

tanz
tod &

Museum für Sepulkralkultur Kassel

tanz
tod &

Museum für Sepulkralkultur Kassel

Das Projekt tanz&tod wird gefördert durch den
Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien
und durch
Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst
Stadt Kassel | EKD Evangelische Kirche in Deutschland

➔ **Inhalt**

Grußwort	6	
Vorwort	7	
Gerold Eppler tanz&tod	9	44 Horst Janssen <i>Pfänderspiel</i>
Eine Ausstellung zu einem bewegenden Thema		46 Alfred Hrdlicka <i>Gummitod – Striptease in Soho</i>
Nele Lipp Tanz mit dem Unsichtbaren	15	48 Anja Manfredi <i>Re-Enacting</i>
Wie der Tod zum Tanz kam		50 Tanzmaske Mary Wigman / Totentanz
Garnet Schuldt-Hiddemann Nicht alle treten schwebend ab	23	52 Bettina Stöß Pina Bausch / <i>Ein Trauerspiel</i>
Hinweise auf Tänzer der Moderne in der Ausstellung tanz&tod		54 Christian Spuck <i>das siebte blau</i> / Stuttgarter Ballett
Thomas Thorausch Elementar vitales Leben und absolute Phantasie	34	56 Corinna Rosteck <i>Orfeo II</i> / Tanztheater Kassel
Kurt Jooss und das Ballett <i>Der Grüne Tisch</i>		58 Angela Hiß <i>Lorna</i>
Reiner Sörries Tanz, Tod, Musik	38	60 Marlen Seubert <i>Bewegte weiße Kleider</i>
		62 Harry Kramer <i>Die Schleuse</i>
		64 Musikvideos
Gerold Eppler El Día de los Muertos	72	66 Ugo Dossi <i>Eternal Recurrence – Danse Macabre</i>
Das mexikanische Totenfest		68 Werner Ruhnau <i>Schreittanz am Spielort</i>
Gabriele Endo Butoh	74	70 Lena Hoschek / Berlin Fashion Week 2012
Marc L. Moskowitz Für die Toten tanzen	77	
Beerdigungs-Stripperinnen in Taiwan		
Stefanie Hamann Tanz ist Leben – Beerdigungen in Ghana	78	
		Anhang 81

Grußwort von Kulturstaatsminister Bernd Neumann

Der Tanz gilt als eine der frühesten künstlerischen Ausdrucksformen der Menschen und ist mit der Bestattungskultur und der emotionalen Verarbeitung des Todes eng verknüpft. Der Tanz kann auf bewegende und eindringliche Weise aussprechen, was Sprache nicht zu sagen vermag.

Die thematischen Beziehungen zwischen Tanz und Tod sind ungemein vielfältig und gehen über den Klassiker eines *Sterbenden Schwans* weit hinaus.

Die Sonderausstellung *tanz&tod* im Museum für Sepulkralkultur spürt diesen Bezügen in den unterschiedlichen Kulturen mit eindrucksvollen und zum Teil überraschenden Ausstellungsstücken sowie mit einem interessanten Rahmenprogramm nach. Sie zeigt dabei auch, wie sich das Verhältnis von Tod und Alltagskultur im Tanz über die Jahrhunderte verändert hat. So werden für die Gegenwart westlicher Industrienationen zum Beispiel die Einflüsse reflektiert, die durch technologische Entwicklungen oder durch Zuwanderung entstehen. Einbezogen werden künstlerische Aspekte der Mode, Grafik, Fotografie, der Malerei, Bildhauerei sowie aus Film und Videokunst. Und schließlich dürfen Tanz und Tod auch als Motiv in Rock- und Popmusik nicht fehlen.

Diese Ausstellung wird durch die Unterstützung meines Hauses mit ermöglicht. Der Bund hat in den letzten Jahren – so zum Beispiel über die Kulturstiftung des Bundes – wichtige Impulse für die Entwicklung des Tanzes in Deutschland geben können. Da er auch das Museum für Sepulkralkultur mit finanziert, verknüpfen sich in der nun gezeigten Sonderausstellung zwei besondere Facetten der Kulturpolitik.

Ich danke allen Beteiligten an diesem Projekt für ihren Einsatz und wünsche den Besucherinnen und Besuchern eine aufregende und erhellende Entdeckungsreise in die Kulturgeschichte.

Bernd Neumann MdB
Staatsminister bei der Bundeskanzlerin

Vorwort

Die tanzenden Toten

Einstmals bevölkerten sie Friedhöfe, und ihr wildes Treiben kündete von den Friedhofsmauern das unausweichliche *Memento mori*; heute haben sie die Laufstege der Modebranche erobert und sind als Marketingstrategen am Umsatz beteiligt. Welch eine Karriere!

Eine ähnliche Laufbahn haben die tanzenden Toten in der nun 21-jährigen Geschichte des Museums für Sepulkralkultur durchschritten. Eher brav und traditionell präsentierten sie sich 1998 in der Ausstellung *Tanz der Toten – Todestanz*, in der monumentale Totentänze im deutschsprachigen Raum zu sehen waren. Das Ausstellungskonzept war kunsthistorisch angelegt und ganz der ikonografischen Perspektive auf dieses archaische Thema gewidmet. 2002 mussten es sich die tanzenden Toten in der Ausstellung *Venerdi santo – Totentanz und Kreuzweg* mit Werken von Cäsar W. Radetzky gefallen lassen, mit dem Leidensweg Jesu konfrontiert zu werden. Und nicht zuletzt mussten sich die tanzenden Toten aus dem Lübecker Totentanz 2007 in der Ausstellung *Tanz mit dem Totentanz* den zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern beugen, die sie übermalten, in eiserne Container packten oder gar verbrannten.



Beinhausmusik,
Spreuerbrücke Luzern,
Malerei auf Holztafel, (1616) 1626–1632

Titelmotiv der Ausstellung
Tanz der Toten – Todestanz, 1998

Nun wird es bunt, lebendig, bewegt und international, wenn die Ausstellung tanz&tod 2013 der Frage nachgeht, wie der Tod zum Anlass wird zu tanzen, sei es in der Volkskultur oder in den verschiedenen Künsten. Ist der Tanz nicht ganz direkt und unmittelbar Ausdruck von Gefühlen und eben auch Trauer? Beispiele aus Ghana, Mexiko, Tibet und Taiwan scheinen zu belegen, dass Tanz als Form von Kommunikation auch die Beziehungen zwischen den Trauernden und den Toten regelt. Entdeckt haben dies spätestens im 20. Jahrhundert die Choreographen der Tanztheater, welche das unbändige Lebensgefühl zwischen Verzweiflung und Hoffnung inszenieren.

Möglich ist diese facettenreiche Ausstellung nur dank einer großzügigen Unterstützung aus dem Haus von Kulturstatsminister Bernd Neumann, der nicht nur als Geldgeber wirkte, sondern auch mit inhaltlichen Impulsen die Arbeit des Museums begleitet. Wenn wir ihm dafür sehr herzlich danken, dann ist das gewiss keine Pflichtübung, sondern Ausdruck großer Wertschätzung seines Engagements. Zugleich danken wir den Kofinanzierern von Land, Stadt und Kirche, die sich dem Projekt ebenfalls aufgeschlossen zeigten.

Den Kooperationspartnern Achim Rache vom Internationalen Tanzfestival Kassel, den Bali Kinos, dem Filmladen, dem Staatstheater Kassel und dem Butoh Centrum MAMU, Göttingen, die Aspekte der Ausstellung auf die Bühne und die Leinwand bringen sowie dem documenta Archiv, der Galerie Melchior Kassel, der Galerie Berinson Berlin, dem Deutschen Tanzarchiv Köln – SK Stiftung Kultur und der Akademie der Künste gilt besonderer Dank für ihre mehr als ideelle Unterstützung. Nicht zuletzt werden Tanzpädagoginnen dem jungen Publikum den Tanz als Ausdruckform in Workshops für Kinder und Jugendliche näher bringen.

Tanz gehört nicht nur in die Disco. Tanz kann mehr sein – eine Schrittfolge zwischen den Welten der Lebenden und der Toten.

Reiner Sörries

Direktor des Museums für Sepulkralkultur
Kassel, Mai 2013

Gerold Eppler

tanz&tod

Eine Ausstellung zu einem bewegenden Thema

Ganz gleich, in welchen Situationen Menschen tanzen, ob aus reiner Spontaneität oder bei einstudierten Ballettauführungen, ob im therapeutischen Setting oder beim öffentlichen Rave: ohne Einsatz des Körpers ist Tanz nicht möglich. Die Kommunikation und Empfindungen vermitteln sich beim Tanz durch Bewegung. Wie aber lassen sich zwei extreme Gegensätze, wie Tanz als Ausdruck von Lebendigkeit und der Tod als Sinnbild absoluten Stillstands, miteinander verknüpfen? Zwar sind in der Kunst seit dem 14. Jahrhundert zahlreiche Totentanz-Darstellungen bekannt, die das Sterben als letzten Tanz mit dem Tod versinnbildlichen. Doch wie reagiert das Genre Tanz darauf? Wie werden die makaberer Motive der bildenden Kunst aufgegriffen und verändert? Und wie beeinflussen Bewegungsästhetik und gestischer Ausdruck des Tanzes die Vorstellungen des Todes, sprich die Todesbilder?

Die Verbindung von Tanz und Tod ist weltweit zu entdecken und als kulturelles Phänomen außerordentlich interessant. Denn darin offenbaren sich über die unterschiedlichen ästhetischen Mittel religiöse Sinnstiftungskonzepte. Im europäischen Kulturkreis beispielsweise vermittelten die frühen Totentanzdarstellungen auf drastische Art und Weise das mittelalterliche Weltbild und die mit Angst besetzten Jenseiterwartungen. Totentanzmotive finden sich in der Dichtkunst, der Malerei und im Buchdruck jener Zeit. Sie begegneten den Menschen bis in die Neuzeit hinein in monumentaler Form als Wandmalereien in Kirchengebäuden, auf Friedhofsmauern oder auf Brückenportalen und erinnerten die Vorübergehenden unter anderem daran, dass

man durch ein zügelloses Verhalten, wie es zuweilen bei Tanzveranstaltungen zu beobachten war, sein Seelenheil bis in alle Ewigkeit verspielen konnte.

Gleichzeitig verbannte die Kirche den Tanz aus dem sakralen Raum. Das Primat des Geistes über den Körper, das sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt, fand in der scholastischen Theologie seine Fortsetzung. Da man insbesondere in ekstatischen Tänzen – bei denen visionäre Bewusstseinszustände erreicht wurden – das Wirken von Dämonen zu erkennen glaubte, ging man mit entsprechender Entschlossenheit gegen solche Aktivitäten vor.

Bis heute gelten an hohen kirchlichen Feiertagen Tanzverbote. Die Skepsis gegenüber dem Paartanz zeigt sich auch im Bestattungsbrauch und seiner verbindlichen Festschreibung des Trauerverhaltens, wie es die sogenannten Lindhorster Trachten im Museum für Sepulkralkultur sehr anschaulich illustrieren.

Wie in anderen Regionen Deutschlands unterlag auch im niedersächsischen Lindhorst der öffentliche Auftritt von Trauernden strengen Regeln. Die Trauerphasen und die Trauerkleidung waren genau festgelegt. Ein Witwer musste ein Jahr lang den schwarzen Anzug tragen. Von Witwen erwartete man hingegen, dass sie erst nach drei Jahren die letzte Trauertracht ablegen sollten. Zuvor mussten sie je ein Jahr lang die Volltrauer, die Halbtrauer und die Austrauer durchleben. Die Teilnahme an Tanzveranstaltungen war den Frauen in dieser Zeit verwehrt. Erst im dritten Jahr, in der Phase der Austrauer, nahm die Gemeinschaft sie beim Tanz in den Mai wieder in den Reigen auf.

Tangokurse für Trauernde, wie sie beispielweise vom Caritasverband im westfälischen Viersen angeboten werden, um Betroffenen die Möglichkeit zu geben, aus der Isolation herauszutreten und wieder am Leben teilzunehmen, wären noch Mitte des 20. Jahrhunderts undenkbar gewesen. Die engen Umarmungen der Tanzpartner, die körperliche Nähe, die Beinschwünge und Tanzfiguren erscheinen viel zu leidenschaftlich und erotisch aufgeladen, als dass man sie in einer solchen Situation akzeptiert hätte.

Sich fallen lassen und aufgefangen werden, sich umarmen und losreißen – diese Formen tänzerischer Interaktion kennzeichnen den Tango. Tanztherapeutisch mag es deshalb naheliegen, diese expressiven Gesten als nonverbale, ganzheitliche und gleichfalls intensive Ausdrucksmöglichkeiten von Trauer, Sehnsucht und Verlustschmerz zu nutzen. Ob wertkonservative Kreise unserer Gesellschaft bereit sind, diese sehr körperbezogene Form der Trauerbewältigung moralisch zu akzeptieren, darf jedoch bezweifelt werden.

In den Rollenzuschreibungen, die den Umgang mit Trauernden sicher erleichtern können, manifestieren sich aber auch Machtstrukturen innerhalb der Gemeinschaften. Die Künstlerin Angela Hiß hat dies mit ihrem Videobeitrag *Lorna*, der als Loop zwischen den Lindhorster Trauertrachten läuft, konterkariert. Eine Frau in rotem Kleid empfängt ihren Tanzpartner in einem von der Straße einsehbaren und in leidenschaftlichem Rot gestrichenen Raum. Was dann geschieht, kann der außenstehende Beobachter nur bruchstückhaft erfassen. Mit Tangoschritten gleitet das Paar in einen Bereich, der nicht mehr sichtbar ist. Als die beiden wieder erscheinen, verabschiedet die Frau ihren Partner nach wenigen Tanzschritten mit einer melancholischen Geste und empfängt einen weiteren Mann, ein lautlos sich wiederholendes Spiel mit wechselnden Männern.

Mit Aspekten zwischen Brauchtum und Moderne beziehungsweise zwischen Alltagskultur und Kunst bietet die Ausstellung eine Vielfalt an Annäherungsmöglichkeiten an das Thema *tanz&tod*. Gleichzeitig eröffnet sie die Möglichkeit, eigene und gesellschaftliche Positionen zu diesen Themenbereichen zu hinterfragen.

Der Blick bleibt dabei nicht auf Europa beschränkt. Außerhalb der westlichen Welt ist der Tanz vielfach noch Element sakraler Rituale und grundlegender Bestandteil des religiösen Handelns sowie der kulturellen Identität. Musik und Tanz werden als Mittel genutzt, um zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt zu vermitteln.

In Situationen der erlebten Ohnmacht, insbesondere bei Todesfällen, können Tänze ein Mittel sein, Schmerz, Wut und Verzweiflung auszudrücken. Gleichzeitig bieten sie einen festen Rahmen, der die Beteiligten trägt und verhindert, dass sie sich gänzlich in ihrer Trauer verlieren.

Dabei zeigen sich erwartungsgemäß erhebliche Unterschiede zwischen den Kulturen. Während die Begräbnistänze in Ghana im Stil des Azonto die europäischen Betrachter durch ihre rhythmisch-geschmeidigen Bewegungen irritieren und sich für Unwissende kaum von den Freudentänzen unterscheiden, die die Ghanaer bei der letzten Fußballweltmeisterschaft aufführten, schwingt bei Tänzen in Mexiko trotz der Ausgelassenheit eine fast fatalistische Melancholie mit. Während in Tibet Mönche und Nonnen gemäß der bö-n-buddhistischen Glaubensauffassung rituelle Tänze in Kostümen und Totenkopfmasken aufführen, um sich mit der Geisterwelt zu versöhnen, lassen Begräbnisstripperinnen in Taiwan beim Poledancing zur Freude der Ahnen und zur Beschwichtigung niedriger Dämonen fast alle Hüllen fallen.

Die bizarre Verbindung zwischen Striptease und Totentanz ist auch der westlichen Welt nicht fremd. Gespeist aus dem Abseitigen, wird sie von Künstlern zwar selten, aber umso entschlossener in Szene gesetzt. Alfred Hrdlicka greift in seinem Grafikzyklus *Gummitod I-III – Striptease in Soho* ein triviales Ereignis aus einem Randbereich unserer Alltagskultur auf. In einem Nachtclub im Londoner Stadtteil Soho erkennt er in einem anzüglichen Spektakel das Ringen von Leben und Tod. Eine existenzielle Erfahrung, die im 20. Jahrhundert immer stärker totgeschwiegen und in die Randbereiche der Subkultur verdrängt wird.

Blick in die Ausstellung, Eingangsbereich
tanz&tod ➔



Die Beschäftigung mit dem Totentanz mündete bei Hrdlicka schließlich in einer monumentalen Marmorskulptur, die heute das Grabmal seiner verstorbenen Frau in Wien kennzeichnet.

In seinem Musikvideo *Rock DJ* entkleidet sich Robbie Williams in einer Tanzhalle, um die Aufmerksamkeit junger Rollschuhfahrerinnen auf sich zu ziehen. Sein exhibitionistischer Auftritt führt allerdings erst zum Erfolg, als sich der Sänger das Fleisch von den Knochen reißt. Erst als Skelett wird er zum attraktiven Tanzpartner für die Frauen.

Die Polarität von Tod und Eros wird sowohl in Pop-Videos als auch in den Grafiken mit aggressiver Lust in Szene gesetzt. Robbie Williams und Alfred Hrdlicka entlarven damit das frivole Kokettieren der Erotikbranche und der Unterhaltungsindustrie mit Todesbildern als Ablenkungsmanöver.

Dass man dem Thema „Tod und Eros“ durchaus auch eine heitere Seite abgewinnen kann, zeigte Lena Hoschek bei der Berlin Fashion Week 2012. Ihre Models verblüfften durch ihr makaberes, folkloristisches Totenkopf-Make-up, mit dem sie die Sommerkollektion präsentierten. Inspiriert von Frida Kahlo griff die Modedesignerin Motive des mexikanischen *Día de los Muertos* (Tag der Toten) auf und spielte gleichzeitig mit den Erwartungen an eine Laufstegchoreographie. Souverän, wie es dem Rahmen einer internationalen Modenschau entsprach, führten hochgewachsene Laufstegschönheiten bezaubernde Kleider vor. Doch das Feminine der Schrittfolgen und die Posen wirkten durch die Schminkmasken auf beunruhigende Weise selbstbewusst. Lena Hoscheks Tod, der kess über den Laufsteg defilierte, war *La Muerte* – weiblich und beängstigend verführerisch.

