

Erinnerung mit Zukunft – Reenacting Mary Wigman **Vortrag von Irene Sieben**

gehalten auf dem Tanzkongress in Hamburg am 7. November 2009

Den Titel dieses Vortrags „Erinnerung mit Zukunft“ habe ich der Akademie der Künste Berlin gestohlen – er stammt von 1984, als in der blühenden Ära des Tanztheaters plötzlich wieder ein Echo des Ausdruckstanzes ertönte (1). Die letzten Überlebenden der großen Aufbruchsbewegung kamen zu Workshops und Gesprächen von überall zusammen. Zwei Jahre später feierte die Akademie den 100. Geburtstag Mary Wigmans. Und Hedwig Müller gab bei Quadriga eine Biografie heraus, die klar und informativ mit hilfreichen Quellennachweisen alles Wissen bündelte, was es zu dieser Zeit über Wigman gab.

Als Mary Wigman 1973 in Berlin starb, war sie nur noch Legende. Sie hinterließ bewusst keine tradierte Technik wie ihre amerikanischen Kollegen Humphrey, Graham, Hawkins, Cunningham, Horton. Sie wollte keine Epigonen schaffen, sondern denkende, kreative Künstler. Rekonstruktionen, sagte sie, hätten noch nie jemandem genützt. Als Gegenwartsfanatikerin sagte sie das Sterben ihrer Kunst voraus – und akzeptierte es.

Oder doch nicht?

Mary Wigman: „Das Tanzkunstwerk hat seine Zeit, nicht anders als der Tänzer selber der Zeitspanne verhaftet ist, die es ihm gestattet, sich seines Körpers als Instrument souverän zu bedienen. Das ist das tänzerische Schicksal. Wir alle haben es erfahren und anerkennen müssen. Und doch geschieht nichts umsonst. Alles Gelebte und aus dem Erlebten Gestaltete erhält und erfüllt seinen Sinn. Es lebt und wirkt weiter, unter der Haut, unter der Oberfläche gewissermaßen, andere Menschen anregend und befruchtend. . . Hat es sich um einen echten schöpferischen Einfall gehandelt, so steigt das scheinbar Verlorene wieder aus der Versenkung herauf, um sich, vom Ballast seiner Schlacken befreit, zur richtigen Stunde am richtigen Platz zu behaupten.“ (2)

Wie wahr. Heute kommt da plötzlich wieder Leben hinein – in das Überlebte. Und wir sehen hier und heute „A Mary Wigman Dance Evening“, so wie er 1930 oder 1931 über die Bühne der Carnegie Hall gegangen sein könnte, mit (rotem Vorhang, Mini-Kristalllüstern im Zuschauerraum und) einem sehr ungewohnten Timing: drei Minuten Tanz, dann Pause, in der wir leiser Klaviermusik lauschen, bis zum nächsten Vierminutentanz und zur nächsten Umzugspause. Wir sehen da keine feierliche, dämonische, mit Mitte 40 nicht mehr junge Tänzerin, wie sie New York erobert, sondern einen 27 Jahre jungen, langgliedrigen Mann, der vom Äquator in Südamerika stammt und neun Tänze aus den Zyklen „Schwingende Landschaft“, „Visionen“ und „Feier“ zelebriert, als habe er diese Bewegungssprache mit der Muttermilch eingesogen. Und ein Zauber beginnt uns zu packen. Viele Fragen tauchen auf. Über sie, über ihn. Kein Staub – nirgends.

Wie geschieht das? Was bewegt junge Tänzer heute, sich mit dem Werk Mary Wigmans oder anderer Ausdruckstänzer zu befassen? Welche Hürde überwinden sie, um aus ihren Denk- und Bewegungsmustern auszusteigen und das zu tun, was heute Reenacting genannt wird? Wie und warum nähern sie sich einer schemenhaften Erscheinung, die als Film mit unflexibler Kameraführung, als inszeniertes Foto, in persönlichen Beschreibungen oder als Kritik zugänglich ist? Wann fingen sie Feuer und warum? Es scheint zum Hybriden des zeitgenössischen Tanzes zu passen, dem Zeitgeist auf den Fersen zu sein und beim WOHIN aufs WOHER zu lauschen.

