

BALLETT

CHOREOGRAPHIEN VON
JOHAN INGER UND
ALEXANDER EKMAN
PREMIERE AM 26.09.2013
GROSSE BÜHNE

Absolut
Dansa

T
H
E
A
T
E
R

B
A
S
S
E
L

ABSOLUT DANSA

BALLETTABEND MIT CHOREOGRAPHIEN
VON JOHAN INGER UND ALEXANDER EKMAN

MUSIK VON JOHANN SEBASTIAN BACH,
TRAD. HAWAIIANISCHE MUSIK, ALEXANDER EKMAN,
EVAN ZIPORYN, MATMOS

PREMIERE AM 26. SEPTEMBER 2013
GROSSE BÜHNE

DAUER: CA. 1 STUNDE 45 MINUTEN (MIT PAUSE)

PARTNER DES BALLETT BASEL:
BASELLANDSCHAFTLICHE KANTONALBANK
DANK AN UNSERE GÖNNERINNEN UND GÖNNER
FÜR IHRE GROSSZÜGIGE UNTERSTÜTZUNG

ES TANZEN

SOL BILBAO LUCUIX
ALBA CARBONELL
CASTILLO
DEBORA MAIQUES MARIN
ANDREA TORTOSA VIDAL

DIEGO BENITO
GUTIERREZ
JOAQUIN CRESPO LOPES
JORGE GARCÍA PÉREZ
JAVIER RODRÍGUEZ
COBOS
ALESSANDRO
SCHIATTARELLA

(SIDNEY ELIZABETH
TURTSCHI)
(TANA ROSÁS SUNÉ)
(RAQUEL REY RAMOS)
(ANA LOPEZ)

(ARMANDO BRASWELL)
(ANTHONY
RAMIANDRISOA)
(JULIAN JUAREZ CASTAN)
(FLORENT MOLLET)
(JEREMY NEDD)

BITTE BEACHTEN SIE
DIE ABENDBESETZUNG

CHOREOGRAPHIE /
BÜHNE / KOSTÜME

LICHT / VIDEO

MUSIK

CHOREOGRAPHISCHE
ASSISTENZ

CHOREOGRAPHISCHE
ASSISTENZ /
EINSTUDIERSASSISTENZ

DRAMATURGIE

BÜHNENBILDASSISTENZ

KOSTÜMSSISTENZ

INSPIZIENZ

JOHAN INGER

PETER LUNDIN

JOHANN
SEBASTIAN BACH

URTZI ARANBURO

CRISTIANA SCIABORDI
THIBAUT CHERRADI

BETTINA FISCHER

MADELEINE SCHLEICH

JESSICA KUBE

VALENTINE-DOMINIQUE
STUMPF

ES TANZEN

SOL BILBAO LUCUIX
LYDIA CARUSO
DEBORA MAIQUES MARIN
RAQUEL REY RAMOS
TANA ROSÁS SUNÉ
ANDREA TORTOSA VIDAL
SARA WIKSTRÖM

DIEGO BENITO
GUTIERREZ
ARMANDO BRASWELL
JOAQUIN CRESPO LOPES
JORGE GARCÍA PÉREZ
FLORENT MOLLET
JEREMY NEDD
ANTHONY
RAMIANDRISOA
JAVIER RODRÍGUEZ
COBOS

(CAMILLE AUBLÉ)
(ALBA CARBONELL
CASTILLO)
(KIHAKO NARISAWA)
(SIDNEY ELIZABETH
TURTSCHI)

(SERGIO BUSTINDUY)
(JULIAN JUAREZ CASTAN)
(ALESSANDRO
SCHIATTARELLA)
(GAETANO TERRANA)
(RUOCHEN WANG)