Mode- und Musikvideos sind wichtige Quellen der Alltagskultur und dürfen deshalb in dieser Ausstellung nicht fehlen. Denn die Popbands wie Daft Punk, Deadmou5 und die Toten Hosen zelebrieren in ihren Clips tänzerisch unterschiedliche Arten, aus dem Leben zu scheiden, Nah-toderfahrungen oder Vanitas- und Totentanzmotive. Wobei die Inhalte der Songtexte nicht zwingend mit den Gebärden und der Filmhandlung übereinstimmen müssen.

Viel wichtiger ist die Überlagerung von tänzerischen Bewegungen und Kamerafahrten sowie der Rhythmus der Filmschnitte als ästhetisches Charakteristikum. Viele der populären Moves haben ihren Ursprung in der Jugendsubkultur. Sie verbreiten sich als Tanzstile über populäre Videoclips, über Musiksender und einschlägige Internetportale global und quasi simultan. Aus der Vielfalt der Stile bilden sich einheitliche Formen der Selbstinszenierung heraus, zu denen auch Versatzstücke der in den Videos angedeuteten Todesbilder gehören.

Diese Todesbilder waren und sind bis heute menschliche Konstrukte jenes universellen Phänomens, vom dem wir zwar wissen, dass es existiert, das sich aber dennoch der direkten Erfahrung der Lebenden weitestgehend entzieht. Der Tod ist und bleibt eines der letzten großen Geheimnisse. Deshalb zählt der Tod bis heute zu den wichtigen Themen der Kunst und des Tanzes. In den verschiedenen Tänzen, Tanzstilen und Tanzdarstellungen zeigen sich ganz unterschiedliche Positionen zum Tod. Ob humoristisch, religiös, spirituell oder rationalistisch – sie alle bieten Methoden und Möglichkeiten, sich dem Unausweichlichen zu stellen.

Sowohl in der bildenden als auch in der darstellenden Kunst mit klassischem Ballett, Ausdruckstanz oder Tanztheater ist der Tod allgegenwärtig. Ob *Orpheus und Eurydike*, *Der Tod und das Mädchen*, *Giselle* oder *Schwanensee*, immer wieder werden in Choreographien sepulchrale Themen, Motive aus der Antike oder der Märchen- und Sagenwelt neu bearbeitet. Die Ausstellung zeichnet die Entwicklungslinien seit 1900 schlaglichtartig nach und stellt eindrucksvolle Beispiele von Anna Pawlowa, Mary Wigman, Kurt Jooss, Pina Bausch, Christian Spuck und Johannes Wieland vor. In einer assoziativen Gegenüberstellung werden die performativen Arbeiten überwiegend durch Fotografien und Filmsequenzen visualisiert. Hinzu kommen Tanz-Autographe, Programmhefte und wertvolle, authentische Relikte wie die Tanzmaske von Mary Wigman.

Blick in die Ausstellung, Tanzfotografie *Orfeo* und Bühnenbild

tanz&tod →



Es ist eine besondere kuratorische Herausforderung, dem ephemeren Charakter des Tanzes in einer musealen Darstellung gerecht zu werden. Die Ausstellung arbeitet vor allem mit Reproduktionsmedien zur Veranschaulichung der Inhalte. Die Tanzfotografie übernimmt dabei eine tragende Rolle. Und mehr noch – die Fotografie wird selbst zum Symbolträger, denn die Versinnbildlichung des Todes ist ihr immanent. Fotografien verleihen dem Augenblick eine scheinbare Dauer und werden somit selbst zum *Memento mori*. Sind doch die flüchtigen Momente, die sie fixieren, längst Vergangenheit.

In drei zentralen Arbeiten von Bettina Stöß, Corinna Rosteck und Anja Manfredi werden unterschiedliche fotografische Positionen zur Tanzfotografie einander gegenübergestellt. Die Schwarzweißfotos von Bettina Stöß vermitteln das Thema Tanz und Tod beziehungsweise Tanz und Trauer über den Ausdruck und die Gestik der Tänzer. In den großformatigen Farbfotografien von Corinna Rosteck dagegen zeigen sich Bewegung, Dynamik und die Flüchtigkeit des Tanzes durch Langzeit- und Mehrfachbelichtungen auf reflektierenden Untergründen. Ihre Arbeiten sind der Versuch, sowohl das Gegenwärtige als auch den Wechsel der Empfindungen, die Tanz und Tanzen auslösen, festzuhalten. Anja Manfredi wiederum begreift den menschlichen Körper und seine Bewegungen als System, das eng mit gesellschaftlichen Normen verwoben ist und reflektiert in ihren Assemblagen die Tanzfotografie selbst.

Zu den fotografischen Kostbarkeiten zählt das Fotobuch *The Butterfly Dream* von Hosoe Eikoh mit eindringlichen Bildern vom alternden und sterbenden Butoh-Tänzer Kazuo Ohno. Dem Butoh, der auf die streng festgelegten Bewegungsabläufe der traditionellen japanischen Tänze verzichtet und stark vom deutschen Ausdruckstanz beeinflusst wurde, ist ein ganzer Raum gewidmet. Im Tanz von Tadashi Endo zeigt sich hier der Übergang vom Diesseits ins Jenseits mit ergreifender, archaischer Wucht.

In den Totentänzen der bildenden Kunst verschränken sich die Motive Tanz und Tod in besonderer Art und Weise. Auch hier ist es die Polarität zwischen dem Tod als Synonym für Stillstand und Leblosgkeit, und dem Tanz

als Ausdruck von Lebendigkeit und Dynamik, die den Betrachter gefangen nimmt.

Mit frivoler Dreistigkeit und Vehemenz bearbeitet Horst Janssen in seiner Serie *Pfänderspiel* dieses Thema in Form von Radierungen. Marlen Seuberts *Bewegte weiße Kleider* offenbaren dagegen ihren Schrecken erst auf den zweiten Blick: die filigranen Rokokokleider, die sich in aller Anmut drehen, sind u. a. aus Goldschlägerhäutchen, also speziell bearbeitetem Blinddarmgewebe von Rindern, genäht. Der Gedanke der Vanitas, als mahnender Hinweis auf die Vergänglichkeit, erhält hier eine beängstigende sinnliche Präsenz und erinnert zugleich daran, dass manchmal etwas sterben muss, damit das Schöne überdauern kann.

Viel abstrakter nähert sich der 1997 verstorbene Tänzer, Maler, Bildhauer und Filmemacher Harry Kramer dem Thema Totentanz. In seinem Film *Die Schleuse* führen die mechanischen, automobilen Drahtskulpturen einen grotesken Totentanz auf. Harry Kramer beschäftigte sich als Begründer der Künstler-Nekropole in Kassel auf vielfache Weise mit dem Tod. Zu den Zufällen dieser Ausstellung zählt, dass seine Witwe Helga Kramer, eine international renommierte Tänzerin, die in der Ausstellung gewürdigte Mary Wigman noch persönlich kannte.

Mit Ugo Dossi ist ein weiterer Künstler vertreten, der eine Verbindung von Totentanz und Grabmalgestaltung in seiner Arbeit verfolgt. Seine subliminalen Videoprojektionen grafischer Gesichter des Todes und Formen der Seele ziehen den Betrachter mit suggestiver Kraft in ihren Bann. Sie finden sich auch als Piktogramme auf seinem Grabmal wieder, das Dossi 2011 in der Künstler-Nekropole errichtete.

An der Nekropole schließt sich dann auch der Kreis zum rituellen Totentanz. Seit 1995 probt der Künstler und Architekt Werner Ruhnau alljährlich ein Begräbniszereemoniell an seiner Grabstätte *Spielraum* im Rahmen seines Geburtstags. Zu einem Trompetenstück von Landgraf Moritz von Hessen-Kassel führen die Geburtstagsgäste einen Schreittanz auf, um danach mit einem Reigen das sogenannte Festspiel mit spielerischer Leichtigkeit und dennoch ernst zu beschließen.

Nele Lipp

Tanz mit dem Unsichtbaren

Wie der Tod zum Tanz kam

*Amor, eh' ich mich dort unten
in den Tanz der Toten mische,
scherz' ich Gram und Unmut von mir.*

Anakreon¹

In der griechischen Antike wurde der *Tanz der Toten*, wie ihn der Lyriker Anakreon in seinem Ausspruch erwähnt, der Unterwelt und dem Unsichtbaren zugeordnet. Damit hatte der Tanz der Lebenden nichts zu tun. Im Gegenteil, dieser befreite von angstvollen Gedanken, denn er bedeutete Freude und Liebe zum Leben.

Im mitteleuropäischen Raum des Mittelalters wurde diese Ordnung auf den Kopf gestellt, indem der Tanz schlechthin als verführerisches Teufelswerk und mit dem Tod verbunden konnotiert wurde. Dies veranschaulichen Wandmalereien, die den Tod als teuflisch „Leibhaftigen“ zum Tanzpartner machen und ihn für jeden sichtbar auf Friedhofsmauern und in Bilderreihen in Kapellen präsentierten. Als Erinnerung und Mahnung der Kirche, die forderte, dass jedermann seine Sterblichkeit bedenken und seine Zeit für ein frommes Leben nutzen solle. So brachten die Kirchenväter eine neue Darstellungsform für die Verbindung von Tanz und Tod hervor. Diese war nicht mehr nur Imagination, sondern als Bildmotiv weitaus konkreter als der Tanz der Toten, den die Antike kannte. Nun war der Tod anschaulich als Gestalt einer lederartig mageren bis halbverfaulten menschlichen Figur oder eines Skeletts dargestellt. Manchmal hingen noch Reste von Muskeln, Haut oder Totenhemden an ihm. Der Tod konnte jederzeit jeden

Menschen, gleich welchen Alters und Standes in unerbittlicher „Préparation“ zum Duett auffordern.

Der Tanz, der den Tod als Bühnentanzmotiv verankert, entstand erst 1841 in dem stilbildenden, romantischen Ballett *Giselle*, einer Choreographie, die auf Heinrich Heines literarischem Motiv untoter Frauen² beruht. Diese choreographische Umsetzung prägte unser Bild von dem, wie die Tanzform Ballett auszusehen habe, nachhaltig.

Es war das Motiv der romantischen Liebe, das diesen Totentanz auslöste. Im Fokus steht Giselle, ein armes Mädchen, das im ersten Akt unstandesgemäß mit einem jungen Herzog flirtet. Dem ist das Ganze nur Spiel, doch Giselle ist es ernst, und sie tanzt sich in einen Glücksrausch. Als ihre Mutter dies sieht, erschrickt sie, denn sie weiß um das (von Heine beschriebene) Geheimnis der sogenannten Wilis: unverheiratete Mädchen, die aus unerfüllter Liebe in exzessiver Tanzlust sterben und fortan als Untote nachts bis in alle Ewigkeit weiter tanzen müssen. Das Erahnte wird zum Schicksal des Mädchens. Giselle setzt ihrem Leben mit dem Degen des tändelnden Mannes während des Tanzes ein Ende. Darauf folgt ein zweiter Akt, und dieser ist es, der in der Tanzwelt einen so unauslöschlichen Eindruck hinterlassen hat. Er spielt auf einem Waldfriedhof im Mondenschein. Dunkelblau ist der Hintergrund, schwarz die Bäume und Grabkreuze, weiß die Kleider der aus Pflanzen heraustretenden Wilis, die ihre jungen Liebhaber, wenn sie hier erscheinen, in den Tod tanzen.

Noch hundert Jahre nach der Uraufführung ließ der georgisch-amerikanische Choreograph George Balanchine

(1904–1983), als er in den 1940er Jahren den neoklassischen Tanz formte, seine Tänzerinnen fast immer vor blauem Hintergrund in eng anliegenden, meist weißen Trikots tanzten. So scheint auch bei ihm stets ein Tanz mit dem Tod verborgen zu sein.

Sogar bis in die zeitgenössischen Totentanz-Choreographien des 21. Jahrhunderts, wie in einer Multimedia-Performance der Berliner Choreographin Fine Kwiatkowski (*1956) und des bildenden Künstlers Helge Leiberg, lässt sich das Motiv verfolgen.

Eine weitere Quelle für die Verbindung Tanz und Tod liegt im Brauchtum von Volkstänzen und Passionsspielen, in denen Verkörperungen des Abstrakten Tod oder spukende Verstorbene tanzen. Sie stellen bis heute lebendige Zeugnisse menschlicher Bemühungen dar, im Tanz mit dem Tod zu kommunizieren um ihn zu bezwingen – wenn auch nur für einen Augenblick.

Auf die Ästhetik dieses Brauchtums reagiert auch das erste Anti-Kriegsballett *Der Grüne Tisch*, ein Ausdruckstanz in acht Bildern, den der deutsche Choreograph Kurt Jooss im Juli 1932, sechs Monate vor der Machtergreifung Hitlers und kommende Ereignisse vorhersehend, entwickelte. In diesen Totentanz für die Bühne schloss Jooss den Kriegsschrecken als weiteres Element neben dem Tod in die Figur eines tanzenden Skeletts mit ein. Jooss schuf mit dieser Choreographie ein mutiges Mahnmal gegen militärische Gewalt, das in seiner Eindringlichkeit zeitlose Gültigkeit zu haben scheint. Seit achtzig Jahren wird die Choreographie weltweit unverändert aufgeführt.

Dass es bei der Verbindung von Tanz und Tod neben den Motiven Liebe und Tod, Totenbeschwörung und Kriegswarnung auch um die Eitelkeit und deren Gefahren gehen kann, bringt das häufig choreographierte Kunstmärchen *Die Roten Schuhe* (um 1840) von Hans Christian Andersen zum Ausdruck. Darin erhält das Mädchen Karen zweimal in ihrem Leben rote Schuhe. Die ersten sind aus Lumpen. Die trägt sie am Tag der Beerdigung ihrer Mutter. Die zweiten sind aus rotem Lackleder und wurden versehentlich von ihrer Stiefmutter gekauft, die wegen mangelnder Sehkraft

die Farbe nicht erkennt. Diese Schuhe trägt Karen auch zu ihrer Einsegnung. Vor dem nächsten Kirchenbesuch bei einer Begegnung mit einem rotbärtigen Bettler, werden die Schuhe erstmals mit dem Tanzen in Verbindung gebracht, denn beim Anblick des Mädchens ruft er: „Sieh, was für schöne Tanzschuhe!“ Und nach dem Abendmahl, bei dem ihr die Schuhe sogar im Messwein gespiegelt erscheinen, beginnt Karen mit ersten Tanzschritten. Sofort gerät sie in einen Bann und kann mit dem Tanzen nicht eher aufhören, bis ihr die Schuhe gewaltsam von den Füßen gezogen werden. Von da an ist der Einfluß der Schuhe nicht mehr aufzuhalten, denn die Macht der Eitelkeit ist stärker als ihr Wille. Schließlich ziehen die Schuhe sie tanzend aus der Stadt in den Wald, über dem statt des Mondes das Gesicht des Rotbärtigen leuchtet. So muss das Mädchen weiter tanzen, tage- und nächtelang. Auf dem Kirchhof spricht ein Engel mit Schwert schließlich den Fluch aus: „*Tanzen sollst du! (...) auf deinen roten Schuhen, bis du bleich und kalt wirst, bis deine Haut wie bei einem Gerippe zusammenschrumpft*“.³

Ein Film nach dem Märchen, den der britische Regisseur Michael Powell 1948 mit der Tänzerin Moira Shearer und dem Choreographen Léonid Massine drehte, lässt die Protagonistin in den eigenen Tod tanzen. Bei Andersen nimmt das Märchen eine gewaltsam-christliche Wendung, hier werden die Schuhe – und mit ihnen auch die Füße – abgehackt, damit die vom Fluch des Totentanzes befreite Frau nun fromm werde.

Ein Schlüsselwerk des 20. Jahrhunderts wurde die Choreographie *Sacre du printemps* von Vaslav Nijinskij. Hier hatte sich etwas Unerwartetes aus der Welt des Unsicht- und Unhörbaren an die Sinne eines Menschen herangemacht.

Gokan, Multimedia-Performance, 2003

Fine Kwiatkowski, Tanz, Helge Leiberg, Live-Malerei am Overheadprojektor, Dietmar Diesner, Saxophone, Lothar Fiedler, Gitarre, Electronics →

Totentänzer im Mysterientanz, Abschluss der Gründonnerstagsprozession in Verges, Spanien →





Felix Nussbaum, *Triumph des Todes (Die Gerippe spielen zum Tanz)*, 1944 ◀



▶ Johann Kresnik, *Felix Nussbaum*, Theater Osnabrück 2010



← Marie Chouinard, *The Rite of Spring*, 1993

Die Idee zu dieser im Untertitel *Bilder aus dem heidnischen Russland* genannten Ballettmusik kam ihrem Komponisten Igor Strawinski (1882–1972) offensichtlich ohne Vorbereitung, quasi aus dem Nichts. Er notierte dazu: „(...) in *St. Petersburg* (...) überkam mich eines Tages – völlig unerwartet, denn ich war mit ganz anderen Dingen beschäftigt – die Vision einer großen heidnischen Feier: Alte weise Männer sitzen im Kreis und schauen dem Todestanz eines jungen

Mädchens zu, das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen. Das war das Thema von ‚*Le sacre du printemps*‘.“⁴

Zum dritten Mal steht ein armes, jungfräuliches Mädchen im Zentrum des Geschehens: Eine „Auserwählte“, die dem Frühlingsgott zur Versöhnung in einem Ritual geopfert werden soll. Dieses Opfer vollzieht sich in einem ekstatischen Tanz bis in den Tod.

Auch dieses Ballett hat zwei Akte. Im ersten, der *Anbetung der Erde*, wird das rituelle Opfer vorbereitet. Verschiedene Stämme kommen zusammen und vollziehen rivalisierende Kampfspiele. Im zweiten Akt steht der Tod der Auserwählten im Zentrum, die sich in einem langen Ritual zu Tode tanzen muss bis ihr Blut die Erde tränkt, während alle zuschauen. Den Grund dazu beschrieb Strawinski: „Im ‚*Sacre du Printemps*‘ wollte ich die leuchtende Auferstehung der Natur schildern, die zu neuem Leben erweckt wird (...), die Auferstehung der ganzen Welt.“⁵ Inmitten der aufziehenden Moderne ein herausfordernder, weil fremd wirkender Gedanke.

Pina Bausch ließ in ihrer Interpretation des Stückes ihre Auserwählte in Assoziation zu Karens roten Schuhen, aber auch zu Botticellis Gemälde *La primavera* (1477/78), ein rotes Kleid tragen.

