



# Tanz für alle und überall?

Wie keine andere Theaterkunst ist die Tanzavantgarde auf gut funktionierende Netzwerke angewiesen – mit all deren positiven und negativen Begleiterscheinungen.

„Blindspot“ von Rui Horta.

Foto: Rui Horta and H.A.M.

Katja Werner

Vorab: Netzwerke sind gut. Sie sind weder mit Seilschaften zu verwechseln noch mit Hängematten. Unverdiert häufig werden sie zu Stoff von Verschwörungstheorien, die mafiose Machtgeflechte und verdeckte Gleichschaltung wittern. Im Idealfall nutzen Netzwerke denen nicht, die von sich aus nichts anzubieten haben. Zumindest nicht lange. Insofern fördern sie Kreativität und unterstützen Eigeninitiative. Ihre logistische, finanzielle und repräsentative Arbeit setzt Energien frei für die künstlerische Arbeit. Netzwerke sind Austauschbörse, Verbindungsknoten, Organisationsmodul und – ganz wichtig – Interessenvertretung. Gerade um der Durchkapitalisierung des gesellschaftlichen Sektors Kultur entgegenzuwirken, bedarf es einer Lobby. Dass die „nonverbale“ Stiefsparte Tanz diese nötig hat, muss kaum erläutert werden. Wo, wie bei den meisten Compagnien an Stadt- und Staatstheatern, auf eigene Entscheidungsmacht verzichtet wird, grassiert die Schwindsucht. Die Gewerkschaften treten als Tanzlobby, zumindest in Deutschland, kaum in Erscheinung. Und dann ist da die freie Szene, die man getrost die vogelfreie Szene nennen könnte, gäbe es nicht die grenzübergreifende Solidarität verschie-

dener Netze und vernetzter Tanzschaffender. Sie organisieren gegenseitigen geistigen Beistand wie handfestes gemeinsames Ressourcenmanagement, also Koproduktionen auf Veranstalterebene einschließlich Tourneekosten-Splitting, Institutionalisierung von Förderstrukturen, gemeinsames kulturpolitisches Engagement, Symposien, Workshops und – am publikumswirksamen – Festivals.

Festivals sind immer Höhepunkte. Reisen inspiriert, Austausch vergrößert den Ansporn, die eigene Arbeit zu schärfen. So fahren Rui Horta, Anne Teresa de Keersmaecker und Jérôme Bel durch Europa. Aber das kostet viel Geld, also teilt man die Kosten mit anderen Festivals. Und dann sind sie, Meg Stuart, Wim Vandekeybus und Tom Plischke zwischen Uzès, London und Wien überall unterwegs. Immer die Gleichen! Ein Festival, behaupten Polemiker, unterscheidet sich von einem anderen nur durch die Auftrittsreihenfolge derselben Hipsters. Ob die globale Vernetzung nicht am Ende eine universell kompatible, in gleichbesetzten Kuratoriumssitzungen passend gewählte und antizipatorisch glatt inszenierte, transportable Festivalästhetik produziert? Trendtanz, vorzeigbar von Helsinki bis Kap Horn? So einfach ist es nicht. Jedes Festival will ein

besonderes Profil haben. Aber man muss es sich auch leisten können. Nicht die Netzwerke nötigen Kompromisse auf, sondern die begrenzten Mittel. Deshalb schließen sich beispielsweise das Berliner *Hebbel-Theater*, *Kampnagel* in Hamburg, Frankfurts *Mousonturm*, das *Tanzhaus NRW* und die Münchner Produzenten von *Joint Adventures* und der *Muffathalle* zusammen, um mit vereinten Kräften ein aufregendes Programm machen zu können. Wer dann eingeladen wird, ist keineswegs zweite Wahl, die Qualität der Arbeit leidet ja nicht, weil die Produktionen auch woanders zu sehen sind. Übrigens ist das Medienecho bei großen Namen entsprechend größer – bei dem begrenzten Platz für Tanz in der Presse kein unwichtiger Faktor. Die Rolle des Feuilletons (z.B. bei der Erzeugung der Erscheinungen, die es dann selbst anprangert) ist ohnehin nicht unproblematisch.

Über Festival-Doppelungen beschwerten sich am lautesten die Kritiker, denn sie müssen hinterher ziehen bis zum Saisonende: Montpellier, Avignon, Aix, Wien, Hamburg, Berlin... Dann sind sie erschöpft. Wie die Kollegen vom Filmjournalismus, die, nach Venedig und Berlin, spätestens in Cannes im Kino schlafen. Ein berufsbedingtes Leiden. Das normale Publikum kennt dergleichen Abnut-

zungerscheinungen nicht unbedingt. Werden Festivals für die Kritik, die Fachwelt veranstaltet? Nein, aber auch. Sind Kritiker die wichtigeren Zuschauer? Kommt es deswegen zur künstlerischen Anpassung an den Geschmack der Urteils-Kaste? Das unterstellt eine Übereinstimmung unter den Kritikern, die nicht existiert. Würden sich die Choreographen nach den Kritiken richten, müssten sie ihre Stücke mehrmals täglich ändern. Die individuellen Idiosynkrasien führen – glücklicherweise – nicht zu einer einhelligen Lehrmeinung. Referenzadresse zur Überprüfung? Die jährliche Kritikerumfrage in *ballettanz*. Dabei kann man schnell lernen, wer welche Vorlieben hat – und wie verschieden die sind. (Was nicht heißen soll, dass es keine Kriterien mehr gibt, nur objektiv sind sie zum Glück nie ganz).

