzögerung (*délai*), *différance*, adelnde Erhebung, Abwendung des Geruchssinns vom sexuellen Gestank, Verdrängung, das ist der Ursprung der Moral.«, Derrida, Jacques: *Préjugés. Vor dem Gesetz* [1985], hg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen Verlag 1992, S. 50.

- 13 Die Verflechtung von Rhetorik und Tanzkunst, sowie die Auswirkungen der unterschiedlichen Interpretationen durch Tanzschaffende wird in historiografischer Aufarbeitung und entlang kulturwissenschaftlicher Perspektivierungen in dem Kapitel »Choré-graphien des Schwebens im Akademischen Tanz (Barockzeit)« (2) vorgestellt.
- 14 Der Abschnitt »Choreo-graphien des Schwebens im Klassischen Akademischen Tanz« erörtert im Anschluss an die Darstellungen der *gravitas* in Rhetorik und Barockzeit relevante Perspektivwechsel wie die Darstellung von Unsichtbarem in transzendentalen Räumen und Zuständen.

nalene Gefüge aus leichten Schritten an dunklen (schweren) Orten muss ein die Phänomene Raum und Körper verbindendes Element hervorgehoben werden: der Schatten. Der farblich dunkle Lichtwurf wird zwar mit Schwere assoziiert, ist physikalisch jedoch schwerelos. In den Narrativen der europäischen Romantik sind es die Schatten, die in Sphären des Jenseits wirken und raumkonstitutiv sind. Inwieweit diese Verknüpfung über die Erzählungen der Romantik hinaus bereits in der Antike existiert, ist Gegenstand meiner Erörterungen der Schattenreiche im Tanz. Vor diesem tanzhistorischen wie kulturhistorischen Hintergrund entfalte ich mit der Studie folgende Annahme: Je nach Relation und Verhältnis von Schwerem und Leichtem als bewegungsdynamischer und physikalischer Größe lässt sich für jede Körperbewegung ›in Schwerkraft‹ von Feinstufen des Schwebens – respektive von Qualitäten der *gravitas* – sprechen. Figuren wie der Schatten versinnbildlichen diese Qualitäten. Sie korrespondieren meines Erachtens mit einer ›inneren Haltung‹ (Gestimmtheit) der Figuren im Narrativ, die in spezifischer Wechselwirkung mit der ›äußeren Haltung‹ der Körper der Darstellenden steht. Eines der prägnantesten Beispiele für diese Wechselwirkung ist die Figur der Eurydike: Die Schattenfrau aus dem Orpheus-Mythos.

Auch Pina Bausch (1940–2009), Tänzerin, Choreografin und Leiterin des Wuppertaler Tanztheaters, widmete sich choreografisch dem Reich der Schatten und somit dem Darstellen eines übersinnlichen Raumes. Wie lässt Bausch – so eine meiner Grundfragen – Eurydike in Erscheinung treten, und in welcher Weise zeigt sich über das Phänomen der Schatten der tanzhistorische (*pas grave*) wie kulturgeschichtliche (*gravitas*) Bezug zum Schweben? Die hier unternommene methodisch tanzwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Frage folgt implizit einem »Aufeinanderlagern oder Kartographieren von Denkfiguren«<sup>15</sup>. Dieses als *crossmapping* bezeichnete Verfahren der Anglistin Elisabeth Bronfen (mit Rückbezug auf den Literaturtheoretiker Stephen Greenblatt) ermöglicht eine historiografische Überlagerung und Gegenüberstellung ästhetischer Werke und Phänomene. Im Kartografieren lassen sich »Bildformeln ästhetischer wie theoretischer Couleur«<sup>16</sup> trotz ihrer zunächst deutlichen Ferne neu zueinander in Beziehung setzen und somit in andere Kontexte überführen. Auf diese Weise

15 Bronfen, Elisabeth: *Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 11.

16 Bronfen, Elisabeth: *Crossmappings: Essays zur visuellen Kultur*, Zürich: Scheidegger & Spiess 2011, S. 8. Das hier angewandte Verfahren des *crossmappings* unterscheidet sich sehr deutlich von dem Verfahren einer Mapping Theory, wie es die Theaterwissenschaftlerin Julia Stenzel in ihrer Studie *Der Körper als Kartograph? Umriss einer historischen Mapping Theory*, München: epodium 2010 anwendet. Mit Rückgriff auf die *Conceptual Metaphor Theory* (CMT) sowie die (gemeinsamen) Schriften des Linguisten George Lakoff und des Philosophen Mark Johnson widmet Stenzel sich vor allem der Frage nach dem »Körper als Generierungsinstanz von Weltwissen«, Stenzel, *Der Körper als Kartograph?*, S. 11.

lässt sich das spezifische Zusammenwirken von Darstellungen und Vorstellungen von Schwebezuständen im Tanz, im Theater, in der Physik, der Literatur und der bildenden Kunst in neue historische wie ästhetische Zusammenhänge stellen. Durch das Kartografieren von Denkfiguren wie der *gravitas*, von Tanzfiguren wie dem *pas grave* und von Bildformeln wie dem Schatten kann dann, so das in dieser Studie angewandte Verfahren, eine spezifische Relationalität der Haltung bestimmt werden: die Haltung schwebender Körper in ihrer Relation zu den sie umgebenden Räumen, den inneren Zuständen, die diese Körper durch ihre Haltungen vermitteln, sowie den Denkbewegungen, denen diese schwebenden Körper entspringen und jenen, die sie wiederum anstoßen.<sup>17</sup>

In disziplinübergreifenden Diskursen zur ›Haltung‹ wird ausgehend von Abhandlungen seit Aristoteles und im Besonderen durch die Philosophie der Aufklärung die Verknüpfung von Denkmustern und Handlungen des Subjekts reflektiert. Die Philosophin Frauke A. Kurbacher begreift Haltung als »Relationsphänomen«<sup>18</sup> und unternimmt davon ausgehend in Forschungsverbänden Untersuchungen zur Bestimmung verschiedener Interpretationen die der »phänomenale Radius von ›Haltung‹«<sup>19</sup> auslöst. Zu diesem Radius zählen unter anderem Metaphern, die auch im hier eröffneten Kontext der *Orpheus*-Lektüren relevant werden: Bezeichnungen wie Haltungslosigkeit, Haltungsverlust, die Fähigkeit des »Haltung-zeigens«<sup>20</sup> und das »Ringens um Haltung«<sup>21</sup> betreffen insbesondere Geisteshaltungen, die der Beschreibung von Körperhaltungen und ihrer Relation zu Räumen entspringen.

Der Körper ist in den europäischen und westlichen Theorien zur Haltung zunächst Ausgangsort spezifischer Positionen. Im 18. Jahrhundert setzt die Theoreisierung und Akademisierung des europäischen Bühnentanzes ein. In der *Allge-*

17 Mit den die Studie begleitenden Beispielen aus Korrelation von Denk- und Körperbewegungen, in denen das Denken sichtbar körperlich ist, greife ich auf das den Körper und die Denkbewegung miteinander verschmelzende Verständnis des Philosophen Gilles Deleuze (1925-1995) zurück: »Der Körper ist nicht länger ein Hindernis, das das Denken von sich selbst trennt und das es zu überschreiten hat, um zum Denken zu gelangen. Stattdessen versenkt es sich in ihn, ja, es muß sich sogar in ihn versenken, um das Ungedachte, das heißt das Leben zu erreichen. Zwar denkt der Körper nicht, doch unnachgiebig und unbeugsam zwingt er zum Denken und zwingt das zu denken, was sich dem Denken entzieht – das Leben [...]«. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 255.

18 Kurbacher, Frauke A./Wüschner, Philipp (Hg.): *Was ist Haltung? Begriffsbestimmung, Positionen, Anschlüsse*, Königshausen & Neumann: Würzburg 2016, S. 5. Kurbacher widmet sich dem »Philosophem ›Haltung‹« (Ebd.) und stellt ihre Untersuchungen insbesondere in jüngsten Publikationen vor. Siehe insb. Kurbacher, Frauke A.: *Zwischen Personen. Eine Philosophie der Haltung*, Königshausen & Neumann: Würzburg 2016.

19 Ebd., S. 11.

20 Ebd.

21 Ebd.

meinen *Theorie der Schönen Künste* [1771-1774]<sup>22</sup>, für die der Philosoph Johann Georg Sulzer (1720-1779) die Phänomene der Kunst enzyklopädisch zusammentrug, ist der Eintrag ›Haltung‹<sup>23</sup> mit einem Spektrum an Synonymen versehen. Neben den ›Stellungen und Gebärden‹ sind für Sulzer auch ›Posen, Positur, Gesten, Aktion, Handlung‹ mit Haltung verbunden. Zudem – so hält es der Germanist Hans-Joachim Dethlefs fest – spielen auch ›Körperhaltungen [...] in bildender Kunst, Theater, Tanz, Rhetorik eine fundamentale Rolle‹. Dethlefs merkt jedoch an – und dies ist für diese Studie entscheidend – dass Sulzer in seinem »klassizistisch geprägten Kunstverständnis[]«<sup>24</sup> zwar die »Diversität von Haltungen, Einstellungen, Auftritten akzentuiert«. <sup>25</sup> Allerdings vernachlässigte er das »Gebiet der Proportions- und Bewegungsstudien, in dem Körperhaltungen insbesondere im Hinblick auf die zeichnerischen Probleme der Verkürzung und Überschneidung traditionell eine Rolle spielen«. <sup>26</sup> Sulzers Bestimmung des Begriffs ›Haltung‹ basiert demnach auf der Auseinandersetzung mit Körpern, die im Bild ›festgehalten‹ sind und Diskursen der bildenen Kunst folgen. Dethlefs zeichnet Sulzers Quellen vor allem anhand der Schrift *De Pictura* des Males Leon Battista Alberti (1404-1472) nach. <sup>27</sup> Dieses Gebiet der Bewegungsstudien bildet das Interessensfeld der (damals noch ausschließlich männlichen) Tanzbuchautoren und (weiblichen wie männlichen) Tanzschaffenden und Tanzforschenden seit dem 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. In Traktaten und Forschungstexten sind Fragen zur Haltung vor allem mit der Gestaltung von Raumwegen (*Choregrafien*) und Affekten (*movere*) verbunden. Theater- und tanzwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit bildlichen wie performativen Körperposen in Relation zu (europäischen) theoretischen Konzepten von Geisteshaltungen, versammelt beispielsweise der Band *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*. <sup>28</sup> Mit der Vorstellung des *Schweren Schwebens* als einer Begrifflichkeit für Bewegungsqualitäten (die im Rahmen der choreografischen Erzählung vom ›Ringem um Haltung in der Unterwelt‹ auffallen), sollen in dieser Studie Techniken des Haltens aus tanzwissenschaftlicher Perspektive mit Rückgriff auf ein breites tanzhistorisches Fundament beleuchtet und in neue

22 Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [1771-74], Neudruck der 1792-99 Edition, Hildesheim: Georg Olms 1994.

23 Sulzer, »Haltung (des Körpers)«, in: Ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [1771-74], S. 460.

24 Dethlefs, Hans-Joachim: »Das ›spatierende‹ Auge – Körperliche und mediale Räumlichkeit in Johann Georg Sulzers Konzeptionen der Haltung«, in: Kurbacher/Wüschner, *Was ist Haltung?*, S. 247-271. Hier: S. 248.