Seit der Uraufführung 1913 versucht fast jeder Choreograph eine eigene Interpretation dieses Materials zu entwickeln. Es existieren inzwischen etwa neunzig, denn der zum ersten mal von Nijinsky choreographierte und von Igor Strawinski komponierte Totentanz ist eine librettistische und choreographische Messlatte.

1993 schuf die kanadische Choreographin Marie Chouinard das Werk *The Rite of Spring*. Darin trugen die Tänzer zunächst rätselhaft erscheinende Verlängerungen an Gelenken und Fingern. Erst während der Tanzsoli und -duos im zweiten Akt, als sich Spots von oben auf die Tänzer richteten und Schattenbilder auf der Tanzfläche erkennen lassen, wird deutlich, dass die Körperhaltungen und Hörnchen den Blick auf zellbiologische Bildwelten lenken. Diese zeigen, auf welcher Ebene sich Tod und Leben hier ineinander fügen. Denn in den Lichtkreisen erscheinen Analogien zu Mikroskop-Bildern von verschmelzenden Zellen. (s. Abb. S. 20)

In diesem Jahrtausend verlagert sich das Totentanz-Thema auffällig in den Bereich des Politischen, und wieder ist dies eng mit früheren Bildgestaltungen verknüpft. So choreographierte zum Beispiel Johann Kresnik (*1939), ein Meister des deutschen Tanztheaters, im Jahr 2010 *Felix Nussbaum*, einen alptraumhaften Totentanz über Leben



→ Dudley Murphy, *Danse Macabre*, Stummfilm, 1922

und Werk des Malers. (s. Abb. S. 19) Nussbaum hatte am Ende seines Lebens den Holocaust thematisiert: Auf seinem letzten Bild malte er tanzende und musizierende Todesengel, unter deren Füßen die zerstörten Insignien der Kultur liegen.

Das erste Ballett, das je in einem Film festgehalten wurde, war ebenfalls ein Totentanz. 1922 entwickelte der russisch-amerikanische Tänzer Adolf Bolm gemeinsam mit dem Regisseur Dudley Murphy den experimentellen Stummfilm *Danse Macabre* nach der Musik des damals gerade verstorbenen Camille Saint-Saëns. Dabei wurde mit doppelt belichtetem Filmmaterial gearbeitet, um die parallel existierenden Welten der Lebenden und der Toten darzustellen.

Anmerkungen

- 1 Anakreon, *Der Gebrauch des Lebens. Die vierte Ode*, 6. Jahrh. v. Chr.
- 2 Heinrich Heine, *Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland*, 1833.
- 3 Hans Christian Andersen, *Die Roten Schuhe*, in: *Gesammelte Märchen und Geschichten*, Bd. 2, Jena 1909, S. 19
- 4 http://de.wikipedia.org/wiki/Le_sacre_du_printemps (Abruf 19.04.13)
- 5 Ebd.



Garnet Schuldt-Hiddemann

Nicht alle treten schwebend ab

Hinweise auf Tänzer der Moderne in der Ausstellung *tanz&tod*

„Ich habe sie alle durchlebt, die Jahreszeiten des Lebens, und gleite nun in die Phase hinüber, an deren Ausgang der Tod als letzte Bekrönung des Lebens gesetzt ist. Ich fürchte mich nicht vor ihm. Denn wann immer er mir in gebieterischer Hoheit oder düster drängender Bedrohlichkeit entgegengetreten ist, stets war die Großartigkeit der weiten Fernen um ihn und die Majestät jener schweigenden Unermesslichkeiten, vor denen man sich auch dann noch beugt, wenn man ihnen, von Schmerzen zerrissen, ausgeliefert ist.“¹

So schreibt kein junger Mensch und tatsächlich war es schon über 20 Jahre her, dass Mary Wigman zum letzten Mal als Solistin auf der Bühne stand, als sie diese Zeilen notiert und ein erfülltes Tänzerleben resümiert.

Für uns heute ist klar: Mary Wigman ist die Wegbereiterin eines Tanzstils, der etwa ab den 1910er/20er Jahren als *neuer, freier, moderner Tanz* oder als *New German Dance* bezeichnet, die Tanzwelt revolutioniert – zunächst in Deutschland, später auch im Ausland und besonders in den USA.² Für Wigman selbst ist es jedoch eine Reise ins absolut Ungewisse, als sie 1913 – auf einen Tipp des befreundeten Malers Emil Nolde hin – in die Schweiz zum Monte Verità fährt. Dort hofft sie, bei dem Tänzer, Choreographen und Bewegungs-Theoretiker Rudolf von Laban Gleichgesinnte zu finden, die vielleicht auf ähnliche Art wie

sie selbst Tanz und Bewegung als Ausdrucksmittel nutzen wollen – und sie wird nicht enttäuscht. Nach einer für beide Seiten bereichernden Phase des unermüdlichen Experimentierens und Studierens trennen sich ihre Wege wieder. Völlig eigenständig erfindet Wigman jetzt neue Bewegungswelten sowie eine eigene Arbeitsmethode. Meist gestaltet sie aus einem persönlichen Impetus heraus und folgt einem machtvoll sie zwingenden Schaffensdrang. Sie weiß, dass solchen Momenten der Inspiration der Weg harter, täglicher (Knochen-)Arbeit folgen muss – als Solistin oder mit der Gruppe: im Erarbeiten von Schritten, Gesten, Haltungen und Raumwegen, in der Auseinandersetzung mit Bühne und Kostüm, mit Musik oder, wenn es ihr stimmiger erscheint, auch ohne Musik.

Zunächst sind Publikum und Kritik noch gespalten: manchen ist es einfach zu fremd und nicht „schön“ genug, wie diese Frau sich auf der Bühne bewegt; andere brechen in tobenden Jubel aus. Sie erkennen in Wigmans Arbeit die Chance, dem Bühnentanz neue Impulse zu geben und spüren eine neue Intensität in ihren Tanz-Vorstellungen.

Fast parallel zum künstlerischen Durchbruch scharen sich angehende Tänzer um Wigman, und wie selbstverständlich formiert sich eine Tanzgruppe mit zum Teil spektakulär guten Schülern. Berthe Trümpy, Vera Skoronel, Gret Palucca, Ruth Abramowitsch, Hanya Holm, Margarete Wallmann oder Harald Kreutzberg tanzen zeitweise bei Wigman und für eine Saison sogar die hochbegabte, aber von Anfang an klar durch einen eigenen Stil geprägte Dore Hoyer. Die im In- und Ausland entstehenden Zweiginstitute der Wigman-Schule werden zu einer der wichtigsten Inspirationsquellen

Stuttgarter Ballett, *das siebte blau*, 2000

Choreographie: Christian Spuck

Tänzer: Katja Wünsche und Ensemble

← **tanz&tod**

der jungen Tänzergeneration. Im Umfeld einer erblühenden Gymnastik- und Körperkultur strömen dem Tanz Anhänger en masse zu. Neue Ansätze gibt es zu Hauf, und einige davon kristallisieren sich als bedeutende Beispiele einer produktiven Tanzkultur heraus.

Seit der Jahrhundertwende ist also Bewegung in die Szene des künstlerischen Bühnentanzes gekommen. Noch dominiert auf den deutschen Bühnen das klassische Ballett mit seinen nicht immer qualitativ hochwertigen, sondern oft weniger geglückten Aufführungen. Aber eingebettet in eine Phase allgemeiner künstlerischer Neuorientierung finden immer mehr Tänzer zeitgemäße Ausdrucksformen – einige in radikaler Abgrenzung von der klassischen Balletttechnik. Später glätten sich die Gräben zwischen den „klassischen“ und den „modernen“ Tänzern wieder. Schon Kurt Jooss und Yvonne Georgi, die später sogar nach Paris geht, um ihre klassische Balletttechnik zu verbessern, mögen nicht mehr auf die Vorzüge der unterschiedlichen Richtungen verzichten.

Professionellen Tänzern von heute mag der damals schwelende Konflikt mitunter bizarr erscheinen. Selbstverständlich sind sie auf höchstem Niveau und vielseitig ausgebildet: klassisch, modern, oft auch noch in sportiven Bereichen, in Akrobatik, Hip-Hop oder weiteren Stilen. Dazu verfügen sie über Kenntnisse historischer und ethnischer Tänze ebenso wie sie um die Möglichkeiten des Körpereinsatzes im Spiel mit technischen Medien wissen.

Wenn ein zeitgenössischer Choreograph wie Christian Spuck die Zuschauer mit *das siebte blau* – unter Verwendung von Schuberts *Der Tod und das Mädchen* – beglücken kann, so ist das immer auch diesen körperlich extrem gut ausgebildeten Tänzern zu verdanken, die zusätzlich über ein tief beeindruckendes Ausdrucksspektrum verfügen. (s. Abb. S. 22)

In seinen Spitzen schöpft der zeitgenössische Bühnentanz aus einer prall gefüllten Schatzkammer: dort finden sich Choreographen, die mit ungezügelter Energie Bewegung und Ausdruck kombinieren, ebenso wie Tänzer, die in der Lage sind, den Standards aktueller Tanzstücke zu genügen. Außerdem birgt diese Schatzkammer die Tradition

bisheriger Tanzkunst. Mit ihr als Basis kann unabhängig von ästhetischen, zeitlichen und geografischer Grenzen völlig neu, aber auch im Einklang mit oder gegen bereits Bestehendes choreographiert werden. Und schließlich gibt es noch die oft überaus sensiblen, tänzerischen Reaktionen auf Entwicklungen in anderen Kunstsparten: hier begeben sich Tänzer und Choreographen in einen spielerisch-kreativen Prozess mit Novitäten aus den Bereichen Musik, bildende Kunst und neue Medien.

Anna Pawlowa, *Der Sterbende Schwan*, um 1925 →

Über den Besuch eines Gastspiels von Anna Pawlowa schreibt Mary Wigman:

„Das Orchester spielt, der Zuschauerraum liegt im Dunkel. Ich ertappe mich, dass ich die Gesamteinnahme des Abends ausrechne, blitzschnell überlege, wie eine einzige solche Einnahme meine Tanzgruppe auf Monate finanzieren könnte. (...) Endlich sie selbst. Und alles andere ward nebensächlich. (...) Wer beugte sich nicht vor dieser Meisterschaft, vor dieser letzten Vollendung, getragen von dem disziplinierten und kultivierten Charme einer hinreißenden Frau! In mir arbeitet es fieberhaft. Ich sehe nicht nur sie, die letzte der großen Balletttänzerinnen dort unten, sehe visionär fast, die Reihe der Ahnen, die sie vollenden halfen, die Taglioni, Camaro, die Elßler. Sehe Werden, Glanz, Stagnation, Verfall dieser Tanzkunst, zu deren Sterben wir heute Abend geladen sind. (...)

Zwischen Dir und mir ein Abgrund, keine Brücke, die uns verbindet. Deine Sprache ist nicht die meine. Ich könnte knien vor Dir, in Demut mich beugen vor der Leistung, die Du bist. Aber meine Sehnsucht geht einen anderen Weg, tastet sich vor auf unebenen Straßen. Nie, scheint mir, habe ich das Dunkel so geliebt, den tiefen Schatten der Nächte, nie trug ich eine schwerere Last auf meinen Schultern als da Du schwebend in Helle und Leichtigkeit tanztest.

Anna Pawlowa.“⁴





← Mary Wigman, *Todesruf*, Premiere 1931

Über die Entstehung von *Todesruf* schreibt Mary Wigman:

„Bei der Konzeption dieses Tanzes bin ich keineswegs von der Vorstellung des Todes ausgegangen! Diese Beziehung – und damit seinen Namen – erhielt er erst im letzten Stadium seiner Gestaltgebung. Nur, dass von Anfang an so etwas wie ein ‚Gerufenwerden‘ da war, das aus weiter Ferne kam, aus dunklem Grund aufsteigend und unerbittlich fordernd. Es zwang den Blick der aufgehobenen Augen in die Tiefe und hieß mich die gespannten Arme ausbreiten wie eine Barriere, die sich gegen eine andringende Kraft aufrichtet. Ich wollte vorwärtsstürmen, mich dieser Kraft entgegenwerfen! Aber schon nach den ersten Schritten blieb ich wie an den Platz gebannt stehen. Denn da war ein Halt gesetzt, der mich fast wie ein magischer Befehl traf. Was war es, wer war es, der mich rief und dem Vordringen Einhalt gebot? Eine Stimme? Eine Gestalt? Eine Erinnerung? Nichts von alledem. Und doch war ein Gegenpol da, ein Punkt im Raum, der Blick und Fuß gefangen hielt. Diese aller Wahrscheinlichkeit nach selbsterzeugte und vom Raum zurückgeworfene Spannung aber zwang den Körper zu einer jähen Umwendung und bog den Rücken in eine tiefe Beuge hinunter, in der sich die Arme wiederum ausbreiteten, hilflos und ausgeliefert dieses mal. Nun stand sie über mir, diese Kraft, und weitete sich zu einem ungeheuerlichen Schatten aus, vor dem es kein Entrinnen gab. Aber auch keine Schwäche! Denn ich wollte mich ihm ja gar nicht entziehen, sondern wollte in ihn eindringen, wollte verstehen, begreifen, erfahren. ...“⁵

In den Anfängen des 20. Jahrhunderts sind es vorwiegend die „neuen“ Tänzer, die es wagen, ihrer tänzerischen Auseinandersetzung mit dem Tod bei Bedarf eine Düsternis und Schwere zu geben, die das klassische Ballett so bisher nicht kannte. (s. Abb. S. 25)

Während die Ballerinen des klassischen Balletts federleicht als zarte, feenhaft Wilis oder sterbender Schwan wie ein letzter Hauch des Lebens über die Bühnen schweben – allen voran und wunderschön die von vielen angebetete Anna Pawlowa – erlauben sich die „modernen“ Tänzer Bodenhaftung. Bei ihren Arbeiten zum Thema Tod stehen sie mit beiden Füßen fest auf der Erde und verhehlen das Bedrückende nicht, das im Ungewissen des letzten Schrittes liegt.

In *Todesruf* beispielsweise ist Wigman in dunkle Gewänder gehüllt und zeichnet geometrische Formen in den Raum. Ihre Rückseite ist dem Betrachter zugewandt, so, als wäre sie schon auf dem Weg fort von hier. Die obere Hälfte ihres Körpers scheint in der Luft zu liegen mit weit ausgebreiteten Armen und nach obenweisendem Gesicht: bereit anzunehmen, was immer sie erwarten mag. (s. Abb. S. 26)

In den anfangs genannten Zeilen über den Tod schreibt Wigman respektvoll, aber auch mit einer gewissen Vertrautheit. 1886 geboren, hat sie das Elend von zwei Weltkriegen erlitten: Erlebnisse, die in ihre Choreographien eingeflossen sind und Stücke wie *Totentanz*, *Totenklage*, *Todesruf* oder *Tanz in den Tod* maßgeblich beeinflusst haben. Zugleich ist da die Krux eines jeden Tänzerlebens: zum einen die ständige Präsenz der Grenzen des Werkzeugs der eigenen Kunstausübung, dieser in seinen Möglichkeiten an die irdischen Gesetze gebundene, jederzeit in seinen Kräften nachzulassende Körper; zum anderen die „Flüchtigkeit“ der eigenen Arbeit, die als solche nur im Moment ihrer Aufführung existiert.

Ganz anders als Wigman tritt ihre Zeitgenossin Valeska Gert auf, die in ihrer einzigartigen Radikalität kaum irgendeiner Strömung zugeordnet werden kann. Bei der Beschreibung ihres Stils fallen die schrillen Töne auf: danach war sie spontan, laut und klar, karikierend, unverblümt, plakativ, grotesk, unverschämt, gesteigert, auf jeden Fall: extrem. Zum Bild der immer für einen Skandal guten Umstürzlerin passen ihre frech klingenden Aussprüche wie „Leichenspiele ich gerne“, „Ich will leben, auch wenn ich tot bin“ oder „Letzten Januar las ich die Liste der im vergangenen



Valeska Gert in dem Stück *Salome*, Uraufführung 1923, Berliner Tribüne

← tanz&tod Leihgabe: Galerie Berinson, Berlin

„Was ist das Unerhörte? Es ist Geburt, Liebe, Tod. Niemand hat bisher gewagt, es ungeschminkt und wahrhaftig darzustellen. Ich wollte es tun. Den Tod machte ich so: Bewegungslos stehe ich in einem langen, schwarzen Hemd auf grell erleuchtetem Podium. Mein Körper spannt sich langsam, der Kampf beginnt, die Hände ballen sich zur Faust, immer fester, die Schultern krümmen sich, das Gesicht verzerrt sich vor Schmerz und Qual. Schmerz wird unerträglich, der Mund öffnet sich weit zu lautlosem Schrei. Ich biege den Kopf zurück, Schultern, Arme, Hände, der ganze Körper erstarrt. Ich versuche mich zu wehren. Sinnlos. Sekundenlang stehe ich bewegungslos da, eine Säule des Schmerzes. Dann weicht langsam das Leben aus meinem Körper, sehr langsam entspannt er sich. Der Schmerz lässt nach, der Mund wird weicher, Schultern fallen, die Arme werden schlaff, die Hände. Ich fühle die Starre der Menschen im Zuschauerraum, will sie trösten, ein Abglanz vom Leben gleitet in mein Gesicht, schon von sehr weit her erscheint ein Lächeln. Dann versinkt es jäh, die Wangen lassen nach, der Kopf fällt schnell, der Kopf einer Puppe. Aus. Weg. Ich bin gestorben. Totenstille. Niemand im Zuschauerraum wagt zu atmen. Ich bin tot.“⁸

Dore Hoyer, *Mütter im Krieg*, aus dem Zyklus *Tänze für Käthe Kollwitz*, Premiere 1946. Fotomontage von Siegfried Enkelmann →

„Dore Hoyer hat mit ihren Tänzen nach Käthe Kollwitz Aufsehen erregt. Die Zeichnungen von Käthe Kollwitz sind soziale Anklagen, aber zugleich Aussagen der leidenden Kreatur, der geduckten Masse, der hilflosen Herde, brechen aus der unteren Region vor. Dies Harte, Konzessionslose, fast Unliebenswürdig-Brutale, kurz, der Realismus überwältigt auch an den Tänzen von Dore Hoyer. Sie beschönigt nicht. Sie will zeigen, was ist. In diesem Wahrheitswillen steckt mehr als

die Lust an der schonungslosen Aussage, da ist ein echtes Suchen, eine zornige Bereitschaft, auf die wirkliche menschliche Schicht zu stoßen. Die Redlichkeit ist ein großes Thema des modernen, zumal protestantischen Menschen und beherrscht die Prosa von André Gide so gut wie die Bilder eines Pechstein oder Otto Dix. Aus dem selben Stoff scheint mir auch Dore Hoyer gemacht.“¹⁰