BITTE BEACHTEN SIE
DIE ABENDBESETZUNG

CHOREOGRAPHIE /
BÜHNE / KOSTÜME / VIDEO

LICHT

EINSTUDIERUNG

MUSIK

CHOREOGRAPHISCHE
ASSISTENZ /
EINSTUDIERSASSISTENZ

DRAMATURGIE

BÜHNENBILDASSISTENZ

KOSTÜMSSISTENZ

INSPIZIENZ

ALEXANDER EKMAN

TOM VISSER

NINA BOTKAY
KRISTINA OOM

TRAD. HAWAIIANISCHE
MUSIK
ALEXANDER EKMAN
EVAN ZIPORYN
MATMOS

CRISTIANA SCIABORDI
THIBAUT CHERRADI

BETTINA FISCHER

MADELEINE SCHLEICH

JESSICA KUBE

VALENTINE-DOMINIQUE
STUMPF

Technischer Direktor: **Joachim Scholz**
Mitarbeiter: **Claude Blatter**

Assistent des technischen Direktors:
Beat Weissenberger

Leitung Bühnenbetrieb:

Michael Haarer, Adi Vossen

Bühnenmeister: **René Camporesi,**
René Flock, Mario Keller

Leitung Beleuchtung: **Roland Edrich**

Beleuchtungsmeister: **Markus Küry,**
Guido Hölzer

Leitung Tonabteilung: **Robert Hermann**
Stellvertretung: **Johann Fitschen**

Leitung Requisite, Pyrotechnik:
Stefan Gisler

Leitung Möbel/Tapezierer:
Rolf Burgunder

Leitung Maske:

Elisabeth Dillinger-Schwarz

Leitung Betriebstechnik:

Stefan Möller, Matthias Assfalg

Leitung Facility und Hausdienste:

Alexander Stumpp

Stellvertretung: **Paul Wakefield**

Leitung IT: **Pascal Thomann**

Werkstätten-/Produktionsleitung:

René Matern, Gregor Janson

Leitung Schreinerei: **Markus Jeger**

Stellvertretung: **Martin Jeger**

Leitung Schlosserei: **Robert Zimmerli,**
Andreas Brefin
 Stellvertretung: **Dominik Marolf**
 Leitung Malsaal: **Michael Hein**
 Stellvertretung: **Andreas Thiel;**
 Theaterplastiker: **Boris Gil,**
Javier Puertas Tagle
 Leitung Kostümabteilung: **Karin Schmitz**
 Assistenz: **Anna Huber**
 Gewandmeisterei Damen:
Antje Reichert, Mirjam Dietz
 Gewandmeister Herren:
Ralph Kudler
 Stellvertretung: **Eva-Maria Akeret**
 Kostümbearbeitungen:
Rosina Plomaritis-Barth,
Liliana Ercolani
 Kostümfundus: **Murielle Vëya**
 Ankleidedienst: **Werner Derendinger,**
Barbara Rombach, Susan Hubacker,
Nicole Persoz
 Leitung Bühnenbildatelier:
Marion Menziger
 Statisterie: **Lotti Bürgler**
 Leitung Billettkasse: **Christoph Adam**
 Stellvertretung: **Marianne Schnabel**
 Leitung Foyerdienste: **Caecilia Schaerli**
 Stellvertretung: **Evelyn Bangerter**

Direktor:
Richard Wherlock
 Managing Director:
Catherine Brunet
 Administration:
Nikki Szabo
 Dramaturgie:
Bettina Fischer
 Ballettmeisterin: **Cristiana Sciabordi**
 Ballettmeister: **Thibaut Cherradi**
 Co-Inszenierung:
Hans Kaspar Hort
 Korrepetitorin:
Maria Bugova-Koncekova
 Ballettfotograf: **Ismael Lorenzo**
 Medizinischer Berater:
Tommaso Pennacchio

Tempus Fugit

Choreographie von Johan Inger
Uraufführung am 26.09.2013
Theater Basel



Johan Inger

Das Thema Verlust ist ein Motiv, mit dem ich oft arbeite und das sich eigentlich von Anfang an durch meine Choreographien zieht. Nicht dass sich jedes meiner Stücke um Verlust drehen würde, aber immer wieder komme ich auf dieses Thema zurück und verspüre den Drang, mich in meiner künstlerischen Arbeit damit zu beschäftigen.