Wie Archäologen graben junge Choreographen – inspiriert von der boomenden Tanzwissenschaft – nach den Wurzeln einer gefährdeten Spezies. Sie steigen ins Archiv hinab, wühlen sich in die Gedankenwelt der Künstler und befragen Dokumente. Was dabei herauskommt ist, wie es Martin Nachbar nannte, nicht mehr als ein Re-Konstrukt, denn der Tanz als vergänglichste aller Künste erlischt mit dem Menschen, der ihn erschuf, dem Urheber. Mit klarem Konzept machte er in seiner Performance „Urheben Aufheben“ die Suche selbst und das Scheitern vor der phänomenalen, für ihn völlig fremden Tanztechnik Dore Hoyers zum Thema. Fasziniert von der wahnwitzigen Intensität der Tänzerin, die zwar bei Wigman tanzte, aber nie ihre Schülerin war, begegnet er ihr als Konzeptkünstler mit allen nötigen Fragen und erlaubten Brüchen – mit dem Staunen und der Ohnmacht des Nachgeborenen.

Wie anders Fabian Barba. Er nimmt Wigman beim Wort, er fühlt und lebt sich in ihre Welt hinein. Er verwandelt sich. Wie Nachbar ist auch er in Release-Technik ausgebildet, Absolvent von P.A.R.T.S. in Brüssel. Wie er in den Sog geriet, sich mit dem Raum zu vermählen und seine Bewegungen atmen zu lassen, wie Wigman es wollte, wird er gleich (in seiner Lecture) selbst erzählen. Mich amüsierte sein Beweggrund. Ihn hatte die Frage bedrängt, warum seine Kommilitonen im Tanzgeschichtsunterricht immer gekichert haben, wenn sie alte Videos sahen. Und wie es kommt, dass es ihm – schließlich – anders erging. Er konnte in den ästhetischen Chiffren des Ausdruckstanzes etwas Verwandtes entdecken, das aus der Erinnerungskultur seiner Tanzlehrer in Ecuador stammte.

100 Jahre bleibt das kollektive Gedächtnis einer Familie lebendig, sagt der französische Soziologe und Philosoph Maurice Halwachs (3). Ob seine Theorie speziell auch für eine Tanzfamilie gelten könnte, die ihr Gedächtnis im Körper verankert? Unbewusste Botschaften und Gefühle reichen bei Verwandten über mehrere Generationen zurück, ein Effekt der Spiegelneuronen, wie angenommen wird. „Die Forschung weiß inzwischen, dass bestimmte Neuronen im Gehirn beim bloßen Miterleben eines Vorgang oder Gefühls genauso reagieren, als wenn der Mensch es direkt erlebt.“ (4). Claudia Jeschke bezog sich beim Tanzkongress 2006 auf Jan Assmann, der das „kommunikative Gedächtnis“ an die Existenz lebendiger Träger von Erfahrungen bindet. Dieses „Kurzzeitgedächtnis einer Gesellschaft“ umfasse etwa 80 Jahre oder zwei bis drei Generationen (5). Im Falle Wigman ist es sozusagen fünf Minuten vor zwölf. Die Zeitzeugen, das sind wir, die Alten, die noch etwas weiter tragen können vom Geist, vom Puls und Raumgefühl unserer einstigen Lehrerin Mary Wigman.

Die Mary Wigman-Gesellschaft hat sich als Hüterin der Urheberrechte im letzten Jahr entschlossen, einen künstlerischen Beirat zu gründen – Menschen, die noch vom Geist der Epoche nippten und Tänzern behilflich sind, wenn sie sich dieser nicht mehr gesprochenen und gelehrten Sprache des Tanzes nähern wollen. So wie es Waltraud Luley tat, um Martin Nachbar „Afectos Humanos“ von Dore Hoyer so nah wie möglich zu bringen. Keine von uns Dreien, die jetzt das Glück hatten mit Fabian Barba an der Gestaltung einiger Wigman-Tänze zu arbeiten, hat Wigman je auf der Bühne tanzen sehen. Das ist ein Manko. Vielleicht auch ein Glück, denn ich selbst litt tausend Tode, wenn ich das Hoyer-Original, das ich so gut kannte, mit einer Kopie vergleichen musste.