Jahr gestorbenen Künstler, Politiker, Wissenschaftler. Zum Donnerwetter, dachte ich wütend, wieder nicht erwähnt“. Ihren stark suggestiv wirkenden Beitrag zum Tod hat Valeska Gert – schon damals genreübergreifend mit Bert Brecht und dem Regisseur Carl Koch arbeitend – auch für einen experimentellen Film getanzt:

„Sie tut nichts. Sie steht und stirbt. (...) Und es steht nun kein Mensch mehr auf der Bühne und kein atmendes Wesen, keine Tänzerin mehr und keine Schauspielerin mehr, sondern der Tod, und nicht etwa ein Symbol des Todes oder ein Gleichnis des Todes, sondern die verstorbene, tote Frau Valeska Gert.“⁷ (s. Abb. S. 28)

Es sind nicht nur die Momente des individuellen Todeserlebnisses, die Tänzer interessieren, sondern auch die Leiden im Umfeld der Sterbenden. Besonders die Mütter, in der Klage um ihre Lieben, dienen als Vorlage bei der Gestaltung eindringlicher Bilder, wie bei Mary Wigmans *Abschied (Mütterlicher Tanz)*, 1934, oder *Niobe*, 1942, in Kurt Jooss' hochprämiertem Stück *Der Grüne Tisch*, 1932, oder in Dore Hoyers *Mütter im Krieg/Leid* und *Mütter im Gespräch mit dem Tode* aus ihrem Zyklus *Tänze für Käthe Kollwitz*, 1946. Beginnt man, die Werkverzeichnisse dieser Zeit auszuwerten, so scheint es, als könne die Liste mit Arbeiten zum Thema Tod immer weiter fortgeführt werden. (s. Abb. S. 29)

Die Fülle von Choreographien, in denen der Tod thematisiert wird, ist in allen Zeiten und Stilen der Bühnentanzkunst enorm. Wie auch in anderen Kunstsparten, setzen sich die kreativ Schaffenden immer wieder mit den existentiellen Fragen des Daseins auseinander. Die Sichtweisen sind dabei so unterschiedlich wie die Persönlichkeiten der Choreographen. Die „Ausdruckstänzer“ packen das Thema meist auf bis dahin ungewohnte Weise an und stellen sich nur selten in althergebrachte Traditionslinien, obwohl auch das großartig gelingen kann. Für sein siebenteiliges Stück *Der ewige Kreis. Eine Legende vom Tod* übernimmt Harald Kreutzberg einige typische Merkmale von Totentanz-Darstellungen im Stil des Mittelalters, entwickelt sie aber weiter.

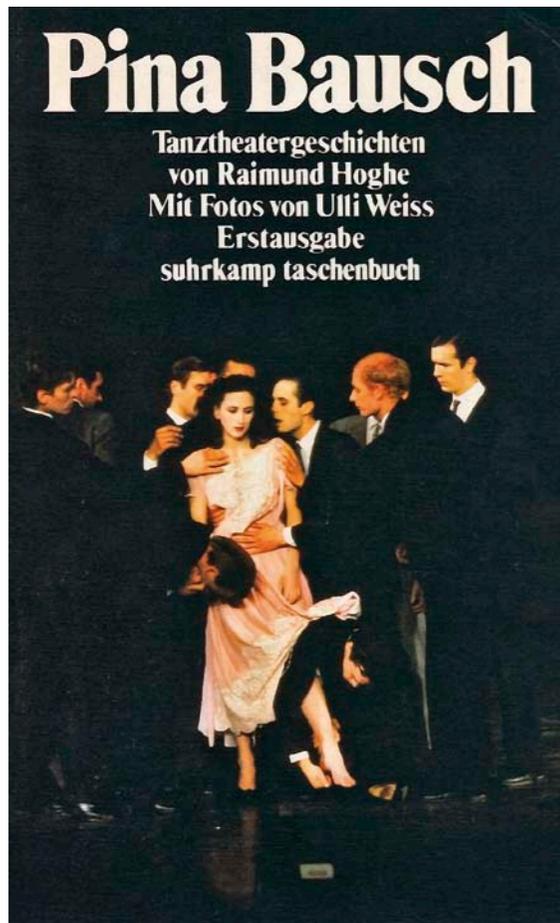
Der Kritiker Fritz Böhme schreibt zu *Der ewige Kreis. Eine Legende vom Tod* von Harald Kreutzberg:

„Das Kreisrund seines schwarzen Mantels bleibt auf der Bühne liegen, und in diesen Kreis treten nacheinander in sechs getanzten Bildern sechs Personen, der Zecher, die Eitle, der Verbrecher, der König, die Dirne, der Kranke. Sie alle verlieren in dem Augenblick, wo sie den Kreis des Todes kreuzen, ihr Gesicht, die Maske, die ihnen das Leben aufgeprägt hat und zeigen nun das Gesicht des Todes. In diesem ernsten Spiel von Maske und Wirklichkeit (...) ist zum ersten Mal der Dualismus von Tod und Leben überwunden, der bisher in den tänzerischen Totentanz-Darstellungen dadurch zum Ausdruck kam, dass die Gestalt des Todes mit dem Lebenden tanzte. Die Wahrheit, dass der Tod in jedem Moment in dem Lebenden steht, ist hier zu einem erschütternden Ausdruck gestaltet (...) Die Gestalten sind nicht ins Marionettenhaft-Typische verschliffen (mit der einen Ausnahme des Königs vielleicht), sondern realistisch-tänzerisch stilisiert. Das Ganze ist eine Tanzdichtung vorwiegend bildhaft ausdrucksmäßig zeichnender Art und ergreift und erschüttert durch die Kraft und die Unmittelbarkeit der Darstellung und Formung ebenso wie durch den Inhalt.“¹¹

Die genannten Beispiele, und vor allem die Vielzahl hier nicht erwähnter Tänze zum Thema Tod, zeigen, dass es den Tänzern ein zwingendes Anliegen ist, sich mit dem Phänomen des Todes künstlerisch auseinanderzusetzen. Natürlich ändern sich in den nachfolgenden Generationen die künstlerischen Visionen mit dem zeitlichen Abstand, den die Choreographen zum Kriegserleben gewinnen, ebenso wie durch die Entwicklungen, Lebenserfahrungen und Todesbedrohungen, die für ihre jeweilige Zeit prägend sind.

Harald Kreutzberg als König und als Tod aus:
Der ewige Kreis. Eine Legende vom Tod
Premiere 1938
Fotomontage von Siegfried Enkelmann
tanz&tod →





Etwa ab Mitte der 1970er Jahre ist es wieder eine deutsche Tänzerin, die die Welt des Tanzes und des Theaters auf den Kopf stellt: Pina Bausch. Ihre Neuerungen sind das Ergebnis einer kompromisslosen Suche nach einem tänzerischen Ausdruck, der dann aus der Intensiv-Arbeit und der künstlerischen Auseinandersetzung mit den Tänzern ihrer Kompanie, dem Tanztheater Wuppertal, erwachsen ist. Unbeirrt von Anfeindungen und Widerständen vielfältiger Art traut sie sich, mit ihren Tänzern neue Arbeitsmethoden auszuprobieren und Tanzabende völlig anders als bisher zu

← Raimund Hoghe, *Pina Bausch*, Frankfurt 1986, Buchcover

Eine der vielen Publikationen, die über Bauschs Arbeiten, ihren besonderen Einsatz von Bewegung, theatralen Mitteln, Bühnenelementen, Musik, Sprache, über ihre spezielle Arbeitsmethode und viele andere Aspekte informiert. Dazu schreibt Raimund Hoghe – und lässt Pina Bausch zu Wort kommen: „Eindeutige Interpretationen verwirft sie. Auch sehr klare und in ihren Stücken häufig wiederkehrende Bilder will sie nicht in bestimmte Schubladen eingeordnet wissen. Wenn etwa in ihren Inszenierungen Frauen von Männern sehr oft scheinbar wie Puppen behandelt werden, könne auch das noch sehr verschieden gesehen werden. (...) Man kann es so und so sehen. Das ist einfach die Art und Weise, wie man da reinguckt. Aber das einseitige Denken, was man da rein interpretiert, das stimmt nicht! Denn (so Pina Bausch): ‚Man kann immer auch umgekehrt gucken! Mit der Möglichkeit, auch umgekehrt zu gucken, mit der Offenheit der präsentierten Bilder und Szenen werden Missverständnisse in Kauf genommen. ‚Dass einer das so sehen kann und ein anderer ganz anders – das finde ich toll!‘ Pina Bausch konstatiert das trotz etlicher Deutungen ihrer Arbeit, ‚die mit mir gar nichts zu tun haben! Sie akzeptiert die ihr fremden Ansichten und Feststellungen, nur: ‚Ich finde es gefährlich, wenn man damit versucht, mir eine bestimmte Sicht zu unterstellen – nur weil jemand das für sich so sehen will!‘¹²

konzipieren. Pina Bausch erfindet ganz neue Szenerien: im Mittelpunkt steht der Mensch in seinen enorm vielfältigen Lebenszusammenhängen, in den Verstrickungen seiner Gefühle – ausgesetzt in eine hochkomplexe Welt. Das Bild des Todes ist in ihren Stücken nicht mehr so deutlich konturiert (Auftritte als eigenständige Figur oder in der Fratze des Krieges fehlen), aber häufig ist er zu spüren, versteckt sich bisweilen in zunächst harmlos wirkenden Kontexten: So kann aus einer Geste des liebevollen Streichelns eine äußerst gewaltsame Bedrohung erwachsen, wenn plötzlich

alle Männer der Kompanie gleichzeitig damit beginnen, eine der Tänzerinnen zu Herzen, zu Liebkosen, zu Berühren, zu Küssen, zu Knuddeln, zu Tätscheln – und sie so fast erdrücken. Es ist ein wiederkehrendes Motiv ihrer Stücke: Die Bedrohung innerhalb von Paar-Beziehungen, die Attacken, die oft vielleicht nicht zum unmittelbaren Tod führen, aber die Gefahr des emotionalen Sterbens sinnfällig vor Augen führen. Und immer wieder zeigt Bausch den Einzelnen, wie er zitternd vor elementaren Bedrohungen steht, sei es in der Theater-Rolle des Opfers, wie in ihrer *Sacre-Inszenierung*, 1975, oder als Opfer des Alltags. Nach einem eindeutigen Schema sind weder die Figuren noch die Spielszenen zu interpretieren. Der Zuschauer ist eingeladen, sich auf einen höchst persönlichen Rezeptionsprozess einzulassen und die vorgestellten Bilder des Tanztheaters Wuppertal produktiv einzusetzen, um das eigene Verständnis oder die Sichtweise auf ein bestimmtes Thema zu erweitern. (s. Abb. S. 32)

Jeder der hier erwähnten Tänzer und Choreographen steht für einen ungemein komplexen Kosmos von Ausdruckskraft und Bewegungsvielfalt. Jeder von ihnen zeichnet sich dabei durch große Individualität und einen eigenen, unverwechselbaren Stil aus. Was sie aber verbindet, ist ihre ungezügelter Experimentierfreude, mit den Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Körpers zu arbeiten, und ihre Furchtlosigkeit, sich mit existentiellen Fragen des Menschseins auseinanderzusetzen. In der täglichen choreographischen Arbeit, im ständigem Feilen an adäquaten Formen für die Bewegungen ihrer Tänzer, erfinden sie Theater-Bilder, die uns emotional ansprechen können, uns die Chance geben, uns neu einzulassen auf die Frage, der sich jeder irgendwann stellen muss: was kommt danach ...?

Anmerkungen

- 1 Mary Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart 1963. S. 7
- 2 Heute werden die oft sehr unterschiedlichen Ansätze dieser Bewegung und ihrer Vertreter meistens mit dem Begriff „Ausdruckstanz“ benannt.
- 3 Im internationalen Vergleich ist eine solch harsche Trennung zwischen klassisch und modern noch fraglicher: Kompagnien wie „Ballet Russes“ sind ein beeindruckendes Beispiel für eine frühe und äußerst gelungene Kombination von klassischer Ballettechnik und modernen Bewegungs- und Bühnenelementen.
- 4 Mary Wigman zitiert nach Hedwig Müller, *Mary Wigman*, Weinheim, Berlin 1986. S. 117
- 5 Mary Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart 1963. S. 18
- 6 Valeska Gert, hier zitiert nach F.-M. Peter, *Valeska Gert*, Berlin 1985. In der hier gewählten Reihenfolge auf S. 38, 9, 6

- 7 Fred Hildenbrandt, *Die Tänzerin Valeska Gert*. Stuttgart 1928, hier zitiert nach Peter, s. o., S. 28
- 8 Valeska Gert, *Ich bin eine Hexe*, München 1989. S. 40f.
- 9 Vgl. hierzu auch den ausführlichen Artikel über Kurt Jooss' *Der grüne Tisch* von Thomas Thoraus in dieser Publikation.
- 10 Egon Vietta in: Programmheft 9 der Hamburger Staatsoper von 1949/50. Hier zitiert nach Müller, Peter, Schuldt, *Dore Hoyer. Tänzerin*, Berlin 1992., S. 108
- 11 Fritz Böhme in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 18.10.1938. Hier zitiert nach F.-M. Peter/Deutsches Tanzarchiv Köln (Hrsg.), *Der Tänzer Harald Kreutzberg*, Berlin 1997, S.78
- 12 Raimund Hoghe, *Pina Bausch*, Frankfurt 1986. S. 18

Thomas Thorausch

Elementar vitales Leben und absolute Phantasie

Kurt Jooss und das Ballett *Der Grüne Tisch*

„Die treibende Kraft des neuen schöpferischen Tanzes ist immer noch der Wunsch, jene Dinge auszudrücken, die in keiner anderen Sprache artikuliert werden können“.

Rudolf von Laban in einem undatierten Brief an Kurt Jooss

Das Ballett gehört zum Repertoire aller großen und bedeutenden Tanzkompagnien dieser Welt und hat eine einzigartige Erfolgsgeschichte geschrieben. *Der Grüne Tisch* von Kurt Jooss, ein Totentanz in acht Bildern, setzt sich vor der Erfahrung des Ersten Weltkriegs beispielhaft mit den Schrecken von Krieg und Tod auseinander. Seit der begeistert gefeierten Uraufführung in Paris am 3. Juli 1932 hat das Stück bis heute nichts von seiner thematischen Aktualität verloren.

Wir sehen zehn „schwarze Herren“ auf der Bühne – verhandelnd, diskutierend, streitend an einem grünen Tisch. „Drahtzieher der Weltgeschichte“ hat Kurt Jooss sie einmal genannt. Auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzung am Verhandlungstisch fällt ein Schuss – Black – der Krieg beginnt. In den sechs folgenden Szenen schildert Kurt Jooss in eindrucksvollen Bildern Schrecken und Elend des Krieges: Kampf, Flucht, Not, Vergewaltigung, Vertreibung, Tod. Und als der Tod (eine Mischung aus Kriegsgott, Knochen- und Sensenmann, in der Uraufführung getanzt von Kurt Jooss) reiche Ernte gehalten hat, beginnt der Reigen von Neuem. Im 8. Bild treffen sich die „schwarzen Herren“ erneut am grünen Tisch.

Mit *Der Grüne Tisch* gelang dem Choreographen, Tänzer und Tanzpädagogen Kurt Jooss (1901–1979) 1932 der internationale Durchbruch. Gemeinsam mit dem Komponisten Fritz Alexander Cohen und den Tänzern der Folkwang-Tanzbühne Essen hatte er das ca. 35-minütige Stück in knapp 6 Wochen als Wettbewerbsbeitrag erarbeitet. Lässt man anhand der Dokumente des Kurt Jooss-Archivs im Deutschen Tanzarchiv Köln die Entstehungsgeschichte des Stücks Revue passieren, überrascht zunächst einmal, dass es überhaupt existiert. Denn als Kurt Jooss eingeladen wird, am *Grand Concours International de Chorégraphie* in Paris teilzunehmen, lehnt er erst einmal ab. Zu groß erscheint ihm die Belastung durch seine Verpflichtungen am Essener Theater und an der Folkwang Schule. Erst auf Drängen der Organisatoren und Dank einer spontanen kreativen Inspiration entwickelte der junge Choreograph, in einem von Energie und Rückschlägen begleiteten Prozess, ein neues Stück für Paris. Es sollte eine seiner wichtigsten Arbeiten im choreographischen Gesamtwerk werden. Die Resonanz darauf ist überwältigend – enthusiastisch schreibt ein Kritiker 1932 nach der Premiere: „Wir haben ein Tanzwerk, das in die Zeit paßt [sic]!“

Basis der Anerkennung und des sich einstellenden internationalen Renommées, die sich 1932 erst einmal im

Hein Heckroth (Bühnenbildner), Kurt Jooss (Choreograph) und Fritz Cohen (Komponist) bei einer gemeinsamen Arbeitssitzung zur Begutachtung eines Bühnenedarfs von Heckroth, 1931

Kurt Jooss-Archiv im Deutschen Tanzarchiv Köln →



Gewinn des Choreographischen Wettbewerbs und 25.000 Franc Preisgeld ausdrücken, ist die verschworene Produktionsgemeinschaft, die die Folkwang-Tanzbühne der Stadt Essen in jenen Jahren ist. Zu ihr gehören neben Kurt Jooss der Komponist Fritz Alexander Cohen, der Bühnenbildner Hein Heckroth sowie die Tänzer Ernst Uthoff, Rudolf Pescht, Elsa Kahl, Frida Holst, Walter Wurg, Lisa Czobel, Karl Bergeest und Aino Siimola, Tänzerin, choreographische Assistentin und Ehefrau von Kurt Jooss.

Kurt Jooss hat 1932 in einem kurzen Text mit dem Titel „Credo – Ich glaube“ der Überzeugung seiner Kompagnie und seiner persönlichen Auffassung von Tanz euphorisch Ausdruck verliehen:

„Wir glauben an den Tanz als eine selbständige [*sic*] theatralische Kunst, deren Wesen nicht nur mit Worten ausgedrückt werden kann. Seine Sprache ist die geformte und beseelte Bewegung. – Unser Streben gilt dem dramatischen Tanz, der für uns die Synthese bildet zwischen lebendigem dramatischen Ausdruck und absolutem Tanz. – Unser künstlerisches Ziel ist daher, eine Form der Choreographie zu finden, deren Grundlagen in gleicher Weise die Errungenschaften der modernen Kunst wie die erprobten Mittel des klassischen Tanzes sind. – Der Ausgangspunkt unserer Arbeit ist die Skala aller menschlichen Gemütsbewegungen und aller Phasen des menschlichen Ausdrucks. Durch Konzentration auf das Wesentliche entsteht unsere tänzerische Form“.