Als Bach von einer dreimonatigen Reise in sein Haus zurückkehrt, wird er mit der Nachricht empfangen, dass seine Frau vor einer Woche gestorben ist, und man führt ihn zu ihrem Grab. Wenig später komponiert er die Partita für Solo-Violine in d-Moll. Die Musikwissenschaft entdeckte in dem Werk versteckte Choräle, die um das Thema Tod und Auferstehung kreisen. Bach, der für seine strikten mathematischen Regeln und Theorien bekannt ist, scheint dieselben in der Chaconne zu brechen. Er zeigt darin seine Gefühle und nimmt mich als Zuhörer mit auf eine emotionale Achterbahnfahrt.

Konzeptuell basiert mein Stück «Tempus Fugit» auf einer Theorie, die besagt, dass wir alle ähnliche Phasen durchleben, wenn jemand von uns geht: Ein erstes Nicht-wahrhaben wollen, dann die aufbrechenden Emotionen, in denen oft ganz durcheinander Zorn Wut, Angst und Ruhelosigkeit durchlebt werden. Es folgt die Depression, eine Entfremdung vom Leben, und dann eine Phase, in der ein neuer Welt- und Selbstbezug entsteht, eine Art Akzeptanz des Verlustes. Die Reihenfolge und die Dauer dieser Phasen sind natürlich individuell. Aber durch jede Stufe zieht sich ein alles verbindender Schimmer der Hoffnung.

So lange es Leben gibt, gibt es auch Hoffnung. Solange es Hoffnung gibt, gibt es Leben.

In diesem Sinn soll das Stück eine Art Suche sein, eine Reise hin zum Annehmen und Akzeptieren.

Johan Inger

Johann Sebastian Bach
Konzert nach Alessandro Marcello
d-Moll, BWV 974: Adagio

Johann Sebastian Bach
Partita Nr.2, d-Moll, BWV 1004:
V. Ciaccona (arr. F. Busoni)

Johann Sebastian Bach
Das Wohltemperierte Klavier I
b-Moll, BWV 867: Fuge Nr. 22

«Die Chaconne ist mir eines der wunderbarsten, unbegreiflichsten Musikstücke. Auf ein System für ein kleines Instrument schreibt der Mann eine ganze Welt von tiefsten Gedanken und gewaltigsten Empfindungen. Hätte ich das Stück machen, empfangen können, ich weiß sicher, die übergroße Aufregung und Erschütterung hätten mich verrückt gemacht.»

(Johannes Brahms über Johann Sebastian Bachs fünften Satz der Partita Nr. 2, Chaconne)





«Johans Choreographien sind wie er selbst: wahrhaftig, emotional, instinktiv; immer im ausgewogenen Gleichgewicht zwischen gehaltener Spannung und risikoreicher off-balance.»

Thibaut Cherradi, Ballettmeister

JOHAN INGER

Der gebürtige Stockholmer (1967) wurde an der Royal Swedish Ballet School und an der National Ballet School in Kanada zum Tänzer ausgebildet. Von 1985 bis 1990 tanzte er beim Royal Swedish Ballet in Stockholm, wo er in seiner letzten Spielzeit zum Solisten avancierte. Fasziniert von der Arbeit Jiří Kyliāns, wechselte Inger im Jahr 1990 zum Nederlands Dans Theater nach den Haag und tanzte dort bis zum Jahr 2002.

Johan Inger nahm am Nederlands Dans Theater an den jährlich stattfindenden Choreographie-Workshops teil, bei denen er die Aufmerksamkeit Jiří Kyliāns auf sich zog. Nachdem er vier kleinere Workshopstücke kreiert hatte, wurde ihm 1995 angeboten, für das NDT 2, der Juniorkompanie des renommierten niederländischen Tanzensembles, ein Stück zu choreographieren. Daraus resultierte das Stück Melantid, das sein offizielles Debut als Choreograph markiert. Es war von Beginn an sehr erfolgreich und brachte Inger den Philip Morris Finest Selection Award 1996 in der Kategorie zeitgenössischer Tanz. Im Jahr 2001 wurde das Stück dann für den Laurence Olivier Award nominiert.