25 Dethlefs, »Das ›spatierende‹ Auge«, S. 247.

26 Ebd.

27 Alberti, Leon Battista: *De Pictura. Opere Volgari*, hg. v. Cecil Grayson, 3 Bde., Bari: Laterza 1960-1973.

28 Brandl-Risi, Bettina/Brandstetter, Gabriele/Diekmann, Stefanie: *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin: Theater der Zeit 2012.

Kontexte überführt werden. Leitend ist in diesem Vorhaben folgende Frage: In welcher Relation stehen Leichtigkeit und Schwere in Körperbewegungen, die in Räumen wie der Unterwelt ausgeführt werden, die Figuren wie den Schatten auszeichnen oder die dem Habitus (Haltung) von Verstorbenen und Trauernden wie Eurydike und Orpheus entspringen?

### *Pina Bauschs Orpheus. Ausgangsmaterial*

1975 inszenierte Bausch die Tanzoper *Orpheus und Eurydike* zur musikalischen Komposition von Gluck. Den Mythos um Orpheus und seine Schattenfrau Eurydike interpretierte sie mit ihrem Ensemble aus Tänzerinnen und Tänzern, sowie drei Sopranistinnen und einem Chor. Bauschs Arbeiten nehmen in der Tanzgeschichte des Schwebens meines Erachtens eine Sonderstellung ein. Das lässt sich in anschaulicher Weise anhand ihres Frühwerks und der Gestaltung von unwirklichen Orten wie der Unterwelt verdeutlichen. In ihrer Darstellung des Hades wird nicht die Illusion der Gewichtslosigkeit, sondern umgekehrt das Gewicht in der Schwerelosigkeit artikuliert: Bauschs Interpretation der mythologischen Erzählungen um das Liebespaar Eurydike und Orpheus weist eine spezifische Form der Reglosigkeit von Körpern in Bewegung auf und nimmt eine besondere Rolle im Kontext der ›Qualitäten der *gravitas*‹ ein. Ausgangspunkt meiner Annahme ist die erste Bewegung, mit der die Tanzoper beginnt:

Abb. 1: *Orpheus und Eurydike, Erstes Bild »Trauer«, Filmstill (2008)*



Der hier angeführte Filmstill<sup>29</sup> zeigt die Bühne unmittelbar nach dem Öffnen des Vorhangs zum ersten Bild »Trauer« (Abb. 1). Im Zentrum der Szene steht eine

<sup>29</sup> Als Bildmaterial verwende ich an dieser Stelle einen Filmstill einer medientechnisch hochwertigen Fernsehaufzeichnung, die im Rahmen der Rekonstruktion der Tanzoper mit dem Ballett-

Hebefigur. Ein Tänzer und eine Tänzerin sind bis auf die ausgesparten Hände, Füße und Gesichter, in Schwarz gekleidet. Der Tänzer hebt die Tänzerin empor. In der Hebe befindet sich der in einer Wellenlinie liegende Körper horizontal auf derselben Ebene wie die sitzende Figur in weißem Gewand, die einen Strauß roter Rosen auf dem Schoß hält. Der Hebung entspringt eine spezifische Dynamik: Die Tänzerin schwebt steif in der Luft, als befände sie sich trotz der Bewegung suggerierenden Wellenlinie in einer Art Körperstarre. Die sitzende Frau in weißem Gewand, die durch eine Hochstuhlkonstruktion vom Bühnenboden emporgehoben ist, wirkt wie eine Statue, die unbeweglich hinab in die Raummitte blickt. Beobachtungen wie diese entstammen der Sichtung eines Videos. Die für einen Moment bildgewordene Bewegung lässt sich aufgrund der Stillstellung auch anhand eines Filmstills besprechen. Dieser sei daher lediglich als Brücke zwischen Gesehenem, Erinnerungem und dessen Versprachlichung angewandt:

Zwei spezifische Körperhaltungen laden in diesem skizzierten Moment ein, innezuhalten. Zum ersten handelt es sich bei der (lebendigen) Tänzerin im Hochsitz nicht um eine Puppe, die »täuschend menschlich« wirkt. Vielmehr muss sie ihren Körper stillhalten, um die Reglosigkeit in der Vertikalen zu vermitteln. Zum zweiten liegt die in Schwarz gekleidete Tänzerin mit fallendem Kopf und scheinbar spannungslosen Armen und Beinen in der Luft. Der kinetische Nachvollzug ihrer Haltung deutet auf eine Anspannung der Gliedmaßen hin, ohne die sich die Tänzerin nicht derart stillgestellt und waagrecht halten könnte. Ihre Position ähnelt den Körperhaltungen der Gruppe von Tänzerinnen, die auf dem Bühnenboden neben ihr platziert sind. Sie liegen mit dem Rücken zum Boden gerichtet und heben Brustkorb und Körperglieder in die Höhe. Den Boden berühren sie nur mit ihrem unteren Rücken. Sind Becken und Hüfte als tiefster Punkt angesetzt, ist das Zentrum der Schwerkraft, von dem aus die Armbewegungen vollzogen werden, in den Boden verlagert. Die Tänzerin in der Hebe position scheint von dieser Erdanziehung und der Verbundenheit mit dem Boden als Gravitationszentrum befreit zu sein. Dem Boden enthoben schwebt sie – allerdings mit Gewicht. In Verbindung mit der sitzenden »Statue« (Eurydike) sowie den auf dem Boden liegenden Tänzerinnen, die mit ihren Gliedern nach oben streben, vermittelt sich

---

ensemble der Pariser Oper im Februar 2008 von arte aufgezeichnet und 2009 als DVD veröffentlicht wurde. Die Präzision der Tänzerinnen und Tänzer der Pariser Oper entspricht in Technik und Ästhetik der aufbereiteten Aufzeichnung. Die »Rauheit« (Roland Barthes) und »Signatur« (Jacques Derrida) des Ensembles sind dieser Aufzeichnung nicht zu entnehmen. Für die Analyse der Bewegungen nutze ich daher die Aufzeichnungen des Tanztheaters Wuppertal aus den Spielzeiten 1974/1975 und 1992/1993, die den tänzerischen Gestus des Wuppertaler Ensembles tragen. Diese Aufzeichnungen wurden nicht bearbeitet, sondern werden als Arbeitsmaterial zu Dokumentationszwecken im Archiv der Pina Bausch Foundation aufbewahrt. Die Abbildung eines Filmstills dieser Aufzeichnungen aus Wuppertal ist aus rechtlichen Gründen nicht möglich.

in der Hebe stattdessen der Eindruck einer Umkehrung der Relation von dynamischen Qualitäten und Raumrichtungen: ›leicht‹ ist in diesem choreografischen Gefüge nicht mehr ausschließlich mit ›oben‹, und ›schwer‹ nicht mehr nur mit der Richtung ›unten‹ assoziierbar. Diese Umkehrung der Bedeutungsebenen ließe sich als Umwertung der Qualitäten beschreiben.<sup>30</sup> Umgewertet weist das Schwere im Leichten eine Ähnlichkeit zu Denkbildern<sup>31</sup> des inneren, geistigen Rückzugs auf, wie sie in der Meditation und Momenten des Kontemplativen eingesetzt sind. Die Neigung des Kopfes symbolisiert die Schwerkraft des Geistes: »Sich erniedrigen heißt, hinsichtlich der geistigen Schwerkraft steigen. Die Schwerkraft des Geistes läßt uns nach oben fallen.«<sup>32</sup> Diese poetische Umwertung der Philosophin Simone Weil (1909-1943) aus ihrem Text *Schwerkraft und Gnade* (1947, posthum), sowie Bauschs choreografische Umwertung in *Orpheus und Eurydike* erinnern dabei an Gesetze der Statik, denen zufolge eine schwere Traglast (in ihrer Passivität) in der Bewegung ihr Eigengewicht verliert und schwebt.

In den Darstellenden Künsten wird aus dem Mythos um Orpheus eine Figur. Orpheus der Sänger gilt als männliche Personifikation der lyrischen Künstlerfigur überhaupt. Theodor W. Adornos viel zitiertem Aphorismus zufolge setzt mit dem orphischen Ursprung die Gesangsstimme auf der Bühne ein: »Alle Oper ist ›Orpheus‹«<sup>33</sup>; und in Rainer Maria Rilkes Gedichtzyklus *Sonette an Orpheus* heißt es: »Ein für alle Male ist Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.«<sup>34</sup> Mit

---

30 Der Begriff der Umwertung geht auf Friedrich Nietzsche zurück, gilt aber in der Kunst und der Philosophie als Praxis. Jacques Derrida sieht beispielsweise in *La dissemination* den negativ konnotierten Begriff des (parasitären) Aufpfropfens (frz. *greffer*) aus der Biologie etymologisch mit dem französischen Wort für den Graphen (*graphion*) verbunden, und somit mit der Schrift verwandt, so der Kulturwissenschaftler Uwe Wirth. Derrida greife den Begriff des Aufpfropfens sodann als Verfahren auf und werte ihn, in eine »Metapher für die allgemeine Zitathaftigkeit der Sprache« um. Siehe: Wirth, Uwe: »Zitieren Pfropfen Exzerpieren«, in: Roussel, Martin (Hg.): *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, München: Fink 2012, S. 79-98. Hier: S. 85; sowie Wirth, Uwe: »Kultur als Pfropfung. Pfropfung als Kulturmodell. Prolegomena zu einer Allgemeinen Greffologie (2.0)«, in: Ders. (Hg.): *Impfen, Pfropfen, Transplantieren*, Berlin: Kadmos 2011, S. 9-27. Hier: S. 10.

31 Die Verwendung des Ausdrucks Denkbilder geschieht hier in Anlehnung an Walter Benjamins literarisch geprägten Begriff der »Denkbilder«. Siehe: Benjamin, Walter: *Denkbilder* [1977], in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2., hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 305-438.

32 Weil, Simone: *Schwerkraft und Gnade* [La pesanteur et la grâce, 1947], München: Kösel 1952, S. 67.

33 Adorno, Theodor W.: *Bürgerliche Oper*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 24-39. Hier: S. 30.

34 Rilke, Rainer Maria: *Sonette an Orpheus*, Fünftes Sonett, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, hg. v. Ernst Zinn, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1955, S. 733.