Jahre später – die Kompagnie ist längst vor dem Nationalsozialismus ins Exil nach England geflohen – fügt der Choreograph noch hinzu: „Wir gehen jedoch weiter, experimentierend und kämpfend auf einem geraden Wege entgegen unserem Ideal, dem vollkommenen Tanztheater, das für uns die höchste Form der Theaterkunst bedeutet, weil es gleichzeitig elementar-vitales Leben ist und absolute Phantasie.“¹

Man kann den *Grünen Tisch* von 1932 als „dramatisches Tanztheater“ bezeichnen. Gab es doch für diese Art

Ballett in den 1920er Jahren keine Vorläufer oder Vorbilder, da die Tanzschöpfungen jener Jahre entweder den Tanzformen des Expressionismus verhaftet waren oder aber sich an den Formen der klassischen Tradition orientierten und diese variierten. Jooss vermittelt die Handlung des Stücks direkt durch die Choreographie. Typisch für seine Arbeitsweise ist laut Anna Markard, Choreographin und Tochter von Kurt Jooss, dass er nicht einfach realistische Bewegungen übernimmt, sondern diese umformt, ihnen den Realismus nimmt, indem er sie auf das Wesentliche reduziert, sie rhythmisch-räumlich ordnet, ohne ihre reale Bedeutung und Erkennbarkeit dabei aufzuheben. Entscheidend ist dabei, dass es keine „äußere“ ohne „innere“ Bewegung gibt: jeder Bewegung liegt eine empfundene Motivation zugrunde. 1935/38 formuliert Kurt Jooss dies in dem Aufsatz „Die Sprache des Tanztheaters“ wie folgt: „Ein besonderes Charakteristikum dieser neuen Bewegungssprache ist, dass es in ihr keine Form gibt, die nicht Träger eines ganz bestimmten seelischen Ausdrucks wäre.“ Damit nimmt er Bezug auf die Grundsätze der Arbeit seines Lehrers Rudolf von Laban. Jooss übernimmt diese, entwickelt sie weiter und wendet sie künstlerisch an. Für Rudolf von Laban, ebenfalls Jury-Mitglied des Pariser Wettbewerbs, ist *Der Grüne Tisch* folglich das Schulbeispiel für eine in diesem Sinne zeitgenössische und neue choreographische Kompositionsweise.

Bewegung und Dramaturgie bilden für Kurt Jooss eine unzertrennliche Einheit mit der musikalischen Sprache. Folgerichtig sucht er für den *Grünen Tisch* nach einer zeitgenössischen Musik, die mit seiner Konzeption einer befreiten Körpersprache korrespondiert. In dem Komponisten Fritz Alexander Cohen findet er einen kongenialen künstlerischen Partner – konsequenterweise entwickeln sich die musikalische und choreographische Konzeption des Stücks im regen Austausch miteinander. Die besondere Verbundenheit von musikalischem und tänzerischem Ausdruck führt beim *Grünen Tisch* letztendlich zu einer ungewöhnlichen Bühnenkonzeption. Seit der Uraufführung wird die ursprünglich als Orchesterpartitur konzipierte Musik zum *Grünen Tisch* in einer Fassung für 2 Klaviere gespielt.

Idee und Dramaturgie des Stücks *Der Grüne Tisch* speisen sich aus ganz unterschiedlichen Quellen. Da ist zum einen der mittelalterliche Totentanz, wie er wohl in der bekanntesten Darstellung aus dem Jahr 1463 in der Marienkirche zu Lübeck – 1943 zerstört – zum Ausdruck kommt: einem 30 Meter langen Gemälde mit 24 Personen in Lebensgröße, das wahrscheinlich unter dem Eindruck der Pest im 15. Jahrhundert entstand. Dieser Totentanz bestand aus Abbildungen und Texten in mittelniederdeutschen Reimversen und befand sich in der sogenannten Totentanzkapelle, die traditionell als Beichtkapelle genutzt wurde. Kurt Jooss hatte bei einem Besuch in Lübeck dieses Totentanzfries gesehen und später in Münster die Aufführung eines Totentanz-Spiels erlebt, von deren Wirkungsmächtigkeit er sehr beeindruckt war. Eine weitere Anregung ging von dem Schauspiel *Europa* von Georg Kaiser aus. Kurt Jooss spielte 1930 in der Inszenierung von Louise Dumont am Düsseldorfer Schauspielhaus den Zeus. Für eine Szene entwickelte er den kraftvollen Tanz eines Stiers. Die tänzerische Gestaltung der Rolle ließ ihn nicht mehr los. Mehr als andere Choreographen der Zeit nahm Kurt Jooss Zeit seines Lebens Zeitstimmungen und -strömungen auf: die künstlerisch-kritische Reflektion des Krieges durch bildende Künstler wie Alfred Kubin, George Grosz oder Otto Dix ebenso wie die entschieden pazifistische Haltung von Schriftstellern und Publizisten wie Kurt Tucholsky und Carl von Ossietzky. Schließlich flossen auch seine sehr persönlichen Erinnerungen an den Ausbruch des Ersten Weltkrieges, den er als 13-jähriger Junge erlebt hatte, in das Stück mit ein.

Kann man den *Grünen Tisch* als politisches Tanztheater bezeichnen? Kurt Jooss hat zeitlebens gezögert, dem Ballett eine eindeutig politische Ausrichtung zuzuschreiben. 1962 gab er in einem Interview mit dem Westdeutschen Rundfunk zu Protokoll, dass „das Stück nicht ein politisches Stück [ist], sondern es ist und will sein in erster Linie ein menschliches Stück, ein Stück des Mitleidens mit einer Menschheit, mit Gestalten, die ertragen müssen, was sie nicht verschuldet haben...“ Und so verknüpft Kurt Jooss in seiner Choreographie *Der Grüne Tisch* die an sich statische Form

des Totentanzes mit einer Erzählung, bestehend aus acht Menschen-Geschichten, zu einem Reigen des Todes und der Lebenden; zu einem – wie Kurt Jooss es 1962 ausdrückte – „Tanz von verschiedenartigen Charakteren in den Tod, in ihren persönlichen Tod, der je nach Charakter wieder ein verschiedenes Ansehen hat.“ Kurt Jooss appellierte mit diesen wirkungsmächtigen *Tanzbildern* an die Möglichkeit menschlichen Einflusses auf den Umstand des Todes, wie er im Krieg Gang und Gäbe ist. 50 Jahre nach der Uraufführung beschrieb der Tanzkritiker Jochen Schmidt exemplarisch die humanistisch-künstlerische Qualität des Stückes jenseits aller Zeitläufe wie folgt: „Genauer ist auf der Tanzbühne nie gezeigt worden, dass der Krieg kein unabwendbares Schicksal ist, sondern jener Interessenkonflikt, in welchen die Besitzenden die Habenichtse hineinziehen. Das Stück ist tatsächlich so gut wie seine Legende: das Tanzstück schlechthin, nicht nur des Themas wegen, das den Krieg heftig anklagt. Auch seine Gestaltung ist unübertrefflich eindrucksvoll: wie bei einem Holzschnitt, bei dem die Zärtlichkeit und das Mitleid mit den Figuren dem Künstler das Messer geführt haben.“



➔ Kurt Jooss (Sechster v. re) und die Mitglieder der Folkwang-Tanzbühne Essen in Paris, Oktober 1932

Kurt Jooss-Archiv im Deutschen Tanzarchiv Köln

¹ Kurt Jooss, *Die Sprache des Tanztheaters*, 1935/38

Tod, Tanz, Musik

Wer heute an Tanz oder Musik denkt, wird beide Phänomene vermutlich zuerst dem Bereich der Unterhaltung zuordnen. Das gilt vor allem für die sogenannte U-Musik oder das Tanzvergnügen in der Disco. Aber auch der Genuss klassischer Musik oder der einstudierte Gesellschaftstanz dienen allzu oft nur noch der Entspannung oder dem Zeitvertreib. Eine Verbindung zu einer existenziellen Erfahrung wie dem Tod werden die Meisten darin kaum sehen. Demzufolge erschließt es sich zunächst kaum, warum der Tod tanzt und warum der Totentanz seit dem ausgehenden Mittelalter zu einer gültigen Metapher für das Sterben werden konnte.

Kulturgeschichtlich gesehen sind Tanz und Musik jedoch Ausdrucksformen religiöser oder ritueller Lebensgestaltung. Der von Musik begleitete Tanz diente der Verehrung der Götter oder der Abwehr böser Geister und bedrohlicher Lebenslagen, schließlich auch der Beschwörung der Natur durch Fruchtbarkeitstänze. Wichtig an Tänzen dieser Art war, dass sie nach genauen Regeln vollzogen wurden, während es freie, nur dem Rhythmus folgende, Bewegungen nicht gab. Zu den antiken Tanzformen gehörten deshalb primär die als „Chorea“ bezeichneten Reigentänze, die nicht paarbezogen, sondern kollektiv ausgerichtet waren. Tanz und Musik sind hier vor allem Formen der Regelmäßigkeit. Der Tanzmeister, Vortänzer oder Ritualleiter gibt den Takt vor.

Diese Bemerkungen eröffnen einen Zugang zur Metapher des Todestanzes, der in erster Linie das Regelwerk von Leben und Sterben zum Ausdruck bringt. Sterben ist

demnach kein willkürliches oder zufälliges Geschehen, sondern vollzieht sich nach einer Gesetzmäßigkeit, wobei diesmal der Tod als Ritualleiter agiert. Er gibt mit seiner Musik den Ton an. So heißt es bereits im Würzburger Totentanz, der Mitte des 14. Jahrhunderts entstand und als einer der ältesten literarischen Totentänze gilt: „Mit siner hellischen pfffen schrei bringt er iuch al an einen rey.“ Auch hier geht es um den Reigentanz und die einzuhaltende Ordnung. Von solchen Reigentänzen zeugen die barocken Totentänze, wie sie etwa von Johann Elias Ridinger noch im 18. Jahrhundert in mehreren Fassungen geschaffen wurden.

Es ist hier auch davon die Rede, dass der Tod den Takt mit einer „höllischen Pfeife“ angibt, und dies verweist darauf, dass Tanzen im Mittelalter grundsätzlich als heidnisch, unzünftig und sündhaft und damit als Teufelswerk angesehen wurde: „Wo man tanzt, ist der Teufel.“ Mit diesen Worten wurde der Kirchenvater Johannes Chrysostomus zitiert, und Augustinus schrieb man die Weisheit zu: „Der umgebende tanz ist ein ring oder circkel, des mitte der Teufel ist.“ Mittelalterlicher Denkweise entspricht es, dass das Regelwerk des Sterbens nicht in Gottes Hand liegt, sondern an den Tod delegiert ist. Er ist der Ausführende, nach seiner Pfeife müssen alle tanzen.

Johann Elias Ridinger (1695–1767),
„Ein Totentanz“ in Form eines Reigentanzes
im zentralen Mittelbild →





► Pfarrkirche St. Georg, Beinhauskapelle, Bleibach, 1723

Zu den ursprünglichen Elementen des Totentanzes gehört es, dass diesem Regelwerk des Todes alle Menschen ohne Unterschied unterworfen sind. Im bereits zitierten Würzburger Totentanz ergeht denn auch die erste Mahnung an den Papst:

„Her babst, merkt uf der pffifen don:
ir sult danach springen schon!
Es hilft dafür kein dispensieren,
der tot wil iu den tanz hofieren.“

Es ist nicht nur von der Pfeife die Rede, sondern auch davon, dass der Kirchenhirte nun springen, also tanzen soll. Pfeife, Trommel, Zink und andere Instrumente spielen die höllische Musik, die dem Menschen keine Wahl lässt. „Sagt Ja sagt Nein/Getanzt Muess sein“, heißt es entsprechend in einer Kartusche, angebracht über dem raumfüllenden

Füssener Totentanz. Mit seinem Entstehungsdatum 1604 bezeugt er die Langlebigkeit dieses Gedankens, dessen Ursprung nach literarischen und bildlichen Quellen im 14./15. Jahrhundert anzusiedeln ist. Der eigentliche Auslöser dieser Vorstellung kann trotz aller Forschungen zu diesem Thema nicht definitiv benannt werden. Die Pest, die in mehreren Wellen seit 1347 Europa heimsuchte, wird meist als Grund genannt, doch mindestens ebenso wichtig war die aufkommende Vorstellung von einem personenhaften Tod, der, wie auf dem 1486 entstandenen Wandgemälde am Beinhaus der Pfarrkirche von Clusone exemplarisch dargestellt, in triumphierender Geste die Huldigungen des Klerus, des Adels und der Menschen entgegennimmt.

Besteht das Handwerkszeug des Todes und seiner Helfer in Clusone aus Pfeil und Bogen sowie einer altertümlichen Flinte, mit denen sie den Menschen nachstellen, so sind es



► Trionfo della morte, Basilica l'Oratorio dei Disciplini, Clusone, Italien, 1485

in den Totentänzen Musikinstrumente, die zum Tanz auffordern.

Alle bildlichen Quellen dieses Motivs stammen aus einer Zeit, als der Totentanz schon Allgemeingut war, und eignen sich nicht zu seiner Herleitung. Sie zeigen allerdings, dass das Thema über Jahrhunderte als Todesmetapher stabil geblieben ist. Es taugte noch im 19. Jahrhundert und ebenso während des Ersten Weltkrieges, doch hat sich seine Aussage grundlegend verändert. Der Totentanz der Moderne bringt keine biologisch-evolutionäre Grundbefindlichkeit des Menschen zum Ausdruck, sondern wurde zum anklagenden Bild des durch den Menschen selbst hervorgerufenen, unsinnigen und gewalttätigen Todes. Der Akteur im Totentanz ist nicht mehr der Tod, sondern der Mensch.

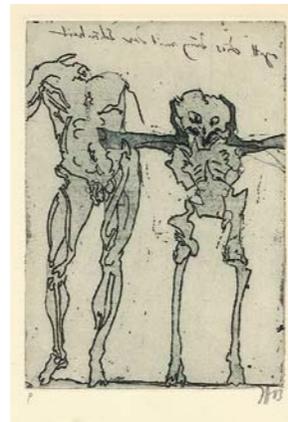
„Tanz mit dem Tod“ meint heute zudem ein Risiko, das der Mensch sehenden Auges eingeht, um seinem Leben eine Qualität zu verleihen, die ihm der Alltag nicht zu bieten scheint. So können Drogenkonsum oder die Ausübung von Extremsportarten als „Tanz mit dem Tod“ bezeichnet werden. Die Perspektive hat sich gewandelt. War der Tod eines Menschen einst begründet in Gottes Ratschluss und hatte das Mittelalter den personifizierten Tod dazu ausersuchen, so ist es nun der Sterbliche selbst, der seinen und den Tod anderer willentlich und wissentlich riskiert. Der mittelalterliche Totentanz kann in seiner allumfassenden Bedeutung vom heutigen Menschen wohl kaum noch verstanden und nachempfunden werden.

Wird heutzutage in der Trauerarbeit auf die heilende Funktion des Tanzes verwiesen und dabei einleitend an die „uralte“ Verbindung von Tanz und Tod in den traditionellen Totentänzen erinnert, so zeugt dies von einem Missverständnis. Denn, der Tanz mit dem Tod beschrieb den Prozess des Sterbens und war damals ein alternativloses „Mit-sich-Geschehen-lassen“, während der Tanz in der Tanztherapie zur Trauerbewältigung eingesetzt wird und gerade ein aktives Zutun des Menschen einfordert, um ihm seine Handlungsfähigkeit zurückzugeben.

Es scheint wohl besser in unsere Zeit zu passen, das Todesgeschehen oder die Trauer selbst zu steuern, als sich dieser Erfahrung tatenlos und gottergeben auszuliefern. Totentänze in ihrem herkömmlichen Sinn sind deshalb mehr etwas für Sammler, Kunstbessene oder Musikenthusiasten, zu unserer Lebenswirklichkeit wollen sie nicht passen.

Blick in die Ausstellung, historische Totentänze mit Projektionen
tanz&tod →





Im Pfänderspiel präsentieren sich Skelette jedweden Alters in mehr oder weniger alltäglichen Situationen. Sie necken sich, trösten sich, kokettieren, provozieren; kämpfen miteinander bis Köpfe rollen, jonglieren mit den eigenen Knochen, tanzen oder machen einfach Pause. Im Gegensatz zum bedrohlich mahnenden Knochenmann wirken Janssens Gerippe äußerst menschlich. Sie warnen nicht vor der ewigen Verdammnis, sondern suggerieren augenzwinkernd, dass es durchaus ein Leben nach dem Tod geben könnte – drollig und traurig und mit den gleichen Höhen und Tiefen.