Seit seinem Debut hat Johan Inger zahlreiche Stücke für das Nederlands Dans Theater kreiert. Für seine Choreographien Dream Play und Walking Mad erhielt er den Lucas Hoving Production Award im Oktober 2001. Walking Mad wurde später vom Cullberg Ballet ins Repertoire auf-

genommen und erhielt weitere Preise im Jahr 2005. Inger wurde ausserdem für den Golden Theatre Dance Prize 2000 nominiert und erhielt den Merit Award 2002 des Stichting Tanzfonds '79.

Johan Inger verliess das NDT im Jahr 2003, um die künstlerische Leitung des Cullberg Ballets zu übernehmen. Während der nächsten fünf Jahre choreographierte er zahlreiche Stücke für diese renommierte Kompanie wie zum Beispiel: Home and Home, Phases, In Two, Within Now, As if, Negro con Flores, Blanco und Point of Eclipse, das 2007 zum 40sten Geburtstag des Cullberg Ballets entstand. Im Sommer 2008 entschloss sich Inger, die Leitung des Ensembles aufzugeben und sich ausschliesslich dem Choreographieren zu widmen. Es entstanden von der Kritik hochgelobte Stücke wie Position of Elsewhere 2009. In den Jahren 2009 und 2010 war Inger associated choreographer für das NDT, wo seine Stücke Dissolve in This und Tone Bone Kone entstanden.

Johan Inger arbeitet als freischaffender Choreograph für so etablierte Ensembles wie: Netherlands Dance Theatre, Cullberg Ballet, Gothenburg Ballet, Monte Carlo Ballet, Ballett in Hannover, Hubbard Street Dance, Ballett der Semper Oper Dresden, Ballet du Rhin, Finnish National Ballet und vielen anderen.

In Basel war sein Stück «Empty House» im Jahr 2009 zu sehen. Das Stück «Rain Dogs», uraufgeführt im September 2011 war die erste Arbeit, die Johan Inger für das Ballett Basel choreographiert hat.

Flockwork

Choreographie von Alexander Ekman
Uraufführung am 09.11.2006
Lucent Danstheater Den Haag



Alexander Ekman

Ursprünglich habe ich «Flockwork» für das Nederlands Dans Theater 2 geschaffen. Es war damals mein erstes grösseres Stück, und ich war begeistert und dankbar, dass ich diese Chance bekam. Inzwischen habe ich die Choreographie viermal für unterschiedliche Ensembles überarbeitet. Ich empfinde es als äusserst schwierig, mich mit den älteren meiner Arbeiten zu beschäftigen. Deswegen adaptiere ich die Stücke jeweils für mich persönlich und passe sie ausserdem an die Tänzerinnen und Tänzer an, die das Stück gerade aufführen.

«Flockwork» ist ein rhythmisches, eher amüsanter und visuelles Stück. Der Titel beschreibt die Choreographie eigentlich schon sehr genau: Um drei grosse Tische versammelt sich eine Schar von Leuten und es entstehen unterschiedliche Strukturen und Szenen. Eine Gruppe, die sich zusammengefunden hat, um etwas zu erschaffen, um Teil von etwas zu sein und gemeinsam eine gross angelegte Installation entstehen zu lassen.

So entsteht ein Spiegelbild der Gesellschaft: Schwärme von Menschen, die sich in Gruppen bewegen, und Einzelne, die zwanghaft ständig etwas tun müssen.

Die Musik von Matmos und Evan Ziporyn kenne und höre ich nun schon seit Jahren. Ich mag Musik, die eine Art Reise unternimmt, und die verwendeten Stücke gehen für mich unerwartete Wege und schaffen es immer wieder mich zu verblüffen.

Auch in meiner Arbeit ist es mir ein grosses Anliegen zu überraschen und so das Publikum für einen Augenblick ihr eigenes Leben vergessen zu lassen.

Ich hoffe, mein etwas schrulliges Stück wird ihnen Freude machen, und ich wünsche Ihnen beim Zuschauen viel Vergnügen.