Giacomo Peris (*favola drammatica per musica*) *L'Euridice* (1600)<sup>35</sup> veränderte sich im 17. Jahrhundert »die Vorstellung von ›dem schönsten Gesang«<sup>36</sup>, der die Gattung Oper im Kanon der Bühnendarstellungen des Vokalen an erste Stelle setzte. Mit der Aufführung von Claudio Monteverdis (*dramma per musica*) *Orfeo* (1607) wird historiografisch schließlich die Geburtsstunde der Oper als eigenständiges Bühnengenre festgelegt. Die ›Orpheus‹-Geschichte gilt zwar als »Archetyp der Oper«<sup>37</sup>, Dokumente der szenischen Darbietungen der frühen musikalischen Interpretationen sind jedoch nicht vorhanden. An sie schließt vielmehr eine anhaltend variantenreiche Rezeptionsgeschichte, die sich bis heute in Re-Lektüren und Neuinterpretationen aus Tanz, Musik, Literatur, Film und Performance fort schreibt.<sup>38</sup> Was die Tanzkunst von der Oper in Bezug auf das ›Orpheus‹-Thema unterscheidet, sind die Mittel der Artikulation für den tragischen Schlüsselmoment des Mythos: Orpheus wendet sich während einer der grundlegendsten Bewegungen der Bewegungskunst Tanz: im Gehen.<sup>39</sup> Er hält im Schrittesetzen inne und dreht sich zurück. Erst in dieser Bewegung, die im Tanz ihre Entsprechung findet, entzündet sich die Tragik des Mythos.<sup>40</sup> Gestalt findet die Tragik nur durch das hinzugedichtete weibliche Gegenüber, Eurydike. Mit ihr tritt erstmals auch die Notwendigkeit einer Körperbewegung in den Mythos, die das Schicksal des Liebespaares und den (szenisch weder in Oper noch Tanz umgesetzten) Fortlauf der mythischen Erzählung bestimmt: Nach dem Akt der Wendung steht fest, dass Orpheus vergeblich in den Hades hinabgestiegen ist. Schlussendlich wird er dem Mythos zufolge in Fetzen gerissen und verliert seine Stimme.<sup>41</sup>

35 *L'Euridice* wird »in der Operngeschichtsschreibung insofern als erste Oper apostrophiert, als sie eine durchgängig gestaltete Komposition darstelle, in welcher der Text, die Musik und das Schauspiel in einem wechselseitigen Verhältnis stehen.« Friederike Wißmann: »Orpheus und Eurydike auf der Opernbühne«, in: Avanesian, Armen/Brandstetter, Gabriele/Hofmann, Franck (Hg.): *Die Erfahrung des Orpheus*, München: Fink 2010, S. 83-95. Hier: S. 83.

36 Wißmann: »Orpheus und Eurydike auf der Opernbühne«, ebd.

37 Mundt-Espín, Christine: *Blick auf Orpheus: 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos*, Tübingen: Francke 2003, S. 9.

38 Siehe hierzu: Schilling-Wang, Britta/Wolff, Christian Hellmuth: »Orpheus, III.« [1997], Artikel in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York: 2016. Letzter Zugriff: 10.10.2017 online: <https://www-1mkgg-zonline-1com-1875008798.erf.sbb.spk-berlin.de/article?id=mgg15859&v=1.0&rs=id-cedea01c-0304-c60b-efb5-0548a80060f2>.

39 Die Wendung des Orpheus interpretiert Gabriele Brandstetter in ihrer Lektüre von Bauschs *Orpheus*-Inszenierung als »Allegorie der Choreographie«. Brandstetter, Gabriele: »Poetik der (Ent-)Wendung. ›Orpheus und Eurydike‹ als Choreographie«, in: Avanesian/Dies./Hofmann, *Die Erfahrung des Orpheus*, S. 187-197. Hier: S. 197.

40 Zu Darstellungen des Tragischen in Theater und Tanz vgl. insb.: Haitzinger, Nicole: *Resonanzen des Tragischen. Zwischen Ereignis und Affekt*, Wien: Turia + Kant 2015.

41 Der Tod des Orpheus' wird vornehmlich in der Literatur und im Film dargestellt. Die Oper bietet bisher keine Entwürfe dieser Übergangsphase des thrakischen Sängers. Bei Ovid schwimmt

Ausgangspunkt für mein Erzählen dieser Geschichte ist die Figur der Eurydike. Der Name dieses mythischen Schattens ist erst »in hellenistisch-römischer Zeit«<sup>42</sup> in die Erzählungen des ›Orpheus und Eurydike‹-Mythos eingegangen.<sup>43</sup> Erstmals erwähnt wird sie in der Erzählung des antiken griechischen Philosophen Platon (428/427-348/347 v. Chr.) *Das Gastmahl*<sup>44</sup> (um 400 v. Chr.) – allerdings nicht als menschliche Geliebte, die von Orpheus in der Unterwelt gesucht wird. Bei Platon ist sie nur eine Vision, die Orpheus in der Unterwelt von den Göttern als »Erscheinung«<sup>45</sup> und nicht als ersehnter Mensch gezeigt wurde. Der römische Dichter Publius Vergilius Maro (Vergil, 70. v. Chr.-19. v. Chr.) gibt der Figur Eurydike im vierten Buch seines Lehrgedichts *Georgica* (39-37 v. Chr.) schließlich einen organischen Körper und setzt sie zu Orpheus ins Verhältnis. Eurydikens Existenz als Mensch manifestiert sich vor allem in den *Metamorphosen* (1-8 n. Chr.)<sup>46</sup> des Römers Ovid (43 v. Chr.-17 n. Chr.), der den Mythos in »ostentativem, intertextuellem Rekurs auf Vergil«<sup>47</sup> gestaltete. In der Auseinandersetzung mit dem ›Orpheus‹-Thema nimmt das Phänomen der Schatten eine zentrale Position ein: Eurydike ist als Schatten so leicht wie Luft – und dennoch ist ihr Dasein von Gewicht. Zugleich ist Eurydikens Körper als Mensch und Frau im Mythos abwesend.

\*

---

Orpheus' verstummtes und abgetrenntes Haupt entlang der Lethe, um später Eurydike, dem stummen Schatten, Gesellschaft zu leisten.

- 42 Kern, Otto: *Orpheus. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung*, Berlin: Weidmann 1920, S. 25.
- 43 Eurydike ist »in der orphischen Literatur, soweit wir sie heute kennen, [nicht] vorgekommen.«, ebd. Als Orphiker hatte sich ca. 600 v. Chr. eine religiös-philosophische Gemeinschaft von Dichtern bezeichnet, benannt nach ihrem Gründer Orpheus.
- 44 Platon: *Das Gastmahl*, in: Ders.: *Werke in acht Bänden. Griechisch und deutsch*, Bd. 3, bearb. v. Dietrich Kurz, übers. v. Friedrich Schleiermacher, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, S. 233-237. Hier zitiert aus: Storch, Wolfgang (Hg.): *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, Stuttgart: Reclam 2010, S. 239-240. Hier: S. 239.
- 45 Eurydike wurde Orpheus von den Göttern lediglich als Trugbild gezeigt, »weil er ihnen weichlich zu sein schien wie ein Spielmann und nicht das Herz zu haben, der Liebe wegen zu sterben wie Alkestis, sondern sich lieber ausgedacht hatte, lebend in die Unterwelt einzugehen.« Platon, *Das Gastmahl*, in: Storch, *Mythos Orpheus*, ebd.
- 46 Dieser Studie liegt die in deutsche Hexameter übertragene und mit einem Text herausgegebene Ausgabe Erich Röschs zugrunde: Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen*, in dt. Hexameter übertr., hg. v. Erich Rösch, München: Heimeran 1952.
- 47 Zur Genese der Darstellungen und Umschreibungen des Mythos siehe vor allem den umfassenden Lexikonartikel von Bernhard Huss: »Orpheus«, in: Moog-Grünewald, Maria (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 522-538. Hier: S. 522.

Mythen sind wie Gedanken, die als bewegte Geschichten existieren und sich im »Modus der Variation«<sup>48</sup> je nach Erzählung verändern. Erst in ihrer Darstellung durch Text, Bild oder physischen Ausdruck lässt sich von ihnen und über sie sprechen. Das Wesen eines jeden Mythos entsteht erst dann, wenn ihm Gestalt verliehen wird. Mythen ließen sich daher als Phänomene des Nachlebens begreifen, die nur in der Gegenwart existieren.<sup>49</sup> In ihren Darstellungen scheint jedoch eine imaginäre wie auch unbekanntere Form der Vergangenheit mittransportiert zu werden. In diesem Sinne könnten Mythen wie die »Orpheus«-Erzählung als »Organisationsmodelle«<sup>50</sup> verstanden werden. Mit dem Aufgreifen und Darstellen von Mythen ließe sich, so die Literaturwissenschaftlerin Christine Lubkoll, eine »Um-Schreibung von Leerstellen«<sup>51</sup> vornehmen, die »Unbegreifliches und Unlösbares in eine erträgliche Form zu gießen«<sup>52</sup> vermag. Anders als in einer Korrektur und Kritik der Mythen, wie sie etwa Bertolt Brecht vornimmt,<sup>53</sup> versteht Lubkoll mit der Um-Schreibung keine Veränderung, sondern die schreibende Annäherung. Jede Form der Darstellung des »Orpheus«-Mythos ist demnach eine Interpretation, der ein Um- und Wei-

48 Vöhler, Martin/Seidensticker, Bernd/Emmerich, Wolfgang: »Zum Begriff der Mythenkorrektur«, in: Vöhler, Martin/Seidensticker, Bernd/Emmerich, Wolfgang (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin/New York: De Gruyter 2005, S. 1-18. Hier: S. 2.

49 Zur Verwendung des Begriffs des Nachlebens, wie ihn Walter Benjamin geprägt hatte, vgl. insbes. Georges Didi-Hubermanns Studie *Das Nachleben der Bilder*, in der er sich Aby Warburgs Fragment gebliebenem *Mnemosyne-Atlas* und dessen Darstellungen von Pathosformeln widmet. In dem Vortrag »Dürer und die Italienische Antike« stellte Warburg erstmals sein kunstwissenschaftliches Verfahren der Pathosformeln vor. Ausgangspunkt der Argumentation in Warburgs Manuskript waren wiederum zwei Darstellungen des *Tod des Orpheus* aus dem 15. Jahrhundert (von Albrecht Dürer aus dem Jahr 1494 und ein Kupferstich des Ferrareser Meisters aus dem Jahr 1465. Didi-Huberman, Georges: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin: Suhrkamp 2010. Die Methodologie der Pathosformel wiederum wurde mit Gabriele Brandstetter zum Instrumentarium der Tanzwissenschaft weiterentwickelt. Siehe Brandstetter, Gabriele: *Tanzlektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde* [1995], Freiburg i.Br.: Rombach 2013. Eine Übertragung der Warburg'schen und Benjamin'schen Denkfigur des Nachlebens auf die Moderne übernahm der Literaturwissenschaftler Gerhard Richter mit: *afterness. figures of following in modern thought and aesthetics*, New York: Columbia University Press 2011.

50 Lubkoll, Christine: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg i.Br.: Rombach 1995, S. 12.

51 Ebd.

52 Lubkoll stützt sich in ihrem Verständnis der Mythen-Umschreibung auf Hans Blumenbergs Verfahren der »Arbeit am Mythos«. Blumenberg zufolge bestehe erst durch Mythen die Möglichkeit, »das Unheimliche vertraut und ansprechbar zu machen«. Siehe: Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 29. Hier zitiert aus Lubkoll, *Mythos Musik*, ebd.

53 Vöhler, Seidensticker und Emmerich stützen sich mit dem für die Literaturwissenschaft von ihnen neu eingeführten Begriff der Mythenkorrektur auf Bertolt Brechts *Berichtigungen alter Mythen*. Siehe: Vöhler/Seidensticker/Emmerich, *Mythenkorrekturen*, S. 1.

terschreiben vorhandener Erscheinungen vorausgegangen ist.<sup>54</sup> Herausforderung einer jeden Darbietung eines mythischen Motivs ist die Vermittlung eines Lebensraumes, der sich dem menschlichen Erleben entzieht und daher aus dieser Perspektive nicht reflektiert werden kann. Ein solcher Raum ist das ›Reich der Schatten‹, das als Wesensraum ›nach‹ dem Leben ›unter‹ der Erde bezeichnet wird. »Der Erdboden als das konstitutive ›Unten‹ der phänomenalen Erlebensstruktur von Raum ist das Zentrum, welches jeder Leib virtuell mit sich trägt.«<sup>55</sup> – so der Kulturwissenschaftler Stephan Günzel im Rückgriff auf die Phänomenologie Edmund Husserls.