Horst Janssen hat eine Fülle von Zeichnungen, Holzschnitten, Radierungen, Lithografien und Aquarellen geschaffen,

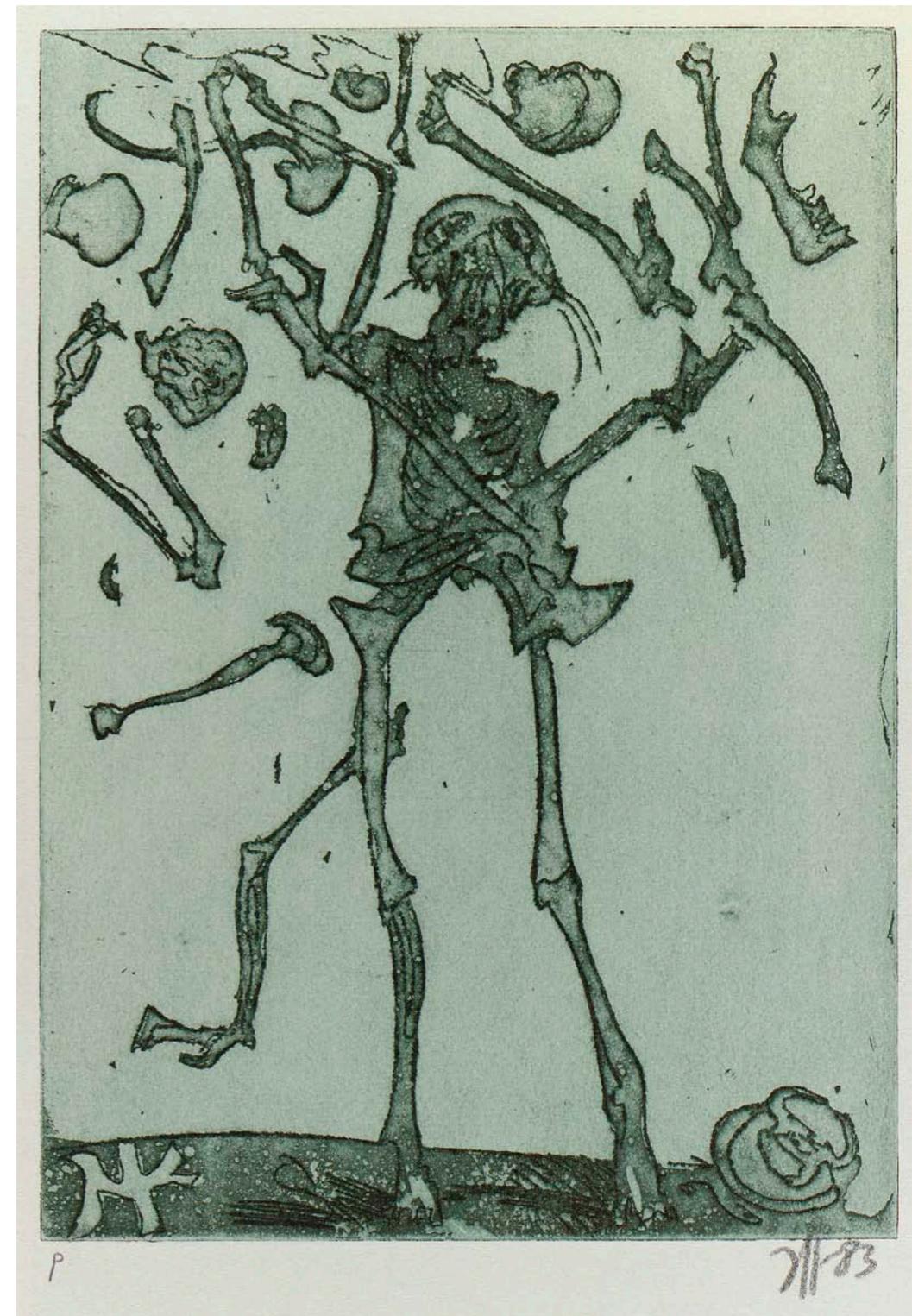
die Zerfall und Vergänglichkeit in den Mittelpunkt der Darstellung rücken. Ihren Höhepunkt findet seine künstlerische Auseinandersetzung mit Sterben und Tod in den Grafizyklen zum Thema *Totentanz* und *Tod und Eros*.

Horst Janssen

Pfänderspiel

4 von 26 Radierungen, 1983

tanz&tod →



Alfred Hrdlicka greift in seinem Zyklus ein triviales Ereignis aus einem Randbereich unserer Alltagskultur auf. Eine Strip-teasetänzerin vergnügt sich in gespielter sexueller Lust mit dem Knochen eines Gummiskeletts. Bei diesem frivolen Tanz ist es nicht mehr der Tod, der sich lüstern der Frau bemächtigt, sondern die Frau benutzt den Tod und bezwingt ihn dadurch. In diesem anzüglichen Spektakel steckt das Ringen von Leben und Tod. Eine existenzielle Erfahrung, die im 20. Jahrhundert immer stärker verdrängt wird und gleichzeitig von diversen Subkulturen spielerisch adaptiert wird.

Die Serie *Gummitod* mündete in eine monumentale Grab-skulptur, die er für seine verstorbene Frau geschaffen hat.

Alfred Hrdlicka

Gummitod – Striptease in Soho
Radierungen (Der Gummitod I, II + III), 1968/69

Leihgabe: LENTOS Kunstmuseum Linz

tanz&tod →



Die Serie *Re-Enacting* (2007–2009) ist eine Untersuchung über Gesten, bewegte Körper und damit verbundene Körperbilder. Dazu sammelt Manfredi in Bibliotheken oder Archiven Text- und Bildmaterial über Tanzikonen, wie Anna Pawlowa oder Isadora Duncan, das sie eigenen Fotografien gegenüberstellt und in Collagen verarbeitet. Beobachtete Gesten und Bewegungen werden im Re-Enactment nachgestellt. Durch diesen künstlerischen Aneignungsprozess des Zitierens und Gegenüberstellens dokumentiert die Künst-

lerin, wie unsere Körper von konstruierten normativen Vorstellungen und Verhaltensmustern erzählen.

Anja Manfredi

Re-Enacting, Installation 2013

Fotocollagen, analoge C-Prints (2007–2009)

Idee und Konzept: Nicole Haitzinger und Anja Manfredi

tanz&tod →



Mary Wigman verwendete in ihren Tänzen auch Masken, beispielsweise in den Stücken *Totentanz*, *Hexentanz*, *Totenmal*. Sie sah in der Verwendung von Masken eine Möglichkeit, die Erinnerung an die persönliche Gestalt der Tänzerin auszulöschen und nur den tanzenden Körper allein als Ausdrucksmittel gelten zu lassen. Das betraf auch die Mimik, wie Mary Wigman selbst erklärt: „Die Maske löscht den Menschen als Person aus (...) Und würde man mitten in der Darstellung dem Tänzer plötzlich und unerwartet die Maske vom Gesicht reißen,

so würde das preisgegebene menschliche Antlitz dem Besucher mit den Zügen der Maske entgegensehen.“

**Tanzmaske aus Mary Wigmans Stück *Totentanz*
Angefertigt von Victor Magito, Holz, um 1926.**

Choreographie: Mary Wigman, Musik: Will Goetze
Leihgabe: Deutsches Tanzarchiv Köln – SK Stiftung Kultur

tanz&tod →



Die s/w-Fotografien von Bettina Stöß zeigen Szenen aus dem Stück *Ein Trauerspiel*, das Pina Bausch in Zusammenarbeit mit den Wiener Festwochen entwickelte. Dabei entstand ein „lebenslustiges“ Trauerspiel, in dem Staunen und Schrecken, Vergnügen und Entsetzen nah beieinander liegen.

Der Tod wird in Bauschs Stücken selten direkt thematisiert, Ausnahmen sind *Nachnull* von 1970, als die Tänzer in Skelettkostümen gekleidet, einen düsteren Totentanz in einem Endzeitszenario aufführten, und ihre Bearbeitung des

Grünen Tisches von Kurt Jooss, in dem der Tod als Figur noch omnipräsent ist.

Bettina Stöß

**Pina Bausch / *Ein Trauerspiel*
Tanz-Fotografie, 1994**

Inszenierung und Choreographie: Pina Bausch, Bühne: Peter Pabst,
Kostüme: Marion Cito, Musikalische Mitarbeit: Matthias Burkert
Uraufführung 12. Februar 1994, Schauspielhaus Wuppertal

tanz&tod →



das siebte blau entstand im Jahr 2000 für das Stuttgarter Ballett. Als Vorlage diente dem Choreographen Christian Spuck die Komposition *Der Tod und das Mädchen* (1824) von Franz Schubert. Dieser hatte wiederum das 1775 veröffentlichte, gleichnamige Gedicht von Matthias Claudius (1740–1815) verwendet. Im Zentrum steht die musikalisch und choreographisch gestaltete Konfrontation eines Mädchens mit dem Tod, in Gestalt von sieben Tänzern. Julia Krämer, damals erste Solistin am Stuttgarter Ballett, verlieh der Figur des Mädchens Leichtigkeit und Anmut.

Christian Spuck

das siebte blau
Fotografie

Choreographie: Christian Spuck, Musik: Franz Schubert, György Kurtág
Uraufführung am 2. April 2000, Stuttgarter Ballett
Tänzer: Julia Krämer, Marieke Lieber, Katja Wünsche,
Robert Tewsley, Jason Reilly, Ivan Ortega, Friedemann Vogel,
Mikhail Kaniskin, Dimitri Magitov und Damiano Pettenella

tanz&tod →



Die großformatigen Fotografien von Corinna Rosteck vermitteln Bewegung, Dynamik und die Flüchtigkeit des Tanzes. Durch die Langzeit- und Mehrfachbelichtungen erscheinen die Tänzer nur noch schemenhaft. Dabei fasziniert die Tiefenwirkung ihrer Fotografien, die sich je nach Lichtbrechung, Reflexion oder Blickwinkel immer wieder verändert. Rosteck verwendet dazu spezielle Drucktechniken und Materialien, wie reflektierende Untergründe.

Sie dokumentiert nicht nur den Tanz: herausgelöst aus Raum und Zeit, macht sie dessen Flüchtigkeit zu einer ästhetischen Erfahrung.

Corinna Rosteck

Orfeo II, 2013

Chromira metallic auf Aludibond

Der ausgestellte Bilderzyklus von Corinna Rosteck entstand bei Proben des Tanztheaters Kassel zu *Orpheus* im September 2012. Choreographiert und inszeniert von Johannes Wieland; Musikalische Leitung: Patrick Ringborg; Aufführende: Staatsorchester und Tanztheater Kassel, Musik: Hans Werner Henze, Libretto: Edward Bond
Uraufführung 15. 9. 2012

tanz&tod →





Eine Frau in einem roten Kleid empfängt in einem leuchtend roten Raum ihren Tanzpartner. Mit Tangoschritten gleitet das Paar in einen Bereich, der nicht mehr einsehbar ist. Als die beiden wieder erscheinen, verabschiedet die Frau ihren Partner und empfängt einen weiteren Mann, ein lautlos sich wiederholendes Spiel mit wechselnden Männern.

Die Videoarbeit *Lorna* wurde für eine Ausstellung in der Peacock Gallery in Central London 2002 konzipiert. In *tanz&tod* konterkariert *Lorna* die Lindhorster Trauertrachten aus der Schausammlung des Museums. Die Trauerphasen waren in Lindhorst genau festgelegt. Ein Witwer musste ein

Jahr lang den schwarzen Anzug tragen. Von Witwen erwartete man hingegen, dass sie erst nach drei Jahren die letzte Trauertracht ablegen sollten. Solange Frauen Trauer trugen, waren sie von Tanzveranstaltungen ausgeschlossen.

Angela Hiß

Lorna

Videoarbeit, 2002/13

[tanz&tod](#) →





Das bevorzugte Material von Marlen Seubert sind Tierhäute. Speziell gegerbtes Darmmaterial verwandelt sie zu anmutigen Kunstobjekten, die erst auf den zweiten Blick ihre organische Herkunft offenbaren. Entstanden sind 12 modellartige Kleiderobjekte, die wie eine zweite Haut einen (leeren) Körper umspannen. Der Tod eines Tieres schafft hier erst die Voraussetzung für die zarten Gebilde. Die filigranen Rokokokleidchen, die sich in aller Anmut drehen, sind aus Goldschlägerhäutchen genäht, einem speziell bearbeiteten Darmgewebe von Rindern. *Vanitas*, als mahnender Hinweis auf die Vergänglichkeit, erhält hier eine beängstigende sinn-

liche Präsenz und erinnert zugleich daran, dass manchmal etwas sterben muss, damit das Schöne überdauern kann.

Marlen Seubert

Bewegte weiße Kleider, 2012/13

Installation mit 12 bewegten Objekten,
Lammdärme, Goldschlägerhäutchen, Draht,
und *Der tanzende Christus*, 1989

Mullbinden, Gips, Pigmente, Hasenleim, Nagel und Japantusche
tanz&tod →



Harry Kramer beschäftigte sich als Begründer der Künstler-Nekropole in Kassel auf vielfache Weise mit dem Tod. In seinem Film *Die Schleuse* führen die mechanischen, automobilen Drahtskulpturen einen grotesken Totentanz auf. Der Tanz bleibt dabei für Harry Kramer prägend. Nicht nur seine Figuren führen tänzerische Bewegungen auf, auch die Kamera bewegt sich tanzend um die automobilen Skulpturen. Mit dynamisch gefilmten Bewegungen und den rhythmischen Schnitten nimmt *Die Schleuse* das ästhetische Charakteristikum der populären Musikvideos vorweg.

Harry Kramer

Die Schleuse

Experimentalfilm, 1961

Szene: Harry Kramer

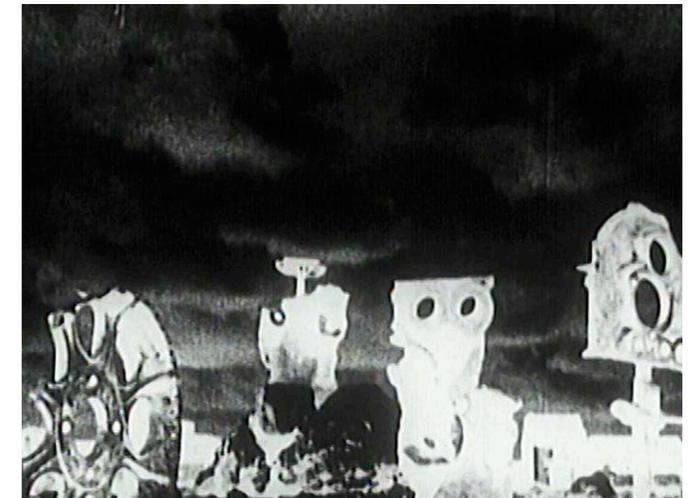
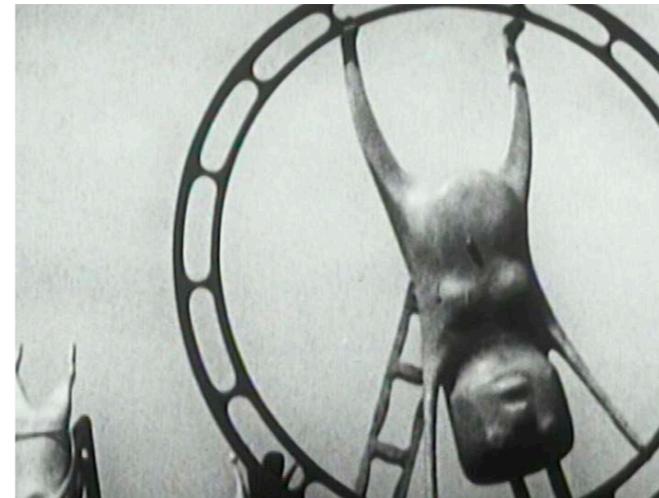
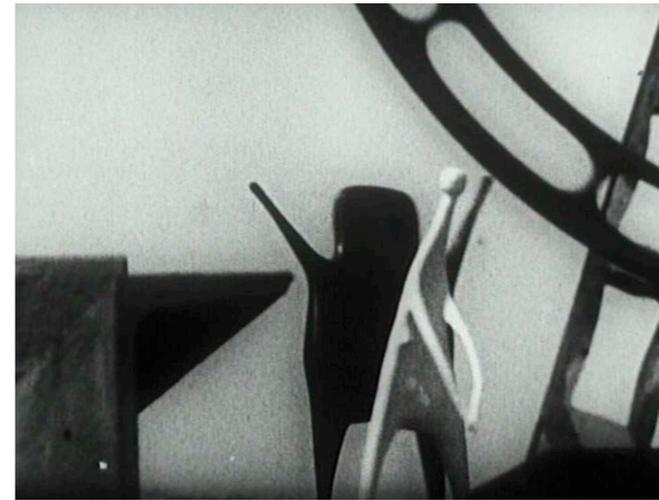
Kamera: Wolfgang Ramsbott

Musik: Art Blakey

Produktion: Dumont'Time

Leihgabe: documenta Archiv, Kassel

tanz&tod →





Musikvideos

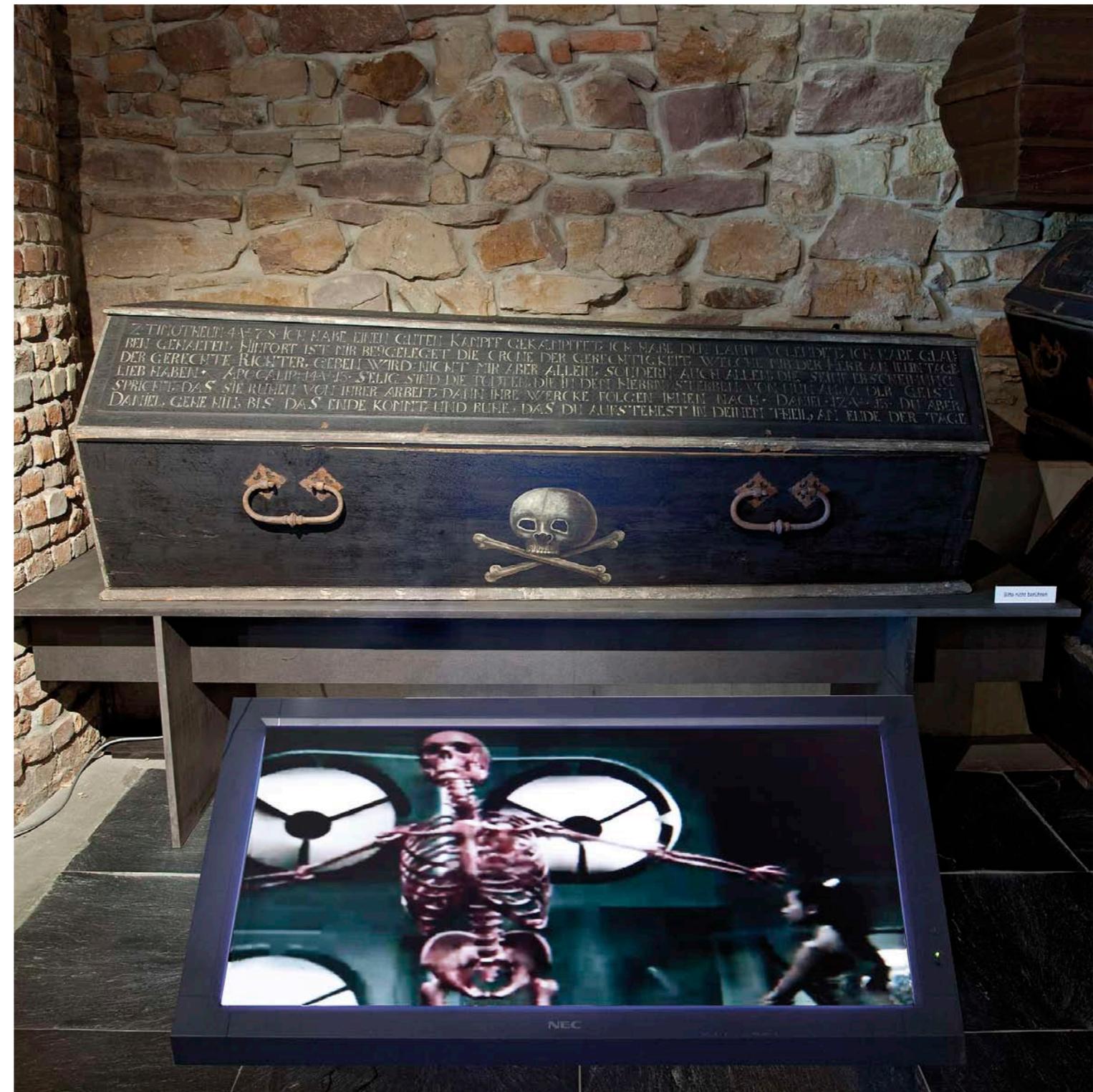
Zu den historischen Wurzeln moderner Musikvideos gehören unter anderem Trickfilme wie die legendäre Disney-Produktion *Skeleton Dance* von 1926 (s. Abb. oben). Diese Vorformen vollzogen über die Jahrzehnte eine Transformation über animierte Werbevideos und Musikfilme bis zu Kurzfilmen als Instrument des Musikmarketings, wie Michael Jacksons *Thriller* von 1982. Als Musikclips eroberten sie schließlich die Fernsehsender im Sturm und gelten als bedeutende Errungenschaft der visuellen Populärkultur. Nach der Hochzeit der Musikvideos in den 1990er bis in die 2000er Jahre erleben die werbewirksamen und imagefördernden Clips' einen Boom auf Videoplattformen im Internet. Dort sind Musikvideos und die Songs der Künstler einfach und für jeden zugänglich zu erhalten.² Musikvideos sind gleichermaßen Bewegung in