Alexander Ekman

Traditionelle Hawaiianische Musik
Eigene Aufnahme von Alexander Ekman

Alexander Ekman
«Komposition mit Klicklauten und Stimmen»
Eigene Aufnahme von Alexander Ekman

Evan Ziporyn & Arden Trio
«Typical Music»
New Albion Records NH 128

Matmos
«Sun on 5 at 152»
Matmos: «The West», Vague 2 / DLX 212





«Flocks of dancers whisper, chatter, waggle along the stage as a hen might with her young and the work unfolds with theatrically vivid tableaux that delight their audience. (...) For its quirkiness and its invention and even for its devotion to the ministry of silly walks, the audience loved it, and so did I.»

Ian Palmer über Flockwork im *ballet.magazine* (Juni 2007)

ALEXANDER EKMAN

Der Schwede wurde 1984 in Stockholm geboren. Er begann seine Tanzkarriere im Alter von fünf Jahren. Ab seinem sechzehnten Lebensjahr tanzte er beim Ballett der Königlich Schwedischen Oper in Stockholm. Von 2002 bis 2005 war er Mitglied des Nederlands Dans Theaters in Den Haag und im Herbst 2005 schloss er sich dem schwedischen Cullberg Ballett an. Zu dieser Zeit entdeckte er seine Leidenschaft für das Choreographieren.

Die Nachfrage an seiner Arbeit als Choreograph ist im gesamten Europa schnell gestiegen. Seine Werke sind bekannt für clevere Ideen, Schnelligkeit und Sinn für Humor. 2005 gewann er den Kritikerpreis beim Internationalen Wettbewerb für Choreographie in Hannover für sein Stück *The Swingle Sisters*, das anschliessend in das Repertoire des Cullberg Balletts aufgenommen wurde. Sein großer Durchbruch kam dann im November 2006 mit dem Stück *Flockwork*, das er für das Nederlands Dans Theater 2 schuf und nun in überarbeiteter Form in Basel zu sehen ist.

Vom Fachmagazin *Tanz* wurde Alexander Ekman als *Choreographer to watch* bezeichnet und war für sein Stück *Station Grey-Last Stop* für den Griman Award in Island nominiert. Desweiteren erhielt er das Drottningholm Stipendium in Schweden. 2008 schuf er in Zusammenarbeit mit dem Cullberg Ballett fünf Installationen für das Modern Museum in Stockholm.

Alexander Ekman hat bereits diverse Choreographien,

u.a. für das Cullberg Ballet, das Nederlands Dans Theater 1 & 2, das Göteborg Ballet, das Ballet de L'Opéra du Rhin, das Ballett Bern, IT Dansa, die Iceland Dance Company, das Ballet Junior de Genève, das Royal Swedish Ballet, das Cedar Lake Contemporary Ballet und für das Stockholm 59° North, kreiert.

FRANZ ANTON CRAMER
BEWEGUNGSKENNTNIS.
ZU EINIGEN MODELLEN,
DEM KINETISCHEN
GERECHT ZU WERDEN

Tanz ist mehr als die Summe choreographischer Werke. Zugleich kann nur aus der Betrachtung des Einzelfalls tänzerischer Praxis Erkenntnis über die Form gewonnen werden, in der Tanz erscheint. Doch ist dieser Einzelfall je und je geprägt von Motiven, Triebkräften und Bedingungen, welche über das Werkhafte hinausgehen. Die Erscheinungsweise von Tanz als choreographische Realität ist immer auch ein kultureller Prozess, der sich in der blossen historischen Faktizität des Werkes weder erklärt noch erschöpft. Die Entstehung von Analyseformen, die über das ästhetisch-kritische Instrumentarium hinausgehen und nach grundlegenden Wesenszügen forschen, die Bewegung zu Tanz werden lassen und die umgekehrt die Praxis des Fragens selbst beeinflussen, indem sie Bewegung in sich einschliessen, prägt das erste Drittel des 20. Jahrhunderts.