Hat das Reich der Schatten einen Erdboden? Die mythische Erzählung um Eurydike und Orpheus kreist nicht nur in eben diesem Raum, sondern lebt von dem utopischen Spannungsverhältnis zweier Figuren und ihrer Körperbewegungen: Orpheus steigt als Lebender hinab in die Unterwelt, um seine als Schatten lebende Eurydike erneut in das Diesseits zurückzubringen. Die Unterwelt ist im ›Orpheus‹-Mythos ein Ort ›unter der Welt‹, in dem folgende Körper permanent ›in der Schweben‹ weilen: die Schatten. Im Mythos um Orpheus bezeichnen Schatten nicht nur eine liminale Sphäre – den Höllenvorhof –, sondern zugleich auch einen weiblichen Körper: die Figur der Eurydike. Bauschs Erzählweise der mythischen Geschichte weist eine besondere Form des Umgangs mit der Gestaltung von Gewichtsübertragungen von Tanzenden auf der Bühne auf. Sie verlieh dem Gang in die Unterwelt, den Orpheus unternimmt, sowie der Verkörperung der Schattenfrau Eurydike eine Bewegungsqualität, für die ich mit dieser Studie die Begrifflichkeit *Schweres Schweben* entwerfe. Mit der Alliteration, die philologisch die Schwere im Schweben lokalisiert, versucht das *Schwere Schweben* als Begrifflichkeit die Gleichzeitigkeit des Schwerelosen im Schweren und des Schweren im Schwerelosen mitzudenken: Denkbewegungen des Schwebens lassen sich so begrifflich mit Körperbewegungen des Schwebens verknüpfen. Vor diesem Hintergrund wird der rhetorische Charakter der hier vorgestellten Denkfigur fruchtbar: Die Alliteration *Schweres Schweben* ist zugleich ein Oxymoron, das die Klassifizierungen von schwer (=niedrig) und leicht (=erhaben) ›In-Schweben‹ hält.

\*

---

54 In Huss' Auflistung der relevanten *Orpheus*-Inszenierungen in Musik und Tanz für das 20. Jahrhundert fehlt Pina Bauschs Tanzoper. Erwähnt sind dagegen die Fassungen von Ernst Krenek mit einem Text von Oskar Kokoschka (1926), die den doppelten Tod Eurydikens als ein zeitgenössisches Eifersuchtsdrama aufgreifen, in dem auch Orpheus ein zweites Mal sterben muss; oder Hans Werner Henzes Tanzstück *Orpheus* (1979), das (auf Basis von Igor Strawinskys *Orpheus*-Ballett von 1947) trotz zeitgenössischer Tragik mit einem Libretto von Edward Bond ein *lieto fine* beibehält. Vgl. Huss, »Orpheus«, S. 536. Zur ausführlichen Darstellung der antiken Mythenrezeption des ›Orpheus‹-Mythos siehe: Mundt-Espín, *Blick auf Orpheus*.

55 Günzel, »Einleitung«, S. 111.

Sinnbild dieser Unentscheidbarkeit von schwer und leicht ist der Schatten. Er vermittelt die Schwere der Dunkelheit und zugleich die Schwerelosigkeit des Luftigen. Auch für den Schatten gilt jene Eingrenzung, wie sie für die *gravitas* unternommen werden muss: Schatten im europäischen Bühnentanz müssen mit den Vorzeichen der Interpretation von Schatten als ›Schwere‹ und als ein vom (positiv konnotierten) Licht abzugrenztes Phänomenen besprochen werden. Allein für das japanische Nô-Theater gilt in Bezug auf die Schatten und das Diesseits genau das Gegenteil: Es gibt kein Diesseits, das in einer Dichotomie zum Jenseits gedacht wird. In dieser Auffassung ist auch der Schatten nicht Vertreter einer vom Diesseits wie positiv konnotierten Tageslicht abweichenden Dunkelheit.

Haben Schatten in der Unterwelt einen Körper? In der Betrachtung von gegebenen Darstellungen der mythischen Erzählung scheint diese Frage zunächst wenig relevant: Wer das Liebespaar um Eurydike und Orpheus zeigen möchte, braucht mindestens zwei Körper. Dies demonstrieren zahlreiche Abbildungen aus der Bildenden Kunst oder Inszenierungen der Oper, die Stimmen aus musikalischen Texten performativ mit Lebenden umsetzt.<sup>56</sup> Die Literatur und die (ins-

---

56 Eine Auflistung der wichtigsten *Orpheus*-Inszenierungen im Bereich Tanz und Performance würde ein Kategorisieren und Werten der Fassungen benötigen. In diesem Sinne seien an dieser Stelle (in chronologischer Reihung) jene Inszenierungen (und Filme) erwähnt, die ich im Verlauf der Forschungsstudie entweder live, als Aufzeichnung oder in Form von fotografischen Dokumentationen (Programmheften) rezipieren konnte: *Orpheus und Eurydike*, (C): Mary Wigman, (M): Christoph Willibald Gluck, Leipzig 1947; *Orphée*, Film und Buch, (R): Jean Cocteau, (M): Georges Auric, 1949/1950; *Orfeu Negro*, Film, nach dem Drama *Orfeu da Conceição* von Vinícius de Moraes, (R): Marcel Camus, Brasilien, Frankreich, Italien, 1959; *Orpheus*, (C): Ruth Berghaus, (M): Hans Werner Henze, Staatsoper Wien 1986; *Orpheus-Stationen*, Theatrales Ballett in drei Akten, (C und R): Tom Schilling, (M): Frank Michael Bayer, Franz Schreker, Igor Strawinsky, Ballett der Deutschen Oper, Berlin 1988; *Denn ein für alle Mal ist's Orpheus wenn es singt*, Tanztheater, (C): Reinhild Hoffmann, Bochum 1994; *L'Orfeo*, Theaterprojekt nach Monteverdi, (C): Trisha Brown, Brüssel 1998; *Begehren*, Musiktheater in zehn Szenen für Sopran, Sprecher, Chor, Tänzer und Instrumente, (M und R): Beat Furrer, (C): Reinhild Hoffmann, konzertant: Graz 5.10.2001, szenische UA: Graz 9.1.2003; *camera orfeo*, auto-choreografische und mediale Komposition, (R): Penelope Wehrli, Radialsystem V Berlin, 2008; *Schatten (Eurydike sagt)*, Bühnenmonolog von Elfride Jelinek, Burgtheater Wien, 2013; *Orfeo*, Choreografische Oper, (C): Sasha Waltz, (M): Claudio Monteverdi, Tanz, Gesang und Musik: Sasha Waltz & Guests, Freiburger BarockConsort, Vocalconsort Berlin, Staatsoper Unter den Linden im Schillertheater, Berlin 2015; *Orfeo. Eine Sterbeübung*, Performative Installation zur Musik von Claudio Monteverdi, (R): Susanne Kennedy, Suzan Boogaerdt, Bianca van der Schoot, Solistenensemble Kaleidoskop, Zeche Zollverein, Essen, Martin Gropius Bau Berlin, 2015; *What about Orfeo?* Tanzperformance, (C und Tanz): Cocoon Dance, Ballhaus Ost Berlin, 2015; *Orfeo ed Euridice*, Oper von Christoph Willibald Gluck, Wiener Fassung 1762, (R): Jürgen Flimm, (M. Leitung): Domingo Hindoyan, (Sz): Frank O. Gehry, Staatsoper Unter den Linden im Schillertheater, 2016; *Operation Orpheus*, Tanzperformance, (C und Tanz): Jule Flierl, Uferstudios Berlin, 2016; *Schatten (Eurydike sagt)*, Schauspiel/intermediale Performance nach Elfriede Jelinek, (R): Katie Mitchell, Schaubühne Berlin 2016.

trumentale) Musik lassen den Körper der Eurydike im Schrift- und Zeichenkörper verschwinden. Die bildende Kunst stellt den Körper der Eurydike aus und verliert, wenn nicht auf das Spiel mit Lichtwürfen konzentriert, in ihren Darstellungen den Schatten. Der Film kann mit seinen medientechnischen Mitteln Schatten erzeugen und als Körper re-produzieren. Aus Perspektive dieser Künste und ihrer Disziplinen stellt sich demnach nicht die Frage, welche Körperlichkeit und Bewegungsqualität von der Figur der Eurydike grundsätzlich ausgehen muss, um einen Schatten darzustellen. Als Verstorbene bleibt sie schlicht abwesend und verschwindet metaphorisch »im Schatten des Orpheus« und seiner schicksalhaften Wendung.

\*

Für eine tanzwissenschaftliche Untersuchung gehe ich daher von folgendem Ansatz aus: Nur im Moment der körperlichen Darstellung, in dem Tanzende oder sich singend Bewegende die Figur der Eurydike durch ihre leibliche Präsenz verkörpern, wird deutlich, dass das Paradox des Sichtbar-Machens eines körperlosen Wesens durch lebende Körper trotz (medien-)technisch theatraler Mittel des 21. Jahrhunderts bestehen bleibt. Mit der Bühnenkunst Tanz, in der das Gewicht der Körper jede (schwebende, springende oder stürzende) Bewegung gestaltet, muss die Frage nach der Körperbewegung in herausfordernder Weise präzisiert und zugleich erweitert werden: Wie »schwer« geht Eurydikes Schatten auf der Bühne, wenn sie doch ihren Körper im Reich der Schatten aufgeben musste? Wie »leicht« geht ein Orpheus als Lebender auf der Bühne hinab in die Unterwelt, um im Reich der Schatten einen Schatten zu finden? Die Figur der Eurydike wirft im Eröffnungsmoment von Bauschs Choreografie einen schwebenden Blick über die sich unter ihr ereignenden Bewegungen der Trauernden.<sup>57</sup> Wie relevant ist dieser Blick? Für das Vorhaben, mit dem Begriff des *Schweren Schwebens* die Relation von »schwer« und »leicht« als Gegensatzpaar entlang der Tanzgeschichte temporär aufzuheben und anschließend auf die Analyse der Tanzoper *Orpheus und Eurydike* von Bausch zu übertragen, geben die narrativen Vorlagen des Mythos' eine Orientierung. Daher sei die Geschichte hier noch einmal spezifischer erzählt:

Mit dem »Orpheus«-Mythos entfaltet sich die szenisch, literarisch wie bildnerisch variantenreiche und widersprüchliche europäische Darstellungsgeschichte einer der tragischsten Figuren der antiken griechischen Mythologie: Orpheus, der Eurydike zweimal verliert – einmal als Lebende und einmal als lebender Schatten. Dem Ursprungs-Mythos<sup>58</sup> zufolge steigt der thrakische Sänger Orpheus lebendig,

57 Bausch platzierte die Chorsängerinnen und -sänger für ihre Tanzoper im Orchestergraben.

58 Vom Ursprungs-Mythos lässt sich nur bedingt reden: »Vergeblich sucht man aus den Kultstätten des Orpheus und der Musen Aufklärung über Werden und Gang der Orpheusgestalt. [...]

mit seinem »Seelenschatten«<sup>59</sup> hinab in die Unterwelt und besänftigt die dort tosenden Furien, um seine in einen Schatten verwandelte Eurydike in das Leben zurückzuholen. Der Aufstieg in die irdische Welt scheitert an Orpheus' Missachtung eines ihm auferlegten Gebots: Er darf Eurydike keinen Blick schenken, sich nicht zu ihr umdrehen. Ohne Rück-Sicht muss er sicherstellen, dass seine Geliebte ihm blind vertraut und folgt. Der Ausgang dieser Geschichte ist je nach Epoche und Erzählform verschieden, aber im Kern stets bestürzend. Orpheus wendet sich und verliert im Augenblick des Anblicks seine verstorbene Geliebte endgültig. Im Zentrum des Mythos' steht das sich im »Augen-Blick«<sup>60</sup> der Wendung entzündende »Spiel der Blicke«<sup>61</sup> zweier Liebender und der menschlichen Erfahrung von Sterblichkeit.