Susanne Linke, Katharine Sehnert und ich waren von Mitte der 1950er bis Mitte der 1960er Jahre zu unterschiedlichen Zeiten Schülerinnen im Wigman Studio Berlin. Trotz ihrer schon abnehmenden Kräfte hatte sich uns Wigmans Ästhetik durch die starke Magie und die Metaphorik ihrer Tanzsprache und poetischen Wortgewalt übermittelt – wenn uns in unserem Sturm und Drang auch das Pathos ihrer Gestik etwas übertrieben schien. Künstlerische Idole waren für uns eher die formstrengen Avantgardisten dieser Zeit: Dore Hoyer und Manja Chmiel.

Ich möchte mich hier auf wenige Beispiele meiner praktischen Erinnerungsarbeit konzentrieren – obwohl es eine Reihe amerikanischer Re-Kreatorinnen gibt, die Werke Wigmans oder Hoyers wieder belebten und erwähnt werden sollen: unter anderen die Wigman-Schülerin Emma Lewis Thomas, Ex-Professorin der University of California; Mary Newhall, die mit Allison Beth Hankins an der University of New Mexiko an Wigmans „Hexentanz“ arbeitete oder Betsy Fisher von der University of Hawai, die mit ihrer Research and Performance Group auch schon durch Europa und Asien tourte. Generell scheinen Wigmans Innovationen in den USA an den Tanzuniversitäten auf viel fruchtbareren Boden gefallen zu sein als in Europa. Viele Wigman-Schüler sind in die USA emigriert. An deutschen oder englischen Tanzausbildungsstätten tauchen nur noch Relikte dieser Bewegungssprache auf, auch wenn sie „Palucca“ oder „Laban“ im Namen tragen. Die Ideenreste verschmolzen mit anderen virtuoserer Techniken. Am deutlichsten schimmert noch bei Sasha Waltz die expressionistische Tradition hindurch, besonders in der Intensität größerer Gruppenbewegungen. Sie begann einst bei einer Wigman-Schülerin zu tanzen. Aber, wo stünde der zeitgenössische Tanz heute, wenn es den Aufbruch zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht gegeben hätte?

Diese Frage stellte sich unverhofft auch die Ballerina Sylvie Guillem. Sie ist wohl die prominenteste Spurensucherin. Als sie fürs französische Fernsehen an einer Film-Trilogie über Bewegung arbeitete, stieß sie auf ein Video des „Hexentanzes“ von 1926. Mary Wigman? Nie gehört. Sie war völlig baff, als sie erfuhr, dass diese Furie keine zeitgenössische Tänzerin war. Für sie öffnete sich ein faszinierender Teil der Vergangenheit: „sehr modern und überhaupt nicht verstaubt und uninteressant.“ (6) Sie, die bisher alles tanzen konnte, verblüffte es, „wie schwierig es war, mich diesem persönlichen Stil zu nähern.“ (7) Sie versuchte, diese „Fremdsprache“ vom Film abzulesen, sie zu entziffern und mit ihrer eigenen Stimme neu zu beleben. 1998 trafen wir uns in der Tanz Tangente Berlin, um gemeinsam mit meiner Kollegin Leанore Ickstadt stilistische Fragen des „Hexentanzes“ und des „Sommerlichen Tanzes“ von 1929 zu klären. Sie erzählte mir, ihr Tanzgeschichtsunterricht an der Pariser Oper habe Martha Graham als erste moderne Tänzerin ausgewiesen. Sie hatte es auch als Tatsache hingenommen, dass Tanz schlechthin eine Erfindung der Franzosen sei. Basta. Und in der Tat: 1986 wurde der deutsche Ausdruckstanz in Frankreich offiziell erst zur Kenntnis genommen, als Jacqueline Robinson – Wigman-Schülerin in Paris – Wigmans Buch „Die Sprache des Tanzes“ ins Französische übersetzte. Obwohl dort seit 1952 auch Karin Waehner lebte und Angelin Preljocaj zu ihren Schülern zählte, also indirekt ein Wigman-Schüler ist.

Auch für Fabian Barba war diese französische Ausgabe des Wigman-Buches eine wichtige Quelle, weil die Tänze, die er nach Wigman neu choreographieren wollte, darin ausführlich beschrieben sind. Da seine Deutschkenntnisse begrenzt sind, musste er bei seinen Recherchen in den Archiven nach den letzten Zipfeln englischer und französischer Aussagen suchen.