Die Einsicht in das Ungenügen der herkömmlichen Instrumente, Welt zu erfassen und Erkenntnis zu konstruieren, führt zu einem gesteigerten Interesse an körperbegründeten Formen kultureller Praxis und an mit ihnen verbundenen wissenschaftlichen Disziplinen wie etwa Ethnologie und Anthropologie. Sichtbar wird dies auch durch die Etablierung einer neuen Kunstgattung mit dezidiertem Anspruch auf Eigenständigkeit: dem Tanz. Dieser Konnex ist durch zahlreiche Versuche charakterisiert, das Körperliche selbst als Paradigma des Wissens zu analysieren und konzeptionell darzustellen. Dabei berufen sich viele Autoren, soweit sie nicht ausdrücklich auf künstlerischer Ebene argumentieren, gar nicht unmittelbar auf den Tanz und seine Fragestellungen, obwohl ihre Thematiken auf das engste mit den phänomenologischen Mustern und Erscheinungsweisen von Bewegung als Tanz und ihrer materiellen Träger, der Körper, verbunden sind.

HELMUTH PLESSNER

In seinem 1928 veröffentlichten Werk «Die Stufen des Organischen und der Mensch» geht Hel-

muth Plessner von der Frage aus, wie und warum der Mensch als biologisches Wesen Kultur als seine spezifische Lebenswelt herstellen konnte: «Wie aus körperlichen Tatsachen geistige Dimensionen werden» bleibt letztlich rätselhaft. «Wie [...] der schöpferische Geist zu dieser konkreten Existenz *in* einem Menschen, zu dieser Abhängigkeit von seinen physischen Eigenschaften kommt, bleibt ebenso rätselhaft.»

Diesem Rätsel nachzugehen, wird im 20. Jahrhundert eine Aufgabe des Tanzes, der Tanzwissenschaft und der konzeptionellen Bannung von Bewegung. Dabei gehen die künstlerischen Impulse zunächst von Deutschland aus; die philosophische Beschäftigung mit Phänomenen der Dynamik von Wissen und Kultur ist dagegen in Frankreich besonders ausgeprägt.

Das Nachdenken über Kultur jenseits von Körpern und die Herstellung von Empirie und Objektivität durch dem Körper abgelassene, aber scheinbar von seinen Unvollkommenheiten abgelöste Verfahrensweisen und Methoden scheint Plessner unzulässig. Man übersehe damit gerade jene Möglichkeiten von Erkenntnis und Verstehen, die sich aus der kör-

perlichen Konstitution der Wahrnehmung und des Philosophierens ergeben: «Die fortschreitende Erfahrung von der Verschiedenheit der menschlichen Kulturen und ihrer Weltbilder hat diesen letzten Rest von Naivität und das Vertrauen in die Zeitentzogenheit der Erkenntniskategorien untergraben.»

Plessner arbeitet an der Begründung des Aisthetischen als einen autonomen, unmittelbaren Raum des Zugriffs auf Wirklichkeit. Die Dimension des Erlebens selbst wird dabei Teil der theoretischen Begründung für die Unmittelbarkeit des Vorgangs: Weil es einen Moment des Unmittelbaren (als Erfahrung) gibt, muss dieses Unmittelbare auch behauptet werden gegen die empiristische Vereinzelung des Wissens. Es geht gegen den «sterile[n] Dualismus von Erfahrungswissen einerseits, Erkenntnistheorie andererseits».

RAYMOND BAYER

Anders geht der französische Kunstwissenschaftler Raymond Bayer vor. In seiner zweibändigen Abhandlung «Ästhetik der Grazie» über Phänomene der Anmut als Grundlage einer rational begründeten Ästhetik – sie heisst

im Untertitel «Einführung in das Studium strukturellen Gleichgewichts» (Introduction à l'étude des équilibres de structure) – widmet Bayer dem Tanz zwei Kapitel, jeweils überschrieben mit «Mechanik» und «Ästhetik». Bayers Ansatz ist weitgehend deskriptiv: Er betrachtet die tatsächlichen Schritte und Figuren des klassischen Vokabulars, befasst sich mit deren Kraftlinien, ihrem räumlichen Umfang, ihrer körperlichen Disposition und den visuellen Wirkungen dieser Bewegungen. Grundiert bleibt der Blick von einer humanistischen Emphase, wonach die wahre Anmut eine Art *Sieg* sei.