### *Von Barock bis Bausch. Kontext und Forschungsstand*

Pina Bausch ist für ein Tanztheater bekannt, in dem in Probenprozessen anhand von Themen und Erlebnissen aus dem Lebensalltag der Ensemblemitglieder Situationen stilisiert wurden.<sup>62</sup> Bauschs Bewegungssprache umgibt dabei eine Art mythischer Schleier. Sie hat im Gegensatz zu anderen Tänzerchoreografinnen und -choreografen keine Schule oder tanztechnische Stilbildung etabliert, in der ein spezifischer Bewegungsduktus in einen Tanzstil, eine spezifische Art des körperlichen Ausdrucks, eine Tanztechnik mit kodifizierten Schritten und Bewegungen übersetzt worden ist – wie bei zahlreichen Tanzschaffenden des Ausdruckstanzes (Rosalia Chladek, Mary Wigman), des Modernen Tanzes (Martha Graham, Merce Cunningham) oder des zeitgenössischen, neoklassischen Balletts (George Balanchine, William Forsythe). Trotzdem entwickelte sie mit ihren schwingenden Armen und Körperkreisen eine Ästhetik des Schwebenden und Fluiden, die schwermütig wirkt und Wiedererkennungscharakter besitzt.<sup>63</sup> Über

---

Nirgends haftet diese Sagenfigur fest; nirgends scheint sie zu Hause zu sein. Wir werden auch vergeblich ›die Verlassenen‹ in ihrer ersten Heimat lokalisieren können.« Kern, *Orpheus*, S. 17.

59 Bohrer, Karl Heinz: *Ist Kunst Illusion?*, München: Hanser 2015, S. 52.

60 Neumann, Gerhard: »Wesen und Liebe. Der auratische Augenblick im Werk Goethes«, in: Thomsen, Christian (Hg): *Augenblick und Zeitpunkt: Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, S. 282-305. Hier: S. 283.

61 Ebd., S. 282.

62 Beschreibungen von Aufführungen oder Aufzeichnungen des Tanztheaters Wuppertal adressieren im Besonderen die theatralen Ereignisse. Bühnengestaltung (Eisberge oder Torfböden), Gegenstände (Tische, Stühle, ausgestopfte Tiere) und Handlungen, die aus Situationen des Alltäglichen (Geschlechterkampf) oder anderer (stilisierter) Tanzformen (Walzer, Tango) stammen, rücken aufgrund ihrer optischen Präsenz in den Fokus der Betrachtenden.

63 Zudem – und dafür sind vor allem auch die zahlreichen Publikationen zu Stück- und Aufführungsbeschreibungen, aber auch Dokumentarfilme und Probenaufnahmen verantwortlich –

vier Jahrzehnte prägte Bausch maßgeblich das Verständnis der (westdeutschen) Gattung ›Tanztheater‹: Eine Bühnenform, deren Vertreterinnen und Vertreter (Reinhild Hoffmann, Susanne Linke, Gerhard Bohner, Johann Kresnik) sich von der Ästhetik und den Verfahren der als höchsten Tanzkunst bezeichneten Bühnensparte Ballett abwenden wollten. Dass das Ballett trotzdem auch Kern der Arbeiten Bauschs war, hob schon 1981 der Tanzkritiker Rolf Michaelis in seinem Artikel »Ich tanze, weil ich traurig bin: Ballett (& Anti-Ballett) in Wuppertal: Pina Bauschs neues Stück Bandoneon« hervor:

»Nur wer liebt, kann so hassen. Nur wer Ballett als Ausdrucksmöglichkeit, als Lebensform braucht, kann die Mechanik aller Tanzbewegungen, die Qual ewiger Exercicen, den Schrecken hinter dem schönen Schein so bloßstellen wie die 1940 in Solingen geborene Tänzerin, Choreographin, Ballettmeisterin der Wuppertaler Bühnen, Pina Bausch.«<sup>64</sup>

Tänzerinnen und Tänzer durften im Tanztheater auf der Bühne sprechen und singen, obwohl ihnen jede Form der professionellen Ausbildung der Stimme fehlte. Zudem ist das Tanztheater von einer Betonung der Sichtbarkeit von Körpergewicht und Körperlichkeit geprägt, die sich seit der Moderne mit dem Ausdruckstanz und dem Modernen Tanz entwickelt hatte: Die Erdanziehungskraft wird nicht mehr durch Tanztechniken des Balletts überwunden, sondern betont und als ›natürliche‹ Kraft und Teil des irdisch Menschlichen anerkannt. Eindeutige Definitionen der Bezeichnung ›Tanztheater‹ erweisen sich als problematisch, da weder ästhetische Kategorien noch tanztechnische Termini greifen, um die unterschiedlichen Arbeiten und Arbeitsweisen (allein im deutschsprachigen Raum) als einen Typus zu charakterisieren. Zudem ist es für das Tanztheater Wuppertal kaum möglich, Bausch ›den‹ einen Stil zuzuschreiben, mit dem ihre Arbeiten der Ernsten, Hohen Kunst oder der Trivialen, Niederen Kunst zugeordnet werden könnten.<sup>65</sup>

---

existiert ein spezifisches Bild der Choreografin und ihres familiären Verhältnisses zur Kompanie sowie der Art und Weise ihres Arbeitens (Fragen stellen, mit Objekten arbeiten).

64 Michaelis, Rolf: »Ich tanze, weil ich traurig bin: Ballett (& Anti-Ballett) in Wuppertal: Pina Bauschs neues Stück Bandoneon«, in der Tageszeitung Die Zeit, Nr. 3, 9. Januar 1981. Letzter online Zugriff, 20.12.2018: [www.zeit.de/1981/03/ich-tanze-weil-ich-traurig-bin](http://www.zeit.de/1981/03/ich-tanze-weil-ich-traurig-bin).

65 Bis heute wird die (ernste) Oper durch das Zelebrieren der höchsten Form der Gesangskunst vom Musical oder der Operette als niedrigen Kategorien unterschieden. Dennoch fällt auf, dass ausgewählte Stücke des Tanztheaters Wuppertal seit 2004 in das Repertoire von klassischen Ballettkompanien an renommierten Opernhäusern übergegangen sind: *Orpheus und Eurydike* gehört seit 2005 zum Repertoire des Balletts der Pariser Oper; das Tanztheaterstück *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* (2001) wurde 2016 mit dem Ensemble des Bayerischen



Eine Ausnahme bilden die Tanzopern. Als Tanzoper werden im Tanztheater von Bausch explizit zwei Arbeiten bezeichnet, die auf Basis der musikalischen Opernvorlage von Gluck Elemente der Oper durch tanztheatrale Elemente vermitteln und zugleich einen neuen »Stücktypus«<sup>66</sup> einführen: *Iphigenie auf Tauris* (1974) und *Orpheus und Eurydike* (1975). Die choreografische Arbeit an Opernvorlagen wurde von Bausch nicht neu entwickelt. Choreografierte Opernvorlagen und -narrative (vor allem mythische) durchziehen die gesamte Tanzgeschichte bis ins 21. Jahrhundert. Bauschs Arbeit mit der Oper zeichnet sich durch eine besondere Herangehensweise aus: Die Oper und die ihr eigenen Elemente sind bei Bausch »Material«, das sich gemeinsam mit den Mitteln des Tanzes und des Theaters zu einer neuen Darstellungsform verbunden hat. Theater- und tanzwissenschaftliche Untersuchungen widmen sich in Monografien, Aufsätzen und Sammelbänden mit Inszenierungs- und Aufführungsanalysen dem Tanztheater Bauschs und heben vor allem die Nähe zum Alltäglichen hervor.<sup>67</sup> Die Tanzwissenschaft-

---

Staatsballetts München einstudiert; *Le Sacre du Printemps* (1975) ist seit 2017 im Repertoire des English National Ballet.

66 Servos, Norbert/Weigelt, Gert: *Pina Bausch – Tanztheater*, 3., erw. Aufl., München: Kieser 2012, S. 21.

67 Zu den jüngsten tanzwissenschaftlichen Publikationen aus dem deutschsprachigen Raum zählen u.a. (chronologisch): Huschka, Sabine: »Pina Bausch, Mary Wigman, and the Aesthetic of ›Being Moved‹«, in: Ruprecht, Lucia/Manning, Susan Allene (Hg.): *New German Dance Studies*, Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press 2012, S. 182-199; Climenhaga, Royd (Hg.): *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*, London: Routledge 2013; Brinkmann, Stephan: *Bewegung erinnern. Gedächtnisformen im Tanz*, Bielefeld: transcript 2013; Denana, Malda: *Ästhetik des Tanzes. Zur Anthropologie des tanzenden Körpers*, Bielefeld: transcript 2014; Thurner, Christina: »Wirklich eines meiner Lieblingsstücke. Fokus auf Pina Bauschs *Kontakthof* mit Senioren und mit Teenagern«, in: Diekmann, Stefanie (Hg.): *Die andere Szene. Theaterarbeit und Theaterproben im Dokumentarfilm*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 100-113; Klein, Gabriele: »Praktiken des Übersetzens im Werk von Pina Bausch und dem Tanztheater Wuppertal«, in: Wagenbach, Marc/Pina Bausch Foundation (Hg.): *Tanz Erben. Pina lädt ein*, Bielefeld: transcript 2014, S. 25-38; Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«* [2007], 2. Aufl., Bielefeld: transcript 2015; darin die in der Neuauflage zusätzlich enthaltenen Beiträge der Herausgeberinnen: Brandstetter, Gabriele: »Pina Bauschs *Das Frühlingsopfer*. Signatur – Übertragung – Kontext«, in: Brandstetter/Klein, *Methoden der Tanzwissenschaft*, S. 95-124; Klein, Gabriele: »Die Logik der Praxis. Methodologische Aspekte einer praxeologischen Produktionsanalyse am Beispiel *Das Frühlingsopfer* von Pina Bausch«, in: Brandstetter/Klein, *Methoden der Tanzwissenschaft*, S. 123-142. Des Weiteren wurde folgende Forschung publiziert: Kelter, Katharina: »Getanzte Erinnerung. Zur Produktivität der Erinnerung bei Pina Bausch«, in: Dies./Skrandies, Timo (Hg.): *Bewegungs-Material. Produktion und Materialität in Tanz und Performance*, Bielefeld: transcript 2016, S. 169-190; Matzke, Annemarie: »Material erproben. Dokumentationen der Probenarbeit des Tanztheaters Wuppertal«, in: Kelter/Skrandies: *Bewegungs-Material*, S. 191-208. Zur Forschung im französischsprachigen Raum siehe insbes. die Arbeiten der Germanistin Susanne Böhmisch: »La bascule de l'amour – lire Pina Bausch avec Ingeborg Bach-

lerin Gabriele Klein widmete sich gemeinsam mit Mitarbeitenden in ihrem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Forschungsprojekt »Gesten des Tanzes – Tanz als Geste. Kulturelle und ästhetische Übersetzungen am Beispiel des Tanztheater Wuppertal« (2013-2016) dezidiert den Koproduktionen im späteren Werk Pina Bauschs.<sup>68</sup> Eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit Pina Bauschs *Kontakthof* (1978) sowie den Adaptionen *Kontakthof mit Damen und Herren ab 65* (2007) und *Kontakthof mit Teenagern ab 14* (2008) bildet der Band *Balance, Rhythmus, Resonanz* ab, der aus der Zusammenarbeit zwischen der Tanzwissenschaft und der International Psychoanalytic University (IPU) entstand.<sup>69</sup>