Zurück zu Sylvie Guillem. Leанore und ich hatten heftiges Herzklopfen vor dem Treffen mit diesem Tanzwunder. Wir wussten, dass sie kratzbürstig und rebellisch war. Dass sie viel Nein sagte. Wir erfuhren auch, dass sie die Wigman-Tänze in ihr erstes Soloprogramm als zeitgenössische Tänzerin beim Hollandfestival in Den Haag einflechten wollte. Ich hatte Glück, dass sie Ja sagte zu einem Interview und meine Hände als Feldenkrais-Lehrerin akzeptierte, weil sie einen steifen Hals hatte. Ihren eigenen Umbruch, ihre Suche nach Neuem ohne Spitzenschuh formulierte sie so: „Ich habe Spaß daran, noch viele tänzerische Sprachen zu lernen, um mich selbst darin wieder zu finden in allen Facetten und damit einen weiteren Schritt vorwärts zu tun, um mir klar zu werden, wer ich bin oder wer ich sein könnte. Und ich spreche durch andere, weil ich selbst noch nichts zu sagen habe, was ich wirklich sagen müsste. Mir fehlt einfach der Mut. Ich erlebe doch ständig, dass Choreographen reden und reden, aber was sie sagen ist längst gesagt worden.“ (8)

Ihr Zugang zu Wigman war sensibel und hoch musikalisch. Sie fand die Tänze schwierig, obwohl sie so einfach aussahen. Uns fiel auf, dass sie ihre Extremitäten peripher nutzte, wie es klassische Tänzer oft tun, auch wenn sie „modern“ tanzen. Der Antrieb der Bewegung kam nicht aus ihrem Zentrum, aus dem Solarplexus oder tief aus dem Bauch. Dem Torso mehr Fülle und dem Rücken Tiefe zu geben für atmenden Bewegungsfluss in allen Raumebenen, das schien uns ein wichtiger Lernansatz. Ich benutzte dafür Imaginationstechniken aus dem Body-Mind Centering. Das Gefühl für die Organe zu entwickeln, gibt dem Brustkorb von innen her mehr Volumen. Schwierig, in ein paar Stunden, denn die widerstrebenden Kräfte im Rumpf, die zu kraftvollen transversalen Verwindungen führen, waren typisch für den expressionistischen Tanz, um Emotionen Form zu geben.

Ich habe es dann sehr genossen, wie Sylvie Guillem sich in ihrem autobiografischen Selbstporträt „Classic Instinct“ neben Mary Wigman stellt. Das Stück ist wie eine Installation in nächtlicher Natur gebaut, als müsse sie die Zeitspanne wegträumen. Im „Sommerlichen Tanz“ erscheint sie in einer filmischen Gewitterstimmung. Die Fetzen von Hanns Hastings Klavier-Tango werden vom Scherzo aus Bruckners 9. Symphonie vehement verschluckt. Das verlockende Wogen der Arme – Wigmans Subtext: „verliebter Übermut in flirrender Hitze“ – setzt sie neben virtuelle Flügelschläge der „Schwanensee“-Odile. Was, fragt sie damit, macht den Unterschied aus? Als Hexe ist sie so frei, sich ganz in Weiß zu hüllen und ihr eigenes Erlebnispotential von wilder Wut hinein zu weben. Sie krallt die linke Hand heftig nach oben, weil sie kräftiger ist als die rechte, die Wigman benutzte und sie sagt auch warum: „Um so tanzen zu können wie Mary Wigman, müsste ich sie sein, ihr Leben haben, ihre Persönlichkeit, ihre Gefühle, ihre Bildphantasien und ihr Zeitmaß.“ (9)

Wie frei darf der Wiedererwecker eines Werkes denn sein in seiner Wahl der Mittel? Wenn wir sehen, wie nah etwa Cesc Gelabert „Im (Goldenen)Schnitt I“ bei Gerhard Bohner bleibt, und das schon 13 Jahre lang, dann sehen wir ihn die Essenz dieses Meisterwerkes aufsaugen, die Genauigkeit der Mechanik verstehen. Wir sehen aber auch auf faszinierende Art, wie er es sich zueigen macht. Sein Vorteil: Er kannte Bohner und war sein Wunschinterpret für dieses Werk.