Sämtliche Haltungen des akademischen Tanzrepertoires, wie attitude, arabesque oder temps de pointe, seien «gedankenschwer. Jede Einzelne stellt einen Zustand der Ästhetik des Gleichgewichts dar.» Jedoch bleibt dieser Zustand – wie jedes Gleichgewicht – paradox und doppelsinnig: «Verausgabung, die wie Einsparung (épargne) wirkt.» Dieser visuelle Effekt des Tanzes aber soll rational erklärt, und vor allem aus dem Zustand des Paradoxes herausgelöst werden. Das dem Tanz inhärente, ausgewogene Wechselspiel aus Beschleuni-

gung und Verlangsamung, aus Schwere und Gegenkraft, aus Leichtigkeit und Verausgabung soll in die systemische Betrachtung des mechanischen Wirkungszusammenhangs eingepasst werden. Dabei vermischt Bayer beständig mechanische mit ästhetischen und humanistischen Betrachtungen:

«Was die Grazie uns zu geben vermag, ist also nicht bloss die Darbietung einer ganzen umfassend konstituierten Disziplin, sondern der Verweis auf jene Bereiche, in denen die Bewegung entsteht: die Transfiguration der mechanischen Prämissen des Tanzes. [...] Die Grazie taumelt beständig in den Randbezirken von Norm und Wunder. Grazie ist Nimbus. Und hier liegt der choreographische Auftrag: Dinge natürlich erscheinen lassen, die es nicht sind.»

Bayers Ausführungen verharren in einem klar umrissenen Paradigma. Seine beschriebenen Modelle sind Elevinnen der Ballettschule an der Pariser Oper, sie tragen Vornamen und verlieren sich doch immer wieder im Allgemeinen der Tanzform, welche Bayer seiner Analyse zugrunde legt. Statt «Nicole, Fanchette, Mireille, Marguerite» ist die letztinstanzliche Begründung immer nur «der Tänzer» oder «der

Tanz». Und obwohl er, anders als etwa Paul Valéry, ungemein ausführlich einzelne Tanzfiguren behandelt und in langen protokollartigen Passagen darstellt, sind seine Ableitungen doch immer ins Unbestimmte gerichtet.

«Über dem Mechanischen steht aber das Ästhetische. Die Erscheinungsweise als solche [...] hat ihre eigenen Gesetze, ihre Anordnungen für das Auge, die unmittelbar wirksam sind. In der gymnastischen Analyse des Tanzes, übergehen die mechanistischen Theorien völlig den zweiten Aspekt der Betrachtung, in dem doch reichhaltige Lehren verborgen sind. [...] Für eine Gesamtschau des Tanzes ist es unerlässlich, auf diese höhere Ebene zu gelangen. Doch müssen wir allein in diese Neue Welt vordringen.»

Das Pathos solcher Einlassungen darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass genau in dem Zeitraum, als Bayer an seiner «Ästhetik der Anmut» schrieb, das Internationale Tanzarchiv von Paris gegründet wurde, dessen wesentliches selbstgestecktes Ziel darin bestand, die Auseinandersetzung mit dem Tanz aus anderen Perspektiven zu ermöglichen und zu denken, als bislang üblich. Wenn Bayer also be-

klagt, es gebe noch keine im eigentlichen Sinne kunstwissenschaftliche Analyse des Tanzes, dann belegt er diesen Befund selbst in der Art seiner Auseinandersetzung, die weithin im Bereich der Anmutungen verharret. Gleichzeitig aber ist er zentraler Protagonist einer sich konstituierenden ästhetischen Wissenschaft und ihres Interesses an Tanz und Körperpraktiken.