---

mann«, in: Camarade, Helène/Paoli, Marie-Lise (Hg.): *Marges et territoires chorégraphiques de Pina Bausch*, Paris: L'Arche 2013, S. 91-117; Böhmisch, Susanne: »De l'extrême à l'agonal dans l'univers chorégraphique de Pina Bausch«, in: *Recherches féministes*, Femmes extrêmes. Paroxysmes et expériences-limite du féminin, hg. v. Sylvie Bérard u. Andréa Zanin, Bd. 27, Nr. 1, 2014, S. 145-160; Böhmisch, Susanne: »Déhierarchiser pour mieux dialoguer: danse et musique dans le Tanztheater Pina Bausch«, in: *Allemagne d'aujourd'hui*, La danse contemporaine dans l'espace germanique, hg. v. Guillaume Robin u. Jean-Louis Georget, Nr. 220, April 2017, S. 72-83. Kürzlich erschienen sind zudem folgende Publikationen: Climenhaga, Royd: »Imagistic Structure in the Work of Pina Bausch«, in: Van den Dries, Luk/De Laet, Timmy (Hg.): *The Great European Stage Directors, Vol. 8: Pina Bausch, Romeo Castellucci, Jan Fabre*, London: Bloomsbury 2018, S. 75-118. Diagne, Mariama: »Directing Bodies in Dance. A Visit to Pina Bausch. Now and Then«, in: Van den Dries/De Laet, *The Great European Stage Directors*, S. 34-74; Thurner, Christina: »How to Re-View Things with Words? Dance Criticism as Translation – Pina Bausch«, in: *Dance Research Journal*, Bd. 50, Nr. 2, August 2018, Cambridge University Press, S. 4-14; Egert, Gerko: »Alltägliche Abstraktionen. Immediation und die Kräfte der Choreographie«, in: Linsenmeier, Maximilian/Seibel, Sven (Hg.): *Gruppieren, Interferieren, Zirkulieren. Zur Ökologie künstlerischer Praktiken in Medienkulturen der Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2019.

68 Im Zentrum des Projekts stand die Auseinandersetzung mit dem Potential der Übersetzung von Gesten in Bauschs späteren Stücken und eine damit verbundene Weiterentwicklung der Praxeologie als tanzwissenschaftlicher Methodologie. Siehe hierzu u.a.: Klein, Gabriele: »Tanz weitergeben. Tradierung und Übersetzung der Choreografien von Pina Bausch«, in: Klein, Gabriele/Göbel, Hanna Katharina (Hg.): *Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag*, Bielefeld: transcript 2017, S. 63-87; genannt sei zudem die aus dem Projekt hervorgegangene Publikation: Klein, Gabriele: *Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens*, Bielefeld, transcript, im Erscheinen.

69 Siehe hierzu: Brandstetter, Gabriele/Buchholz, Michael B./Hamburger, Andreas/Wulf, Christoph (Hg.): *Balance, Rhythmus, Resonanz, Paragrana*. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 27, H. 1, Berlin: De Gruyter 2018. Das Stück *Kontakthof* besprechen insbes. diese Texte: Brandstetter, Gabriele: »Dynamik einer Tanzperformance: Pina Bauschs Kontakthof«, S. 297-301; Dies.: »Kontakthof – Rhythmus und Bewegungsinteraktion bei Pina Bausch«, S. 309-326; Heller, Veronika: »Vom Geschlechterkampf des 17. Kapitels in Pina Bauschs Kontakthof oder: Wie sich der Tango tanzen lässt, ohne einen Tango zu tanzen Am Beispiel von ›Kontakthof mit Damen und Herren ab 65‹«, S. 327-337; Stankovic, Biljana/Bleimling, Jasmin/Hamburger, Andreas: »How to Do (Awkward) Things with Just a Few Words. Moments of Meeting in Pina Bauschs ›Kontakthof. Damen und Herren über 65‹«, S. 368-385; Wulf, Christoph: »Sich verfehlen-de Gesten. Pina Bauschs ›Kontakthof‹«, S. 302-308. Zum anderen widmete sich die Tanzwissen-

Eine erste umfassende, noch nicht publizierte Habilitationsschrift mit Bezug zu Pina Bauschs Arbeiten zwischen 1978 und 1982 verfasste die in Frankreich lebende und lehrende Germanistin Susanne Böhmisch. Gewinnbringende Erkenntnisse für die Tanzforschung stammen auch aus der Medienwissenschaft, wie etwa in einem den audiovisuellen Raum analysierenden Text von Petra Maria Meyer zu »Pina Bauschs Choreografie *Blaubart – Beim Anhören einer Tonband-Aufnahme von Béla Bartóks Oper ›Herzog Blaubarts Burg‹*«. <sup>70</sup> Die Autorin Karen Mazingo betrachtet dezidiert die Einbettung von Bauschs *Blaubart*-Stück in die Literaturgeschichte. Die choreografische Umsetzung und die damit verbundenen Darstellungen von Geschlechterrollen kategorisiert Mazingo als typisches künstlerisches Verfahren in der deutschen Nachkriegszeit. <sup>71</sup> Den ersten Rückblick auf Bauschs Archivmaterialien unternahm der Theaterwissenschaftler Marc Wagenbach und Salomon Bausch, Sohn der Choreografin und Leiter der Pina Bausch Foundation. In dem Werkstattbericht *Tanz Erben* stellten sie die dreijährige Projektarbeit zur Aufarbeitung der Archivmaterialien um das Tanztheater Wuppertal vor. Ausgewählte Autorinnen und Autoren wie die Archivleiterin der Brooklyn Academy of Music (BAM) in New York, Sharon Lehner, berichteten aus ihrer Arbeitspraxis. <sup>72</sup>

Forschungstexte in Bezug auf die Tanzopern kommen oftmals zu ähnlich schlüssigen Ergebnissen: Die für das Tanztheater wesentlichen Merkmale wie die Auseinandersetzung mit einem Lebensalltag, der in der Lebensrealität eines Jeden wiederzufinden ist, treten erst in Stücken hervor, die nach den Tanzopern entstanden sind. Gegenüber Bauschs *Le Sacre du Printemps* (1975) zur musikalischen Vorlage von Igor Strawinsky, und dem Stück *Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks ›Herzog Blaubarts Burg‹* (1977) zur stark bearbeiteten Partitur von Béla Bartók, oder dem Stück *Café Müller* (1978), das Fragmente

---

schaftlerin Christina Thurner in ihrem Text »How to Re-View Things with Words?« explizit dem Stück *Kontakthof*.

70 Meyer, Petra Maria: »Pina Bauschs Choreografie *Blaubart – Beim Anhören einer Tonband-Aufnahme von Béla Bartóks Oper ›Herzog Blaubarts Burg‹*«, in: Autsch, Sabine (Hg.): *Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe*, Bielefeld: transcript 2010, S. 29-52.

71 Siehe: Mazingo, Karen: »The Haunting of Bluebeard: While Listening to a Recording of Béla Bartók's Opera ›Duke Bluebeard's Castle‹«, in: *Dance Research Journal*, Bd. 37, Nr.1 (Sommer, 2005), S. 94-106. Dabei greift Mazingo unter anderem auf den Text der Autorin Meg Mumford zurück: Mumford, Meg: »Pina Bausch Choreographs *Blaubart*: A Transgressive or Regressive Act?«, in: *German Life and Letters*, Bd. 57, Nr. 1 (Januar 2004), S. 44-57.

72 Siehe hierzu die Abschlusspublikation von *Pina lädt ein. Ein Archiv als Zukunftswerkstatt*, einem Projekt der Pina Bausch Foundation mit Beiträgen von Salomon Bausch, Stephan Brinkmann, Royd Climenhaga, Katharina Kelter, Gabriele Klein, Sharon Lehner, Bernhard Thull und Marc Wagenbach: Wagenbach/Pina Bausch Foundation, *Tanz Erben*.

aus Henry Purcells Oper *Dido and Aeneas* (1689) enthält, scheinen die Tanzopern nicht prägnant genug von der Norm des Klassischen abzuweichen.<sup>73</sup>

Wendet man den BLICK ZURÜCK und betrachtet die Tanzopern mit dem Wissen um die Gestaltung der frühen Arbeiten vor der Tanzoper, dann entfaltet sich hinsichtlich des Einbeziehens von Stücken wie *Adagio. Fünf Lieder von Gustav Mahler* (1974) ein differenzierteres Bild des sogenannten Frühwerks Bauschs. Zahlreiche Archivbesuche verbunden mit Sichtungen audiovisueller und fotografischer Dokumente ermöglichten mir die für diese Studie wichtigen Einblicke in diese frühe Schaffensperiode. Die Tanzopern stehen zu Unrecht im Schatten der späteren Arbeiten und ihrer formal expliziteren Radikalität. Sie verdienen, für sich, im Lichte des Frühwerkes und unter Einbezug der wenigen, verstreut publizierten Betrachtungen<sup>74</sup> neu bewertet zu werden.

Neben intensiven Auseinandersetzungen mit dem Œuvre von Bausch<sup>75</sup> fehlt es bislang an geeigneten Begrifflichkeiten, mit denen sich die Besonderheit von

---

73 Die von dem Tänzer, Choreografen und Autoren Norbert Servos in mehrfacher Auflage erschienene Darstellung der Stücke von Bausch setzt in den Stückbeschreibungen erst mit dem *Sacre* ein. Betrachtungen, wie sie in anschaulicher Weise der Kunsthistoriker Michael Diers im Band *Methoden der Tanzwissenschaft* anhand des *Sacre* unternommen hat, gewinnen innerhalb ihrer Disziplin an Aufmerksamkeit. Problematisch an dieser unbedingt positiv und produktiv zu bewertenden Perspektivierung sind zum einen die Methoden der Annäherung und Einstufung von Bewegung (als Bild) und zum anderen die ausbleibende Auseinandersetzung mit der in der Theater- und Tanzwissenschaft geleisteten Forschung: Seinen Aufsatz »Dis/tanzraum. Ein kunsthistorischer Versuch über die politische Ikonografie von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*«, in: Brandstetter/Klein, *Methoden der Tanzwissenschaft*, S. 251-274, bettet Diers knapp zehn Jahre später in seine Monographie *Vor aller Augen* ein, ohne das vorherige Erscheinen und den Kontext seiner ersten Publikation zu nennen. Auf die Forschung, die im Band *Methoden der Tanzwissenschaft* transparent gemacht wurde, geht Diers in seiner wiederholten, für die Verknüpfung mit den Themen der Kunstgeschichte sehr aufschlussreichen Re-Lektüre bedauerlicherweise weder inhaltlich, noch in bibliografischen Referenzen ein. Siehe: Diers, Michael: *Vor aller Augen. Studien zu Kunst, Bild und Politik*, Freiburg i.Br.: Rombach 2016. Hier insbes.: S. 245-265.