Reenacting Wigman, das ist Schwerstarbeit in Präzision. Subtexte wollen verstanden werden. Vieles ging verloren. Von sechs Tänzen in Barbas Programm gibt es gar keine Filmdokumente, nur Fotos, Zeitungsrezensionen und Wigmans Skizzen oder Beschreibungen. Ist die Bewegungssprache einmal einverleibt, das Gleiten und Vibrieren, das Drehen und Raumnehmen, das „Berühren und Berührtwerden“, wie Hellmut Gottschild das Wesentliche an Wigmans Faszination beschrieb (10), dann dürfen – so meine ich – Neuschöpfungen „nach Wigman“ entstehen, wie sie Barba hier unbefangen versucht.

Wir arbeiteten zusammen an „Raumgestalt“ aus dem Zyklus „Visionen“, eine Vorarbeit zu Wigmans erstem chorischem Werk nach Albert Talhoffs Vershymne „Totenmal“, eine Hommage an die Gefallenen des Ersten Weltkrieges. Die Stoffmassen des Kostüms bestimmten hier die Schöpfung eines „gewaltigen Märchenvogels“ (11). Ein vier Meter langer Flügel aus Samt und Seide produziert die Flugbewegung. So düstern wir zunächst einen halben Tag durch Berlin, um den passenden Stoff zu finden – und er stichelte nachts die Schichten zusammen. Auch das ist Rekonstruktion. Wigman sagte zu dem Tanz: „es war Männerarbeit, die (...) weit über meine Kräfte hinaus ging“ (12). Wie besessen gab also Fabian dem Flügel Fahrtwind – in rasender Steigerung bis zum Zusammenbruch. Und spürte, der Flügel ist für ihn doch noch nicht schwer genug. Weil der silbergraue Samt nicht zu finden war, musste Pannesamt herhalten, der viel leichter ist. Eine andere Klippe: Auch zu diesem Tanz war die Musik von Will Goetze unauffindbar. Fabian Barba fand einen Musiker (Sascha Demand), der ihm „Raumgestalt“ im expressio-

nistischen Farbton nachkomponierte (13). „Ein Seiltanz zwischen Kunst und Wissenschaft?“ (14)

Auf umgekehrte Weise spulte sich ein ähnlich vager Traum ab: die verhinderte Wiederbelebung der „Frühlingsweihe“ von 1957 an der Städtischen Oper Berlin – Mary Wigman hielt es für ihr bestes Werk. Vorhanden ist hier nur Strawinskys Komposition „Le Sacre du Printemps“ – von der Choreographie blieb nichts. Fotos, euphorische Kritiken, Tagebuchnotizen und farbige Skizzen Wigmans sind die einzigen Zeugnisse. Und natürlich die Erinnerungen im Körpergedächtnis weniger noch lebender Mitwirkender. Kann man hier als Archäologe noch Scherben kitten?

Gerhard Brunner meinte: Ja! Der Kulturjournalist, Intendant, Hochschullehrer, Ballettdirektor – einer der tiefsten Kenner im Tanz – hatte es sich in den Kopf gesetzt, dieses Werk wieder auf die Bühne zu bringen: als Krönung (eines noch zu gründenden) Berlin Balletts – die leider misslang. Das war vor 10 Jahren. Eine Utopie? Ich setzte als Verbündete alle Hebel in Bewegung, um Überlebende zu finden, die noch Fasern einer Choreographie kannten, die wesentlich von Dore Hoyers eigener furioser Choreographie und Gestaltung des Opfers getragen war. Ich suchte nach Tänzern aus dem Berliner Ballett Tatjana Gsovskys und Ex-Wigman-Schüler in den USA, Brigitta Herrmann, auch Emma Lewis Thomas, die als „Mütterliche Figur“ hinter Dore Hoyer platziert war und sich jeden Schritt, jede Geste eingeprägt hatte, um sie abends in ihrem Zimmer nach zu tanzen.