Natürlich merken auch Choreographen, was ankommt und lassen sich dadurch mehr oder weniger beeinflussen. Wer dabei von der Stilbildung zur Stagnation kommt, wird garantiert kritisch unter die Lupe genommen. Andererseits ist die Entwicklung des eigenen Stils nicht pure Markenpflege nach Absatzlogik. Johann Kresnik würde sich gegen einen solchen Vorwurf wehren, wie wiedererkennbar seine Stücke auch sind. William Forsythe und Pina Bausch haben kein Dementi nötig. Trotzdem geht das „Geschäft“ weltweit gut. Umso besser oder umso schlimmer für den Tanz?

Was die globalisierte Ästhetik anbelangt, so lässt sich die Profilfrage entlang der Dichotomie lokal/global schwer abhandeln, bei solch internationalem Gewerbe. Wodurch entstehen Tendenzen? Es gibt in den letzten Jahren in der zeitgenössischen europäischen Choreographie eine starke Tendenz zu Reduktionismus und Nacktheit, u. a. bei Jérôme Bel, Xavier LeRoy, Felix Ruckert, bei Boris Charmatz, Vera Mantero oder Sasha Waltz. Ihre expliziten Darstellungen verwundbarer und verwundeter Körper verweisen auf die Oberfläche unserer Zeit. Haut wird zu Marke getragen. Der Ursprung dieses scheinbar ähnlichen künstlerischen Anliegens ist nicht eine Vermarktungsstrategie, sondern liegt im Umgang mit der Notwendigkeit von Vermarktung. Aber man kann leicht einen Schritt weiter gehen. Nicht nur die Tänzerkörper müssen sich ja verkaufen. Das gleiche unbarmherzige Marktdiktat trifft uns alle. Schlank, schön und fit wie Lara Croft: eine starke formative Kraft, die die Welt des Tanzes mit einschließt, ist die globale Popkultur. Mit ihrem Ableger, der Eventkultur, wirkt sie möglicherweise subtiler

Aus „Fase“, einer Choreographie von Anne Teresa de Keersmaecker für die „Rosas“.

Foto: Herman Sorgeloos



## Schlusspunkt

Mehr zum Thema des Schwerpunktes:

**DDB 3/99:** Wachwechsel an Hamburgs Schauspielbühnen: Ulrich Khuon und Tom Stromberg im Interview

**DDB 12/99:** Tom Kühnel und Robert Schuster starten am Frankfurter TAT / Im Porträt: Ute Rauwald und Jan Bosse, zukünftige Hausregisseure am Deutschen Schauspielhaus Hamburg

**DDB 2/2000:** Die Bundesdeutsche Ballett- und Tanztheaterdirektoren-Konferenz tagt in Köln

**DDB 3/2000:** Der Start der Schaubühne Berlin

**DDB 4/2000:** Tanz in Luzern / Das vom Kultursekretariat NRW veranstaltete Festival „Traumspiele“

nivellierend auf die zeitgenössischen Künste, als man das netzwerkenden Tanzfunktionären vorwerfen könnte.

Ein Zentralorgan für die gesamte Tanzwelt gibt es ohnehin nicht. Eine Anzahl von Initiativen teilt sich unsystematisch in die Arbeit. Einige legen mehr Gewicht auf gesellschaftlich-politische Repräsentation, andere kümmern sich schwerpunktmäßig um ökonomische Belange. Zu ersteren gehört die *World Dance Alliance*, die *Bundesdeutsche Ballett- und Tanztheaterdirektorenkonferenz*, die Tanzvertreter in den Theaternetzwerken *ITI* und *Informal European Theatre Meeting* (IETM). Die Initiativen *Junge Hunde*, *Dance Roads*, *Repérages* und *Aerowaves* organisieren Tourneen und Festivals für den Nachwuchs. *Das Nationale Performance Netz* (NPN) verteilt Bundes- und Ländermittel für Gastspiele bestehender Produktionen, was diesen ein größeres Publikum und mehr Zeit zum Reifen verschafft. Ghislaine Boddington von *Shinkansen* vernetzt den Tanz unter [www.connectivity.org.uk](http://www.connectivity.org.uk) übers Internet. Prinzipiell kann jeder Kontakte knüpfen, „Netzwerk“ ist ja kein geschützter Begriff.

Misstände gibt es genug, von der Ausbildungsförderung übers Probenhonorar und die Finanzierung aufwendiger Stücke bis zur Alterssicherung von Tän-