74 Insbesondere beziehe ich mich hier auf folgende Publikationen: Brandstetter, »Poetik der (Ent-)Wendung. ›Orpheus und Eurydike‹ als Choreographie«; Meisner, Nadine: »Iphigenia, Orpheus, and Eurydice in the Human Narrative of Pina Bausch«, in: Macintosh, Fiona (Hg.): *The ancient dancer in the modern world: Responses to Greek and Roman dance*, Oxford: Oxford University Press 2012, S. 277-294; Haitzinger, *Resonanzen des Tragischen*; Levin, David: »Choreografieoper? Bewegung und Bedeutung in Glucks *Orpheus und Eurydike* von Pina Bausch«, in: Gess, Nicola/Hartmann, Tina (Hg.): *Barocktheater als Spektakel: Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*, München/Paderborn: Fink 2015, S. 223-237.

75 Zu diesen zählen auch Texte, die sich mit späteren Arbeiten Bauschs befassen und in diesen theatrale Elemente wie die Montage und die Wiederholung entlang des Theaters oder des Ausdruckstanzes beleuchten. Siehe hierzu u.a.: Bentvoglio, Leonetta: *Pina Bausch oder die Kunst, über Nelken zu tanzen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007; Fernandes, Ciane: *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater. The Aesthetics of Repetition and Transformation*, Frankfurt a.M./u.a.: Pe-

Bauschs Ästhetik in Bezug auf Bewegungsqualitäten wie dem Schweben in dieser frühen Phase erfassen lassen. Die vorliegende Studie versucht daher, für die Betrachtung der frühen Arbeiten von Bausch mit dem *Schweren Schweben* eine Verbindung zur Struktur und zur Technik des Akademischen Tanzes sowie des Klassischen Akademischen Tanzes, dem »Tanz des schönen Scheins«<sup>76</sup>, aufrecht zu erhalten. Zugleich wird verdeutlicht, inwiefern genau Bausch mit ihrer Bewegungsqualität des Schwebens im Kontext der Künste neu zu platzieren wäre. Diesbezüglich unternimmt die Studie *Schweres Schweben* vielfältige Streifzüge durch die Nachbarkünste und die Physik. Fokus dieser »Reisen« und »Stationen« ist jeweils die »Bewegung im Schwebenden als Denkbewegung und Körperbewegung«. Diese Perspektivierung adressiert nicht die Posen, das Bildhafte oder die Tanzikonografie, die mit der bildlichen Rezeption Bauschs bedient wird, sondern die Denkbewegungen, die hinter den (temporären) Bildern liegen und über das Tanztheater als Kunstform hinausreichen.

### *Schweben sehen, spüren und schreiben. Struktur und Methodologie*

»Irren Sie umher wie ein Gedanke, lassen Sie Ihren Blick in alle Richtungen schweifen, improvisieren Sie. Die Improvisation setzt den Gesichtssinn in Erstaunen. [...] Verlassen Sie den Gleichgewichtszustand, die sichere Spur des Pfades, streifen Sie über die Wiesen, von denen die Vögel auffliegen.«<sup>77</sup>

*Michel Serres, Die fünf Sinne*

Den eigenen »Gleichgewichtszustand«<sup>78</sup> während der Beobachtungsperspektive zu verlassen bedeutet, sich »In-Schwebe« zu begeben und auf das Unberechenbare des vorliegenden Gegenstands und Materials einzulassen. Die hier unternommene tanzwissenschaftliche Herangehensweise rückt Körperbewegungen in den Blick, die die »sichere Spur«<sup>79</sup> verlassen haben und in spezifischer Weise die Bedingungen der Schwerkraft erkunden. Das Sehen dieser Körperbewegungen und

---

ter Lang 2005; Mulrooney, Deirdre: *Orientalism, Orientation, and the Nomadic Work of Pina Bausch*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2002.

76 Servos, *Pina Bausch*, S. 35.

77 Serres, Michel: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014, S. 229. Vgl. auch: Bexte, Peter: *Wo immer vom Sehen die Rede ist ... da ist ein Blinder nicht fern. An den Rändern der Wahrnehmung*, München: Fink 2013.

78 Serres, *Die fünf Sinne*, ebd.

79 Ebd.

der daraus entstammenden Bewegungsqualitäten wird in dieser Studie nicht nur als Betrachten von Aufführungen und Aufzeichnungen, sondern auch als Kommunikation der sich bewegenden (menschlichen wie auch nicht-menschlichen) Körper untereinander verstanden.

Die ersten drei Kapitel – »Pina Bauschs *aplomb*. Ballett im Tanztheater« (1), »Schweben im schweren Stil. *gravitas* als Denk- und Tanzfigur« (2) und »Topografien des Schwebens. Schwerkraft-Räume seit der Moderne« (3) – unternehmen anhand ausgewählter Bild- und Videomaterialien einen BLICK ZURÜCK auf choreografische Arbeiten, die in einer Geschichte des Schwebens an Relevanz gewinnen. Über ihre Auseinandersetzung mit der Schwere und dem Schweben sollen die frühen tänzerischen wie choreografischen Arbeiten von Bausch in einen erweiterten Kontext gestellt werden. Im Zentrum des letzten Kapitels, »Trauerbilder des Schwebens. *Orpheus und Eurydike* als Tanzoper von Pina Bausch« (4), unternimmt die Studie in einer Materialanalyse einen BLICK ZURÜCK NACH VORN. Die Verknüpfung von Oral-History Materialien (Schilderungen interviewter Tanzender zum eigenen Körperwissen in Bezug auf die *Orpheus*-Arbeit), Aufführungsbesuchen sowie Probenbesuchen und Sichtungen von Archivmaterialien zur Tanzoper, steht vor der Herausforderung, die Collagen dieser verschiedenen Medien zu entschlüsseln. Beispielsweise arbeitete Bausch sowohl mit den beiden Tanzenden Malou Airaudo und Dominique Mercy als auch mit den Tanzenden Josephine Ann Endicott und Ed Kortlandt parallel und separat an den Solorollen für Eurydike und Orpheus. Dementsprechend entschied sie sich für zwei Premieren. Rolf Borzik filmte die ersten Aufführungen mit beiden Premieren-Besetzungen. Die einzige im Archiv vorhandene Aufzeichnung dieser frühen Aufführungen liegt nur als Collage vor: Im ersten und letzten Bild tanzen Airaudo und Mercy, im zweiten und dritten Bild sind es Endicott und Kortlandt. Die Aufzeichnung ist von der Pina Bausch Foundation im Archiv als »1970er«-Fassung katalogisiert und hält mit der Gleichzeitigkeit beider Besetzungen eine Aufführung fest, die so nicht stattgefunden hat. Anders als die Aufzeichnung der Pariser Oper, mit deren Ensemble Bausch die *Orpheus*-Tanzoper im Jahr 2008 (als erste Arbeit) rekonstruierte, sind die Materialien der Wuppertaler Fassungen nicht zu öffentlichen Verkaufszwecken, sondern zur internen Dokumentation entstanden. Die Videoqualität der »1970er«-Fassung trägt zudem die Spuren der Zeit. Die Körper der Tanzenden verlieren auf dem Videobild ihre Plastizität. In Bewegung führt die Unschärfe ihrer Konturen dazu, dass graue Schleier entstehen, die geisterhaft wirken. Tanzende, wie die schwarz gekleideten Trauernden im ersten Bild, werden wiederum von dem Dunkel der Bühne verschluckt, so dass im Videobild lediglich ihre frei gebliebenen Handgelenke, Füße und Köpfe erkennbar sind. In späteren (Farb-)Aufzeichnungen aus dem Jahr 1993 mit dem Wuppertaler Ensemble oder 2008 mit dem Pariser Ensemble, sind die Körper und Konturen wesentlich schärfer und genauer erkennbar. Dennoch beziehe ich vor allem die schwarz-

weiß gefilmte Collagen-Fassung der 1970er Jahre in meine Analyse ein. Denn in ihr zeigt sich über das Material der Faktor des Zeitlichen und Rhythmischen der Bewegungen. In der Analyse der Tanzoper sind daher alle wahrgenommenen Materialien aus Sichtungen und Aufführungsbesuchen einbezogen.<sup>80</sup> In Verweisen auf die einzelnen Quellen werden diese Stützen der Erinnerung jeweils transparent gemacht.

\*

Bauschs Tanzopern wie auch das Tanztheater finden in einer Theatersituation statt, die zur Zeit der Barockoper<sup>81</sup> entworfen wurde und seitdem auch das Klassische und Moderne Ballett zeigt: *Orpheus und Eurydike* wird auf einer Bühne mit einer sogenannten vierten Wand<sup>82</sup> für ein Publikum präsentiert, das nicht interagiert, sondern im verdunkelten Zuschauerraum auf die Bühne blickt. Diese Form des Theaters ist eine Institution, in der den Blickkonstellationen eine dominante Position beigemessen wird.<sup>83</sup> Bauschs Tanzoper ist nicht nur theater- und tanzhistoriografisch, sondern auch analytisch in das damit verbundene Referenzsystem Theater integriert. Für die Verfahren der Tanzwissenschaft und der Theaterwissenschaft ist insbesondere die Konstellation der Blicke relevant, die dem

---

80 Die der Analyse vorliegenden Aufzeichnungen sind, wenn spezifisch besprochen, mit dem jeweiligen Jahr versehen (1975, 1991, 1993 oder 2008); so auch die Probenbesuche in Paris am 4. Mai 2014, die besuchte Premierenaufführung in Paris am 5. Mai 2014, Interviews und Sichtungen von Videomaterial, die gemeinsam mit Malou Airaud und Dominique Mercy im Mai 2014 stattfanden, sowie Einzelinterviews mit Tänzerinnen und Tänzern (Ed Kortlandt, Bernd Uwe Marszan, Malou Airaud). Eine detaillierte Aufschlüsselung der Sichtungsmaterialien und Aufführungsbesuche ist im Anhang unter den Primärquellen im Quellen- und Literaturverzeichnis gelistet.

81 Zur Barockoper von Gluck und der Bedeutung der *gravitas* für diesen Typus zur Zeit der Opern- und Tanzreformen siehe das Kapitel »*gravitas* in der Musik. Schweben zwischen Tradition und Reform«. (2)

82 Im Vokabular der Theater- und Tanzwissenschaft wird immer dann von einer vierten Wand gesprochen, wenn der Abschnitt zwischen Bühnenbereich und Zuschauerraum theaterarchitektonisch wie durch eine transparente Leinwand, auf die die Zuschauenden blicken, voneinander getrennt scheint. Prominentes Beispiel ist dazu die bis heute dominierende Guckkastenbühne, in der der Bühnenraum wie ein Schaukasten mit drei verschlossenen und einer offenen Wand gestaltet ist. Erst in Performances oder Theaterarbeiten, in denen dieses Blickverhältnis thematisiert oder durch partizipatorische Elemente durchbrochen oder sogar aufgehoben wird, verschwindet diese imaginäre vierte Wand. Vgl. hierzu auch: Czirak, Adam: *Partizipation der Blicke. Szenarien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*, Bielefeld: transcript 2013.

83 Der Musikwissenschaftler Michael P. Steinberg beleuchtet in Anlehnung an das Dispositiv Oper die Umkehrung dieser Sicht-Achsen. Steinberg, Michael P.: »Blinde Oper oder Orpheus kehrt zurück«, in: Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 222-239.