Wir träumten: Könnte Sylvie Guillem die Erwählte tanzen? Oder besser Michaela Isabel Fünfhausen, die als Schülerin von Luley und Folkwang und mit der Rekonstruktion von Hoyers Tänzen bereits vertraut war? Susanne Linke hatte eine zündende Regie-Idee. Ihr schwebte für die chorischen Szenen eine choreographische Form vor, lebende Bilder zu Momenten des Stillstandes einzufrieren und dann dynamisch miteinander zu verschmelzen – vom Ballast der Schlacken befreit. Auch sie ist Wigman- und Hoyer-Kennerin, ihre Rekonstruktion des „Afectos“ kam dem Original (nach meinem Geschmack) am nächsten. Diese Fragment-Praxis realisierte sie übrigens 2008 in ihrem Stück „Quasi Normal“ für die Jeanne Ruddy Dance Company in Philadelphia. Dabei beschäftigte sie sich mit dem „Akt des Sich-Ausdrückens“, „expression“. Quellen dafür waren Wigmans Solo „Niobe“ und Hoyers choreographische Skizzen, in denen Brigitta Herrmann wie ein Gast von gestern somnambul spazieren ging (15). Ob sie das dürfe, knüpft Susanne Linke stets an die innere Frage: „Was würde Mary dazu sagen?“

Die „Sacre“-Idee brach mit Brunners Rücktritt und der Abwicklung zweier Berliner Ballettkompanien zusammen. Doch als ich vorletzte Woche mit ihm in Zürich telefonierte, gab er wieder grünes Licht. Er wisse, wo das zu realisieren sei... Eine fixe Idee? So scheint es, denn die Uhr tickt. Ob die Zeitzeugen diese Verzögerung überleben?

Am 13. November 2009 wäre Mary Wigman 123 Jahre alt geworden. Was hätte sie dazu gesagt?

Anmerkungen

1) Die Akademie der Künste griff damit eine Initiative von Brigitte Bergese und Ulrika Sprenger auf, die 1983 an der Hochschule der Künste Berlin (heute UdK Berlin) Persönlichkeiten des Ausdruckstanzes zu Kursen und Vorstellungen eingeladen hatten.

- 2) Mary Wigman zit. in: Gerda Alexander/Hans Groll (Hg.): „Tänzerin Choreographin Pädagogin – Rosalia Chladek“, Wien/München 1965, S.17
- 3) Maurice Halwachs zit. in: Elena Griepentrog: „Der lange Schatten von Bomben und Flucht – die Kriegsenkel“, RBB-Radio-Feature, Redaktion Gott und die Welt, Erstsendung 11.10.2009
- 4) Elena Griepentrog: „Der lange Schatten von Bomben und Flucht – die Kriegsenkel“, RBB-Radio-Feature, Redaktion Gott und die Welt, Erstsendung 11.10.2009
- 5) Claudia Jeschke in: Gehm/Husemann/Wilcke (Hg.): „Wissen in Bewegung“, Transcript 2007, S.183
- 6) Irene Sieben: „Sturz vom Spitzenschuh – Sylvie Guillem tanzt Mary Wigman“, in: Tanzdrama 41, Heft 2, 1998, S.34
- 7) ebd.
- 8) ebd.
- 9) ebd.
- 10) Hellmut Gottschild: „Vom Berühren und Berührtwerden – Touching and being touched“, Vortrag, 5.10. 2002, München, Hasting Studio für zeitgenössischen Tanz; Lecture Performance anlässlich der Tagung der Mary Wigman-Gesellschaft, Palucca-Schule Dresden, 12.11.2006
- 11) Artur Michel zit. in: Hedwig Müller: „Mary Wigman – Leben und Werk der großen Tänzerin“, Weinheim/Berlin 1986, S.156
- 12) Mary Wigman: „Die Sprache des Tanzes“, München, 1963/1986, S.97
- 13) Sascha Demand komponierte für Fabian Barba auch die Musiken für die nicht mehr auffindbaren Kompositionen Will Goetzes: „Zeremonielle Gestalt“ und „Drehmonotonie“.
- 14) Lilo Weber: „Le Chant du Balanchine“, ballettanz 3/2000, S. 39
- 15) Leanore Ickstadt: „Ein Echo auf Mary Wigman und Dore Hoyer – Susanne Linke kreiert ‚Quasi Normal‘“, Tanz-Journal, 3/08, S. 54-55