Farbe, Form und Ton; in ihnen verschmelzen Bild, Musik und Tanz zu einer Einheit. Die Tanzchoreographien verknüpfen narrative oder metaphorische Elemente, nehmen Rhythmus oder Songelemente auf, oder stehen in einem eigenen, visuell-ästhetischen Kontext. Der Tod, Skelett-Motive, Geister und Mumien werden ganz unterschiedlich thematisiert und verwendet: als gestalterisches Element in nicht-narrativen Videos oder als Motiv einer Erzählung. Auch im Topos des wiederkehrenden Zyklus' von Leben und Tod tauchen diese Motive auf. Die moderne Interpretation des Totentanzes in den Musicclips kann als wiederkehrende Thematisierung der eigenen Sterblichkeit gelesen werden: dem zeitlosen Tanz mit dem Unausweichlichen. Christina Schöner

Anmerkungen

- 1 Henry Keazor, Thorsten Wübbena, *Video Thrills The Radio Star – Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*, Bielefeld, 2007, S. 56f.
- 2 Hans Fischerkoesen et al., *Von tanzenden Zigaretten und Elchen – Der deutsche Animationsfilm in Werbung und Musikvideo*, Berlin, 2011, S. 34ff.

Blick in die Ausstellung; das Musikvideo *Rock DJ* von Robbie Williams (EMI Music, 2000), im Hintergrund ein Sarg der Familie Stockhausen in der Schausammlung *tanz&tod* →





Über tiefenpsychologische Verfahren oder die Methode des automatischen Zeichnens versucht Ugo Dossi, sich die Bildersprache des Unbewussten zu erschließen. Die daraus entwickelten Piktogramme sind Sinnbilder kollektiver Sehnsüchte, Wünsche und Ängste. Das hier gezeigte Kunstvideo ist das erste, das ausschließlich auf subliminalen Bild- und Klangelementen basiert, also kürzesten Sequenzen, die nur noch unterschwellig wahrgenommen werden können. Die projizierten Gesichter des Todes und Formen der Seele sind

zum Teil auch in seinem Grabmalentwurf von 2003 in der Künstler-Nekropole Kassel wiederzuentdecken.

Ugo Dossi

Eternal Recurrence – Danse Macabre
(Ewige Wiederkehr – Totentanz)

Kunstvideo, 2007

tanz&tod →



1995 errichtete Werner Ruhnau in der Künstler-Nekropole Kassel seine Grabstätte in Form eines Amphitheaters. Spiel und Tanz sind auch an diesem Ort zentrale Elemente. Seit der Einweihung proben Werner Ruhnau und Elisabeth Stelkens einmal jährlich im Rahmen ihrer Geburtstagsfeiern am zukünftigen Bestattungsort ihr Begräbniszeremoniell. Zu einem Trompetenstück von Landgraf Moritz wird mit spielerischer Leichtigkeit ein Schreittanz aufgeführt, der in einem Reigen endet. Werner Ruhnau: „Die Wiederbelebung des Festes, der Feier als Gesamtkunstwerk, das Zusammenspiel

aller Beteiligten in Zeit und Raum, scheint mir besonders geeignet zu sein, alte Wünsche nach szenischen Mitspielformen neu zu beleben.“

Werner Ruhnau

Schreittanz am Spielort

Video-Dokumentation, Clipmedia, Filmstill, 2013

tanz&tod →



Bei der Berlin Fashion Week 2012 verblüfften Lena Hoscheks Models durch ihr makaberes, folkloristisches Totenkopf-Make-up, mit dem sie die Sommerkollektion präsentierten. Inspiriert von Frida Kahlo griff die Modedesignerin Motive des mexikanischen *Día de los Muertos* (Tag der Toten) auf. Die femininen Schrittfolgen und Posen wirkten durch die Schminkmasken und den düsteren Alternativ-Rock selbstbewusst und zugleich beunruhigend. Hoschek spielte in ihrer Show mit den Erwartungen an eine Laufstegchoreo-

graphie und zeigte den Tod als *La Muerte*: weiblich und verführerisch.

Berlin Fashion Week 2012 (Spring/Summer 2013)

Video 2012

Kollektion: Lena Hoschek

Musik: Queens of the Stone Age, Stick Dogs, Brian Setzer, Deadbolt, Stoner Train, The Black Keys

tanz&tod →



Gerold Eppler

El Día de los Muertos

Das mexikanische Totenfest

In der Zeit vom 31. Oktober bis 2. November zelebrieren die Mexikaner den *Día de los Muertos* – ein farbenprächtiges Volksfest zum Gedenken an die Verstorbenen, bei dem sich vorkolumbianische Elemente, insbesondere aus der aztekischen Kultur, mit Formen und Zeichen des christlich geprägten Brauchtums mischen. Ein Motiv sticht dabei besonders heraus: der Totenschädel, der in allen denkbaren Formen an vielen mesoamerikanischen Bauten angebracht ist. Doch gleichzeitig erinnern diese Schädel an das europäische Todesbild, das im Barock weit verbreitet war und von den Spaniern nach Mittelamerika eingeführt wurde: das *Memento mori* in Form des menschlichen Schädels oder in Gestalt eines Skeletts.

Neben Parallelen in den Darstellungen finden sich auch Ähnlichkeiten im Kulturleben. Die Azteken feierten vor der Trockenperiode im August ihr Totenfest, an dem sie ihre Ernte mit den Toten teilten. Auch Katholiken gedenken in Feiern ihrer Toten und schmücken an Allerheiligen und Allerseelen die Gräber ihrer Verstorbenen, jedoch erst im November. Letztlich entstand aus der Verbindung der Kulturen der sogenannten Alten und der Neuen Welt ein so vollkommen neuer, einzigartiger Totenkult, dass er im Jahr 2003 von der UNESCO in die Liste der Meisterwerke des mündlichen und immateriellen Erbes der Menschheit aufgenommen wurde.

Das Totenfest hat für die mexikanische Bevölkerung enorme Bedeutung. In Mexiko zählt der *Día de los Muertos* zusammen mit dem Fest der Jungfrau von Guadalupe zu den wichtigsten Feiertagen. Dem Glauben nach besuchen

die Seelen der Verstorbenen in dieser Zeit die Lebenden. Und dieser Besuch wird nicht wie in anderen Kulturen gefürchtet, sondern freudig begrüßt und ausgiebig gefeiert. Der *Día de los Muertos* ist deshalb ein Volksfest, das umfangreich vorbereitet wird. Schon Wochen vorher werden in den Geschäften Skelette aus Draht und Pappmaché, künstliche Totenköpfe in allen möglichen Formen und Farben, Abbildungen der berühmten *Calavera Catrina*, Marzipansärgchen und Totenköpfe aus Zuckerguss angeboten.

Um den Toten einen feierlichen Empfang zu bereiten, werden Blumenteppiche auf den Friedhöfen ausgelegt, die Gräber mit Kerzen geschmückt und in den Häusern *ofrendas*, die reich gedeckten Gabentische für die Toten, aufgebaut. Man feiert mit Essen, Getränken, mit Musik und ausgelassenen Tänzen. In einer Lebenswelt, in der soziale, kulturelle und wirtschaftliche Gegensätze aufeinander treffen und der Tod eine alltägliche Erfahrung ist, können gerade Tänze den Schrecken ein wenig bannen und der Trauer Raum geben.

Mexikanische *ofrenda* im Museum, 2013,
mit Filmbeitrag aus rbb Produktion
Hallo Tod, Ausschnitt Mexiko, 2012
tanz&tod →



Gabriele Endo

Butoh

In den 1920er Jahren reiste Tomoyoshi Murayama durch das Deutschland der Weimarer Republik und ließ sich von Dadaismus, Konstruktivismus und Expressionismus inspirieren. Er besuchte viele Tanzveranstaltungen, aber keine beeindruckte ihn so sehr, wie die Darbietung Mary Wigmans in Berlin, die zuletzt ohne Musik auf der Bühne tanzte. Murayama hatte niemals zuvor einen Menschen so intensiv tanzen sehen. Er kehrte nach Japan zurück und begründete mit der Gruppe MAVO die japanische Avantgarde, die dem entstehenden Neuen Tanz wichtige Impulse gab.

Ein anderer Vorläufer des Neuen Tanzes war Baku Ishii. Gemeinsam mit dem Komponisten Kosaku Yamada, der seine Studien in Deutschland beendet hatte, verkündete er die Idee der Tanz-Dichtung. Ziel dieser neuen Tanzform war die Abgrenzung zum klassischen Ballett, der Abschied von der erlernten Technik und den befolgten Regeln als Ausdruck erlebter Gefühle. Bereits im Jahr 1923 trat Baku Ishii mit großem Erfolg in Europa auf. In der Zeit seines Aufenthaltes im Westen widmete er sich intensiv den europäischen Tänzen und eröffnete nach seiner Rückkehr nach Japan die erste Schule für Neuen Tanz. Im Jahre 1933 wurde Kazuo Ohno sein Schüler, ein Mann, der später den Butoh-Tanz in ganz besonderer Weise prägen sollte.

Zunächst sei aber noch auf zwei wichtige Vermittler des expressionistischen Tanzes hingewiesen, auf Takaya Eguchi und seine Partnerin Soko Miya. Das Tanzpaar hielt sich seit 1931 in Deutschland auf, wo es – wie zuvor Murayama – von Mary Wigman tief beeindruckt war. Sie studierten an deren Dresdner Schule autonomen Tanz. Als sie 1933

nach Japan zurückkehrten, eröffneten sie das Eguchi-Miya-Tanzstudio in Tokio.

Schon drei Jahre später setzte Kazuo Ohno seine bei Ishii begonnene Tanzausbildung in diesem Studio fort und begegnete dort nach dem zweiten Weltkrieg Tatsumi Hijikata. Die Namen Ohno und Hijikata bezeichnen zwei außergewöhnliche Persönlichkeiten, die dem Butoh jene Entwicklung und Faszination gaben, die er bis heute hat. Die Entwicklung einer Tanzform (dieser Terminus ist wichtig) vorrangig anhand von Namen der Tänzer aufzuzeigen, erscheint im Zusammenhang mit dem Butoh-Tanz nicht nur möglich, sondern notwendig. Keine Tanzform ist enger an die Persönlichkeit des Tänzers gebunden. Im Butoh sind Mittel und Gegenstand identisch: nämlich der Körper.

Obwohl die Individualität des Tänzers in der Sprache des Körpers zurücktritt, ist sie zugleich in ihm und ermöglicht ihren Reichtum. In der Verbindung von Signifikant und Signifikat wird der Körper zum arbiträren Zeichen im Raum. In diesem Tanzverständnis wird auf der westlichen Seite der Abschied vom Regelsystem des klassischen Balletts deutlich, während in Japan die traditionellen Tänze No, Kabuki und Bunraku in ihrer ritualisierten Ausdrucksgestik überwunden werden.

Tatsumi Hijikata prägte mit dem Schlagwort „Schwanensee passt nicht zum japanischen Körper“ den Butoh als Ausdruck des Körperbildes des Japaners, dessen kurze

Tadeshi Endo, Butoh-Performance zur Eröffnung der Ausstellung tanz&tod, 24. Mai 2013 (s. auch Abb. S. 76) →





Beine und langer Oberkörper in unmittelbarer Wechselwirkung mit der jahrtausendealten Kultur der Reisbauern geformt wurden. So bezeichnete Hijikata seinen Tanz als „Aus dem Schlamm geboren“. Die Vielfalt seiner Ideen, aber noch mehr die Kraft seiner Inspiration, ließen ihn zur schamanenhaften Verkörperung einer archaischen Mystik werden, von der auch Kazuo Ohno berührt wurde.

Ohno hatte sein Initiationserlebnis im Jahr 1929, als er die Tänzerin Antonia Mercé (La Argentina) zum ersten Mal tanzen sah. Ihre Bewegungen brannten sich in seine Seele ein, und er fühlte sich zum Tanz berufen. Kazuo Ohnos Verständnis des Butoh hat mit Hijikata die Mystik gemeinsam. Aber bei ihm erhält sie eine christlich/buddhistische

Grundlegung. Er sieht im Butoh sowohl eine Lebensweise als auch einen Tanz. Seine Lebenshaltung ist geprägt vom tiefen Mitgefühl für alles Menschliche und getragen von einer tiefen Religiosität. Folglich sagt er, dass er zwar jemandem fünf Jahre Butoh lehren könne, aber das sei es eben nicht allein. Und so erscheint Kazuo Ohno gleichsam als Zen-Meister, der durch sein Beispiel wirkt ohne auf seine Schüler gezielt Einfluss zu nehmen. In seinen Inszenierungen tanzt der *primeur danseur* des Butoh Choreographien, die er tief in sich selbst findet und die um die mythischen Themen Geburt, Liebe und Tod kreisen.

Der Philosophie und der künstlerischen Idee des Butoh folgend, haben sich etliche junge Tänzerinnen und Tänzer den beiden großen Meistern Hijikata und Ohno angeschlossen. Mit ihrem individuellen Stil dieser Tanzform gaben sie dem Butoh-Tanz immer wieder neue Impulse. Unter ihnen findet man so große Namen wie: Ushio Amagatsu (Leiter der Sankai Juku Company), Akaji Maro, Akira Kasai, Carlotta Ikeda, Mitsutaka Ishii, Ko Murobushi, Yoko Ashikawa, Saga Kobayashi, Tomiko Takai, Eiko & Koma, Anzu Furukawa, Masaki Iwana, Yumiko Yohioka und Minako Seki (tatoeba) und Tadashi Endo. Einige von ihnen waren schon in Göttingen zum MAMU-Festival eingeladen und geben am Butoh Centrum MAMU regelmäßig Workshops.

Als Schüler von Kazuo Ohno gibt Tadashi Endo dem Butoh eine Richtung, in der sich Lebensweise und Mythos verbinden. Mit seinem Tanz wendet sich Endo gegen das Zeitverständnis der modernen Welt und weist auf die im Unbewussten des Menschen verborgenen Kräfte der zyklischen Erneuerung hin. Der Tanz des Tadashi Endo umschließt den Kreis des Lebens; für den Zuschauer öffnet sich einen Raum erfüllter Leere, in dem man sich selbst jenseits von Sprache und Zeit erfahren kann.

Als Kazuo Ohno 1991 das erste Mal auf Einladung Tadashi Endos nach Göttingen kam, beauftragte er ihn – dem einzigen in Europa festansässigen Butoh-Tänzer – dort ein Butoh-Centrum zu eröffnen, um die Idee des Butoh-Tanzes nach Europa zurückzubringen. Und so fand im Januar 1992 das erste MAMU-Festival statt, und im März 1992 wurde das Butoh-Centrum MAMU eröffnet.



Marc L. Moskowitz

Für die Toten tanzen: Beerdigungs-Stripperinnen in Taiwan

In den 1980er Jahren, als Taiwans Wirtschaft boomte und die Leute mehr Geld zur Verfügung hatten, das sie für religiöse Praktiken und Statussymbole ausgaben, war das Engagieren von Beerdigungs-Stripperinnen besonders verbreitet. Beerdigungs-Stripperinnen sind Frauen, die auf Beerdigungen singen, tanzen und ihre Kleidung ablegen. Neben Beerdigungen treten sie auch auf Hochzeiten, Tempelfesten und anderen sozialen Ereignissen, wie etwa der Geburt eines Sohnes oder bei Wahlkämpfen, auf. Ihre Auftritte finden auf sogenannten „Elektrischen Blumenwagen“ (chinesisch: *dianzi huache*) statt: dabei handelt es sich um Lastwagen, die über eine Bühne verfügen, auf der diese Frauen singen und tanzen können, während der LKW in einer Begräbnis- oder Tempelprozession mitfährt.

Heute stellen diese öffentlichen Aufführungen einen Spagat zwischen legaler und illegaler Aktivität dar. Aus diesen Gründen sieht man in den Stadtzentren eher nur noch selten Beerdigungs-Stripperinnen, während sie in ländli-

chen Gegenden und den Randbezirken der Städte häufig anzutreffen sind.

Ebenso wie die Klageweiber entspricht auch das Beerdigungsstrippen der chinesischen Konzeption von „heiß und laut“ (chinesisch: *renao*). „Heiß und laut“ bezieht sich auf das geschäftige Treiben bei öffentlichen Ereignissen. Im Westen wäre ein Rockkonzert ein gutes Beispiel für „heiß und laut“, wo frenetischer Energielevel und Lärm Indikatoren eines guten Konzerts sind. In Taiwan müssen alle öffentlichen Ereignisse „heiß und laut“ sein, um als erfolgreich bezeichnet werden zu können. Auch wenn sie am ehesten fürs Strippen und „Poledancing“ bekannt sind, so sind viele dieser Performerinnen tatsächlich auch sehr talentierte Sängerinnen.