Theaterwissenschaftler Adam Czirak zufolge das Sehen (von Gezeigtem wie sich Zeigendem) als einen »der grundlegendsten Organisationsvorgänge der Welt«<sup>84</sup> wiederholen. Vor diesem Hintergrund begegnet die Studie den Choreografien, Topografien und Trauerbildern des Schwebens mit einem »doppelten Sehen«: Sie unternimmt einerseits einen distanzierten Blick auf die Szene, die sich auf der Bühne, im Video oder in der Fotografie zeigt,<sup>85</sup> und andererseits ein kinästhetisches Nachempfinden von Körperbewegungen, die Veränderungen des Gewichtstransfers vermitteln und damit Blickkonstellationen generieren.

Für das Sehen, Spüren und (Be-)Schreiben von Schwebeständen greife ich auf Herangehensweisen zurück, die unmittelbar aus der theoretischen Beschäftigung mit der in den einzelnen Kapiteln porträtierten Tanzschaffenden, sowie aus meiner eigenen Ausbildung in verschiedenen Tanztechniken stammen. Für ein tanzwissenschaftliches Sehen, das die kinästhetische Erfahrung<sup>86</sup> in die Wahrnehmung kinetischer Phänomene einbezieht, wirkt im Hintergrund meiner Analysen das Verfahren der Inventarisierung von Bewegung (IVB). Dieses Instrumentarium der Bewegungsbestimmung wurde von der Tanzwissenschaftlerin Claudia Jeschke und dem Tänzer Cary Rick aus Notationssystemen wie der heute von Choreologen viel verwendeten *Kinematographie* Laban/Labanotation entwickelt.<sup>87</sup> Es baut auf den kinesphärischen Raum- und Zeitprinzipien Rudolf von Labans (1879-1958) auf. Das Verfahren stützt sich insbesondere auf Labans Erkenntnis, das Verhältnis von Körpern zum Boden und der darin involvierten Antriebskräfte in die Betrachtung von Bewegung mit einfließen zu lassen – die sogenannte *Effort-Shape* Lehre.<sup>88</sup> IVB übernimmt Labans strukturorientierte Einteilung des Körpers und die Zuordnung der Glieder in Bewegung.<sup>89</sup> Für die Frage

84 Czirak, *Partizipation der Blicke*, S. 18.

85 Zur Sicht auf das Theater und des Involviertseins des schreibenden Körpers der Zusehenden zugunsten einer Phänomenologie der Wahrnehmung von Tanz – anstelle einer Semiotik, die tänzerische Gesten zu entschlüsseln versucht, siehe: Wortelkamp, Isa: *Sehen mit dem Stift in der Hand*, Freiburg i.Br.: Rombach 2006, S. 210ff.

86 Ausgehend von Rudolf von Labans Denkmodell der *Kinesphäre*, und dem *sixth sense* entwickelte die Tanzforschung die Begrifflichkeit des »kinästhetischen Nachvollzugs«. Siehe: Brandstetter, Gabriele: »Listening«. Kinaesthetic Awareness und Energie in zeitgenössischen Bewegungspraktiken«, in: Gronau, Barbara: *Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen*, Bielefeld: transcript 2013, S. 183-198. Hier: S. 188.

87 Jeschke, Claudia: *Tanz als Bewegungstext. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910-1965)*, unter Mitwirkung von Cary Rick, Tübingen: Max Niemeyer 1999.

88 Für einen Überblick der Entwicklung von Labans Skalenschrift und ihre Aufteilung in vier Skalen mit je zwei Polen vgl. ebd., S. 26-35.

89 IVB unterscheidet dabei zwischen Kopf, Gliedmaßen und Gelenken – und versteht zusätzlich auch den Rumpf als separat beschreibbaren Teil des Bewegungsapparats. Im Sinne der Labanotation gilt zum Beispiel der Rumpf als Zentrum für Körperschwere und Leichtigkeit, und ist primär als Indikator für die Relation von Körper und Boden (Erdanziehung) bedeutend. Als Kör-



nach Bauschs choreografischem Umgang mit Schwerkraft – dem *Schweren Schweben* – scheint es notwendig, jene Bereiche des Körpers so isoliert wie möglich betrachten zu können, die die Relation des Gesamtkörpers zwischen Auftrieb und Erdanziehung markieren. Diese erweiterte Zuschreibung einer ›Körperteil-Funktion‹ erlaubt ein differenzierteres Betrachten der Bewegungen, die Formen des Schwebens evozieren. Die Bewegungsabläufe werden bei IVB in vier motorischen Aktivitäten wahrgenommen: ›Mobilisieren‹, ›Koordinieren‹, ›Belasten‹, ›Regulieren‹.<sup>90</sup> In den Beschreibungen der Bewegungen diente IVB der Sensibilisierung meiner Wahrnehmung.<sup>91</sup>

\*

Orpheus' Blick ist nicht nur ein mythisches Thema, sondern, sobald er in Bewegung gerät, auch ein dynamischer Vektor. Das Blicken ist mit dem Ausdruck von Macht und Ohnmacht verbunden: Ein Blick zurück bedeutet Eurydikes Tod – der Blick nach vorn ist von der Ungewissheit begleitet, dass Eurydike nicht folgt. Der Kulturwissenschaftler Thomas Macho rückte den Tod ins Zentrum zahlreicher Forschungsarbeiten und hielt fest: »Der Tod ist die Grenze des Sinns und der Bedeutung; er ist eine Metapher, und er wird mit Metaphern aufgefüllt.«<sup>92</sup> Den Tod als Metapher, die sich einer »Logifizierung«<sup>93</sup> entzieht, zu deuten, erin-

---

nteil verstanden, kann der Rumpf jedoch auch auf seine motorische Aktivität hin untersucht werden. Vgl. das »Begleitheft«, in: Jeschke, *Tanz als Bewegungstext*, S. 3.

90 Mit dem Fokus auf die Aktivität ›Mobilisieren‹ (bestimmte Körperpartien sind motorisch aktiv) ist eine Konzentration auf die Lokalisierung von Bewegung am Körper möglich – inwiefern sich also welches Körperteil wo bewegt. Die Aktivität ›Koordinieren‹ (Körperteile verändern ihre Positionen, indem sie ihre Haltung und/oder den Ort wechseln) verschärft den Blick auf Bewegungen der Gelenke/Gliedmaßen und ihre Relation zum Körper. Die Aktivität ›Belasten‹ (bestimmte Körperpartien tragen die Last der Körperschwere) lenkt den Blick auf die Form von motorischem Einsatz und die Ausrichtung/Verteilung von Körperschwere im Raum, wie etwa das Springen am Platz, durch den Raum oder den Standbeinwechsel. Eine Konzentration auf die Aktivität ›Regulieren‹ (Variabilität in der Aufwendung und Verteilung von Energie) ermöglicht, die Phrasierung und Modulation von Energie- und Zeitaufwand einer Bewegung zu fokussieren, die bei der beobachteten Bewegung eingesetzt werden. Dabei kann auch das Maß der angewandten (sichtbaren oder im kinästhetischen Nachvollzug wahrgenommenen) Muskelkraft berücksichtigt werden. Vgl. ebd., S.47-50.

91 An ausgewählten Stellen, die ein konkretes Anwenden der Kategorien erfordern, arbeitet die Studie explizit mit den motorischen Aktivitäten. Für die Beschreibungen der Bewegungen bleiben die Kategorien von IVB zu Gunsten eines Leseflusses und der in der Analyse entwickelten Sprachlichkeit im Hintergrund, und sind demnach im Schriftbild nicht mehr sichtbar.

92 Macho, Thomas: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 196.

93 Ebd.

nert an Emmanuel Lévinas' philosophisch gedachten Todesbegriff, der für meine Auseinandersetzung mit der Darstellung des Undarstellbaren auf der Bühne eine Orientierung gibt: »Das Objekt, dem ich begegne, wird begriffen, und, kurz, durch mich konstruiert, während der Tod ein Ereignis ankündigt, dessen das Subjekt nicht Herr ist, ein Ereignis, in Bezug auf welches das Subjekt nicht mehr Subjekt ist.«<sup>94</sup> Ein choreografierter Blick des Orpheus', wie ihn Bausch mit je zwei Körpern (Sopranistinnen und Tanzende) für Eurydike und Orpheus entwickelte, schließt die Darstellung des Undarstellbaren mit ein – und verdeutlicht zugleich grundlegende Aspekte des Theaters: Ein Blick ist als körperlicher Akt immer mit Bewegungen des Wendens, Drehens und Umkehrens verbunden. In dieser Wendung begegnet Orpheus dem Körper der Eurydike und scheint sich mit ihr im Verlieren beider Leben zu einem »orpheisch-eurydikischen«<sup>95</sup> Schatten zu verbinden. Der Schatten ist spätestens in diesem Moment nicht mehr nur Bild oder Abbild, sondern eine Denkfigur, die mit der Verkörperung des Verschwindens, des »state of disappearance«<sup>96</sup>, das Wesen des Performativen bestimmt – und dieser Schatten schwebt schwer. Von dieser ephemeren Blickkonstellation ausgehend widmet sich die Studie im Anschluss einer Lesart der Liebesbeziehung zwischen Eurydike und Orpheus, wie sie von Pina Bausch entworfen, und im Programmzettel der Uraufführung festgehalten wurde.<sup>97</sup> Inwiefern lassen sich vor dem Hintergrund einer Umwertung der Kräfteverhältnisse von weiblich/leicht/schwach und männlich/schwer/stark die ›weiblich-männlichen‹ Schatten der Liebenden als verkörperte Topografie der Liebe deuten, sobald *sie/er* metaphorisch durch die ›Vierte Wand‹ in den Zuschauerraum hinausschweben?

---

94 Lévinas, Emmanuel: *Die Zeit und der Andere* [*Le Temps et l'Autre*, 1979], übers. v. Ludwig Wenzler, Hamburg: Meiner 1984, S. 43. Lévinas grenzt sich mit diesem Verständnis einer sprachlichen Annäherung an den Begriff des Todes insbesondere von Martin Heideggers Auffassung vom Tod als »Möglichkeit der schlechthinnigen Daseinsunmöglichkeit« ab. Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer 1963, S. 250.

95 Theweleit, Klaus: *Buch der Könige. Orpheus und Eurydike*, Frankfurt a.M/Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1988, S. 767.

96 Gilpin, Heidi: »Lifelessness in movement, or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance«, in: Foster, Susan Leigh (Hg.): *Corporealities. Dancing Knowledge. Culture and Power*, New York: Routledge 1996, S. 106-128. Hier: S. 106.

97 Pina Bauschs Aussagen zum Mythos wurden in einem Interview mit dem Dramaturgen Edmund Gleede festgehalten und im Programmzettel der Uraufführung der Tanzoper *Orpheus und Eurydike* abgedruckt. Ein erneuter Abdruck des Interviews wurde von der Pina Bausch Foundation veröffentlicht: Bausch, Pina: »5 Fragen an Pina Bausch zu ihrer Inszenierung von Glucks *Orpheus und Eurydike*«, ein Gespräch mit Edmund Gleede, Theaterzettel 4 der Wuppertaler Bühnen, *Orpheus und Eurydike*. Tanzoper in vier Bildern von Christoph Willibald Gluck, Spielzeit 1975/76. Wieder abgedruckt in: Koldehoff, Stefan/Pina Bausch Foundation (Hg.): *O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden*, Wädenswil: Nimbus 2016, S. 29-33.