Marc L. Moskowitz, Filmstill,
*Dancing for the Dead:
Funeral Strippers in Taiwan, 2012*
tanz&tod video ↗

Stefanie Hamann

Tanz ist Leben – Beerdigungen in Ghana

Der Tanz gehört nicht nur auf dem afrikanischen Kontinent zu den wichtigen kulturellen Praktiken. Er ist eine komplexe physische, emotionale, kognitive, kulturell geprägte Aktivität¹. Er kann zur Heilung eingesetzt werden, ist Kunst, Performanz, Selbstdarstellung, aber auch Kommunikation. Neben Gefühlen können über den Tanz auch abstrakte Konzepte wie Alter, soziales Geschlecht, Klasse und kulturelle Identität ausgedrückt werden². Ähnlich wie bei der verbalen Kommunikation muss man zum Verstehen von Tanz über Kenntnisse der entsprechenden „Sprache“ verfügen. Oder wie Georg Lechner in einem Vortrag erklärte: „Kaum jemand wird sich über Stunden hinweg Sprachen aussetzen, die er nicht versteht. Genau das aber geschieht bis zu einem gewissen Grad, wenn ein Publikum ohne vorausgehende Einführung Musik- und Tanztraditionen anderer Kulturen ausgesetzt wird.“³

Tanz ist in Afrika alltäglich, und es gibt fast niemanden, der nicht tanzt. Er ist von anderen Kunstformen, wie Gesang und Musik, nicht zu trennen und gibt einen Einblick in die entsprechende Kultur. Der Direktor des *Ghana Dance Ensembles* Albert M. Opoku beschreibt die Tragweite und die Bedeutung des Tanzes als Ausdruck von vielfältigen Prägungen: „(...) *Our life and soul, and the realities, perceived, conceived, or felt that make us the people that we have been and are at the present, are revealed to the serious seeker in our dance.*“⁴

So sind Tänze ebenfalls ein wichtiges Element von Beerdigungen und Trauerfeiern, die als *die* zentralen Feiern Afrikas gelten. Zu keinem anderen Anlass kommen so viele

Menschen zusammen, und es vergeht kaum ein Samstag, an dem man nicht an einer Beerdigung teilnimmt.

Das gilt auch für die Asante⁵, der größten Ethnie Ghanas. Am Beispiel ihres Adowa genannten Tanzes lassen sich die sozialen Funktionen des Tanzes sehr gut herausarbeiten, und damit einige Aspekte der Verknüpfung von Tanz und Tod aufzeigen. Doch zunächst wird ein kurzer Einblick in die Abläufe von Beerdigungsfeiern gegeben.

Früher wurden Menschen in Ghana spätestens am Tag nach Eintreten des Todes begraben. Für Verwandte aus weiter entfernten Gegenden wurde deshalb zu einem späteren Zeitpunkt eine Erinnerungsfeier abgehalten. Heute werden Verstorbene noch am Todestag in Leichenhallen, umgangssprachlich als „Kühlschränke“ bezeichnet, gebracht und verbleiben dort teilweise mehrere Wochen, Monate oder gar ein Jahr, damit Familien eine angemessene Begräbnisfeier planen und ausrichten können. An einer solchen Feier nehmen nicht nur die engsten Verwandten, sondern alle Mitglieder einer Gemeinschaft, zum Teil hunderte von Menschen, teil. Beerdigungen sind längst öffentliche Ereignisse, bei denen Familien miteinander um Prestige und Anerkennung konkurrieren, indem sie ihren Reichtum zur Schau stellen und somit Solidarität und Respekt gegenüber dem Verstorbenen ausdrücken. Viele Familien verschulden sich, da die Feiern immer größer und entsprechend auch teurer werden. Dies wird jedoch in Kauf genommen, da durch die Feier zum Übergang des Verstorbenen ins *asamando*, Land der Toten, beigetragen werden soll.⁶



→ tanz&tod Beerdigungsszene in Nyanyano bei Accra, Ghana, 2008

Das Wochenende der Beerdigung wird geplant und Verwandte über die Medien von der kommenden Feier in Kenntnis gesetzt. An einem Freitag wird der Verstorbene aus der Leichenhalle abgeholt, nach Hause gebracht, gewaschen, prunkvoll angekleidet, geschmückt und auf einem Bett aufgebahrt. Am darauffolgenden Tag findet die eigentliche Bestattung statt. Nachdem die Trauergäste dem Verstorbenen die letzte Ehre erwiesen, Geld gespendet und die Hinterbliebenen begrüßt haben, findet – wenn es sich um einen Christen handelt – ein Gottesdienst statt. Der Sarg wird dann, begleitet von Trauersängerinnen, in einer Prozession zum Friedhof getragen und beigesetzt.⁷ Dann kehrt

man zum Haus der Familie zurück, redet, trinkt und tanzt zusammen. Die letzte öffentliche Gedenkfeier für den Verstorbenen findet am ersten Todestag statt, an dem auch der Grabstein aufgestellt bzw. enthüllt wird.⁸

Adowa gilt als anmutiger und trauriger Tanz. Jede Handbewegung hat eine bestimmte kulturelle Bedeutung. Der Gesichtsausdruck eines Tänzers sollte traurig und ernst sein.⁹ Adowa wird nicht nur von der engsten Familie, sondern von allen Teilnehmern einer Feier getanzt. Es gibt keine Trennung in Tänzer und Zuschauer, sie interagieren, jeder tanzt im Rahmen seiner Möglichkeiten.¹⁰ Begleitet wird Adowa von traditioneller Musik, immer öfter aber auch

durch DJs, die auflegen, was gerade „in“ ist, insbesondere moderne ghanaische Musik.

Es werden unterschiedliche Dinge durch den Adowa kommuniziert: Er bietet etwa Raum für den Ausdruck von Emotionen: So ist das Klatschen der Hände hinter dem Rücken beispielsweise ein Symbol für Einsamkeit, die man durch den Verlust des Verstorbenen empfindet. Eine zentrale Bewegung des Adowa, das Legen beider Hände auf dem Kopf, bedeutet Weinen. Zuschauer können darauf reagieren, indem sie etwa vor den Tänzern kleine Stoffstücke zu Boden legen, auf denen diese tanzen können und dadurch symbolisch ihr Mitgefühl und ihre Unterstützung ausdrücken¹¹. Albert M. Opoku bemerkt dazu: „You’ve got to learn to dance. It isn’t enough to say to a friend, ‚I’m sorry to hear your mother has died.‘ You have to dance it.“¹²

Beerdigungsfeiern bieten Raum für Trauer und Trost. Durch sie soll aber auch die Großartigkeit des Verstorbenen

bzw. sein Eintritt in das Land der Toten gefeiert werden. Durch das gemeinsame Feiern und Tanzen werden die Bindungen der Teilnehmer zueinander gestärkt, so dass Adowa auch das Wir-Gefühl fördert. Die gemeinsame Identität wird durch tänzerische Gesten symbolisiert: das Kreuzen der Arme mit geöffneten Händen drückt die Einheit der Teilnehmer aus.¹³

Adowa gilt als Beerdigungstanz. Er hilft aber auch, den Lebenszyklus zu schließen und nach vorn zu blicken, indem er den Geschlechtern eine Plattform zur Annäherung bietet. Männer und Frauen dürfen miteinander tanzen und können dabei mittels Gesichtsausdruck und Körperbewegungen ihre Gefühle mitteilen. So kommt es, dass sich viele spätere Paare bei Beerdigungen und durch diesen Tanz kennen gelernt haben.

Marleen de Witte, *Of Corpses, Clay and Photographs. Body Imagery and Changing Technologies of Remembrance in Asante Funeral Culture*, in: *Funerals in Africa: Explorations of a Social Phenomenon*, eds. Jindra and Noret, New York, Oxford: Berghahn 2011, S.177–206.

Marleen de Witte, *Money and Death: Funeral Business in Asante, Ghana*, in: *Africa* 73,4, 2003, S. 531–559

Krista N. Fabian, *Professional Dance in Ghanaian Society: The Development and Direction of the Ghana Dance Ensemble*, 1996, http://digitalcollections.sit.edu/african_diaspora_isp/27 (abgerufen: 31.04.2013)

Michael Jindra and Joël Noret (eds.), *Funerals in Africa. Explorations of a Social Phenomenon*, New York, Oxford: Berghahn 2011

Georg Lechner, *Pina Bausch in/und Indien. Eine Einladung zum interkulturellen Dialog*, in: *Tanztheater heute. Dreißig Jahre deutsche Tanzgeschichte. Das Buch zur Ausstellung*, hrsg. von Goethe Institut, Hannover: Kallmeyer 1998, S. 84–88

Katherine Moss, *Adowa, Funeral Dance of Asante as a Vehicle to Express Ethnic Identity*, 1998, http://digitalcollections.sit.edu/african_diaspora_isp/62 (abgerufen: 31.04.2013)

Albert M. Opoku, *The Dance in Traditional African Society*, 1970, <http://archive.lib.msu.edu/DMC/African%20Journals/pdfs/Institue%20of%20African%20Studies%20Research%20Review/1970v7m1/asrv007001002.pdf> (abgerufen 03.05.2013)

Aborampah Osei-Mensah, *Women’s Role in the Mourning Rituals of the Akan of Ghana*, in: *Ethnology* 38, 3, 1999, S. 257–271

Sjaak van der Geest, *Between Death and Funeral. Mortuaries and the Exploitation of Liminality in Kwahu, Ghana*, in: *Africa* 76, 4, 2001, S. 485–501

Anmerkungen

- 1 Barnard und Spencer 2002, S. 147ff.
- 2 Ebd.
- 3 Lechner 1998, S. 84
- 4 Albert M. Opoku (Direktor des Ghana Dance Ensembles), zitiert nach Fabian 1996, ohne Seitenzahl
- 5 Im Deutschen auch als Aschanti bekannt
- 6 de Witte 2011, S. 181. Die Grenzen zwischen Christentum und den sogenannten traditionellen Religionen sind fließend und nicht immer klar voneinander zu trennen. Jemand kann sich selbst als Christen bezeichnen, aber trotzdem seine Ahnen verehren. Das Christentum in Afrika hatte lange Zeit Schwierigkeiten bei der Missionierung, was u. a. am Verbot des Tanzens lag. Erst nach einer Afrikanisierung des Christentums, d. h. einer Übernahme der jeweiligen Sprache, Tänze und Gesänge für Gottesdienste, stieg die Anzahl der Taufen.
- 7 Moss 1998, S. 11
- 8 de Witte 2003, S. 534
- 9 Moss 1998, S. 25, 27
- 10 Ebd., S. 14
- 11 Ebd., S. 13
- 12 Ebd.

Literatur

Alan Barnard and Jonathan Spencer, *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, London, New York: Routledge 2002

Autoren

Gabriele Endo ist Managerin und Produzentin des Butoh-Tänzers Tadashi Endo, mit dem zusammen sie das Butoh Centrum MAMU in Göttingen betreibt. (www.butoh-ma.de).

Gerold Eppler M. A., ist Steinbildhauer und Kunstpädagoge, stellvertretender Geschäftsführer der Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal e. V. sowie stellvertretender Direktor des Museums für Sepulkralkultur und Vorsitzender des Kuratoriums der Stiftung Künstler-Nekropole.

Stefanie Hamann M. A. ist Ethnologin, arbeitete nach dem Studium mit den Schwerpunkten Identitätstheorien, Postkoloniale Kritik und Gender als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Deutschen Sielhafenmuseum, Carolinensiel. Sie kuratierte die Ausstellung *Karl Richard Will – Ein Leben für die Fischerei in Bildern*. Seit 2013 ist sie Volontärin im Museum für Sepulkralkultur und lebt in Kassel.

Nele Lipp studierte von 1968–1974 Schauspiel an der Schule von Hildburg Freese sowie Kunstpädagogik und Freie Kunst an der HbK in Hamburg. Sie leitete von 1995–2000 die KÖINZI-DANCE Transformance-Company und gründete 1997 den Verein KÖINZI-DANCE interdisziplinäre Kunst Hamburg. Ihr Arbeitsthema ist die Durchdringung von Tanz und bildender Kunst. Nele Lipp lebt und arbeitet in Hamburg.

Marc L. Moskowitz ist Anthropologe, Regisseur, Produzent und Kameramann. Derzeit lehrt er am Fachbereich Anthropologie an der Universität von South Carolina (USA). Seine Studien über Genderfragen und Alltagskultur in Asien wurden mehrfach ausgezeichnet. Er selbst lebte 11 Jahre in Taiwan.

Christina Schöner studiert Kunstgeschichte und Pädagogik an der FAU Erlangen-Nürnberg mit dem Schwerpunkt Kunstvermittlung und Museumspädagogik. Sie absolvierte 2013 ein Praktikum im Museum für Sepulkralkultur und arbeitet als Mediengestalterin, Dozentin und Kursassistentin bei der Jugendkunstschule sowie dem Kultur- und Freizeitamt Erlangen.

Garnet Schuldt-Hiddemann studierte Germanistik, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft sowie Philosophie in Köln. Sie arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Deutschen Tanzarchiv Köln. Schwerpunkte sind die Betreuung des Familienarchivs von Mary Wigman und der Nachlass von Dore Hoyer. Veröffentlichungen und Vorträge zu unterschiedlichen Themen aus dem Bereich Tanz. Drei Kinder, lebt bei Bonn.

Reiner Sörries, Prof. Dr., ist seit 1992 Geschäftsführer der Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal sowie Direktor des Zentralinstituts und Museums für Sepulkralkultur in Kassel. Er studierte Evangelische Theologie, Christliche Archäologie und Kunstgeschichte in Erlangen-Nürnberg und schloss mit dem 2. landeskirchlichen Examen ab, bevor er ein Vikariat absolvierte. Von 1979–1991 arbeitete er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Historische Theologie der Universität Erlangen, promovierte 1981 und habilitierte 1987. Er war Pfarrer der Evang.-Luth. Kirche in Bayern. Seit 1994 lehrt er außerdem als apl. Professor Christliche Archäologie und Kunstgeschichte an der Theologischen Fakultät der Universität Erlangen.

Thomas Thorausch ist seit 1996 stellvertretender Leiter des Deutschen Tanzarchivs Köln und u. a. zuständig für das Kurt Jooss-Archiv. Er arbeitete nach dem Studium der Theaterwissenschaft, Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft und Amerikanistik an der Freien Universität Berlin als Regieassistent und Dramaturg in Essen, Köln und Regensburg sowie bei diversen Freien Theaterproduktionen in Nordrhein-Westfalen. Daneben war er als wissenschaftlicher Projektmitarbeiter für die Deutsche Akademie des Tanzes, das Deutsche Tanzarchiv Köln sowie für das Historische Archiv der Stadt Köln (Projekt Dokumentation des Kölner Kulturlebens nach 1945) tätig.

Wir danken allen Leihgebern für die Unterstützung der Ausstellung:

Akademie der Künste, Berlin
Bayerischer Rundfunk, München
Deutsches Tanzarchiv Köln – SK Stiftung Kultur
Die Toten Hosen
documenta Archiv, Kassel
Ugo Dossi, München
Gabriele und Tadashi Endo, Göttingen
Galerie Berinson, Berlin
Angela Hiß, Düsseldorf
Lena Hoschek, Berlin
LENTOS Kunstmuseum Linz
Anja Manfredi, Wien
Marc L. Moskowitz, USA
rbbmedia GmbH, Berlin
Ulrike Rosenbach, Roderath/Nettersheim
Corinna Rosteck, Berlin
Werner Ruhnau, Essen-Kettwig
Marlen Seubert, Härtlingen, Frankfurt/Main, Spanien
Christian Spuck, Zürich
Hanne Spuck, Kassel
Suhrkamp Verlag, Berlin
Bettina Stöß, Berlin

Das Vermittlungsprogramm für Kinder und Jugendliche wird unterstützt von der Kasseler Sparkasse.

Abbildungsnachweise

AFD/Museum für Sepulkralkultur, Foto: Frank Hellwig: 7, 11, 13, 43-45, 49, 51, 58-61, 65, 73, 75-76; Helge Leiberger: 17 oben;
Felix-Nussbaum-Haus: 18; Theater Osnabrück: 19; Marie Chouinard: 20;
Dudley Murphy, Danse Macabre, Filmstill: 21; Stuttgarter Ballett: 22, 55;
Deutsches Tanzarchiv Köln – SK Stiftung Kultur: 25, 31, 35, 37; Charlotte Rudolph, © VG Bild-Kunst: 26; Suse Byk: 28;
Montage: Siegfried Enkelmann, Foto: Honoré Daumier, © VG Bild-Kunst: 29;
Wikimedia Commons, lizenzfrei: 39; Joergens.mi/Wikipedia, Lizenz: CC-BY-SA-3.0: 40; Wikimedia Commons, Foto: Rollopac, lizenzfrei: 41;
LENTOS Kunstmuseum Linz: 47; Bettina Stöß: 53; Corinna Rosteck: 57;
Harry Kramer, Die Schleuse, Filmstill: 63; Walt Disney, Skeleton Dance, Filmstill: 64; Ugo Dossi, Foto: Frank Hellwig: 66-67; Werner Ruhnau, Clipmedia Kassel, Filmstill: 69; Lena Hoschek, Filmstills: 71; Marc L. Moskowitz: 77; Jutta Lange: 79

Impressum

**tanz
tod &**

Museum für Sepulkralkultur Kassel
25. Mai – 8. September 2013

Ausstellung

Kuratiert von: Gerold Eppler, Jutta Lange, Stefanie Hamann
Gestaltung/Corporate Design: Michael Göbel
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Jutta Lange

Katalog

Herausgegeben von:
AFD, Stiftung Zentralinstitut und
Museum für Sepulkralkultur
Redaktion und Lektorat: Jutta Lange, Karin Thielecke
Grafische Gestaltung: Andreas Sandmann, Kassel
Gesamtherstellung: Werbedruck GmbH Horst Schreckhase

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie. Detaillierte bibliografische Daten sind
über: <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Das Museum für Sepulkralkultur wird gefördert durch



Der Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



HESSEN
Hessisches Ministerium
für Wissenschaft und Kunst



Evangelische Kirche in Deutschland



DEUTSCHE
BISCHÖFSKONFERENZ

Kassel documenta Stadt



© Die Herausgeber, die Autoren
© Für die abgebildeten Werke, wenn nicht anders vermerkt,
bei den Künstlern
ISBN 978-3-924447-51-9
Printed in Germany

ISBN 978-3-924447-51-9