Rolf de Maré und Pierre Tugal unterdessen sind als Gründungsfiguren der A.I.D. überdeutlich in ihrer Kritik an den bisherigen Methoden der Verwissenschaftlichung von Tanz und Tanzbetrachtung. Nach ihrer Ansicht habe es darum zu gehen, das reine Kennertum, die Attitüde des Connaisseurs aufzugeben und *objektive* Kriterien und Kategorien zu entwickeln. Mit ihrem Centre de Recherches sur l'esthétique de la danse, dessen Gründung 1937 angeregt worden war, wollten die A.I.D. genau diese Neuorientierung festigen. Raymond Bayer selbst war bei den A.I.D. nicht in Erscheinung getreten, doch war er für den Beirat dieses Forschungszentrums vorgesehen, das aufgrund des Kriegsausbruches 1939 seine Tätigkeit allerdings nie aufnahm.

Bayers Ansatz zielte nur mittelbar auf den Tanz als spezifische Form der Produktion kultureller Tatbestände. Er bestimmt die Grazie als ästhetische Kategorie; der Tanz sei wesentlich mit der Verwirklichung dieser Ausgleichsstruktur befasst und stehe daher auch über sein eigenes Genre hinaus für eine dynamisierte Ästhetik der Bewegung und der kinetischen Erscheinungsform.

«Diese Spuren des Tanzes findet man überall, oft kaum spürbar, in der lebendigen Bewegung wie in deren Darstellung durch den Menschen, in Bild oder Skulptur. [...] vermittelt der Choreographie bis zu jenem Darstellungsaspekt des Tanzes vorzudringen, den Malerei und Bildhauerei so meisterlich beherrschen, [...] heisst nunmehr also, das innere Gesetz zu finden, welches in so vielen Künsten wirksam ist [...]. Tanz im engeren Wortsinn geistert, sofern er als Grazie erscheint, durch alle Formwelten (hante tout l'univers des formes).»

Entscheidend ist in Bayers Betrachtung der vorhandenen ästhetischen Kategorien des Tanzes der performative Aspekt und somit die Feststellung, wonach stets nur die Beobachtung des Einzelfalls und die konkrete Ausfüh-

rung Aufschluss über das Gesamtphänomen geben könne. Das Partikulare wird zum Vehikel für ein Verständnis des Ganzen, auch wenn Bayer, wie fast alle am Tanz interessierten Autoren seiner Zeit, bereits auf eine Vision festgelegt ist.

«Machen wir uns wieder ans Werk. Beharren wir. Machen wir unseren Geist wendiger: um den Metamorphosen zuvorzukommen. Versuchen wir, die Ballerina in ihren ruhigeren Rhythmen zu erfassen, an der Stange, beim Port de bras, beim Adage. Halten wir den Film einfach an: Fixieren wir das Bild, nach dem wir suchen. Und schauen wir, was es in sich selbst ist, von wo es kommt, wohin es geht»

Die Schwierigkeit ist offenkundig: Einerseits soll das Bewegungsereignis als Gesamtheit erfasst und betrachtet werden, eben als performative Selbsterscheinung, als ein In-Erscheinung-Treten der eigenen Regelmäßigkeit und der eigenen ästhetischen Spezifik. Andererseits kann gerade das als substantiell Gesetzte, nämlich die Bewegung, nicht anders gebannt werden als im Stillstand, im Anhalten des Filmes und der Festschreibung einer Bildlichkeit. Diese Aporie der Bewegung als stoff-

liche Grundlage formaler Betrachtung löst Bayer auch nicht durch den Umweg über das Graziöse, über die Anmut als spezifische Artikulation von Kräften und Ausgleich – oder Einklang – von Gegensätzen und Widersprüchen auf. Das Begehren der Kunstwissenschaft nach Regelmäßigkeit und spezifischer Analyse künstlerischer Erscheinungsweisen gelangt bei Bayer nicht über die Behauptung hinaus.

Allerdings bemerkt er dies selbst. Den Schluss seiner Abhandlung widmet er der Frage, wie sich die untersuchten Aspekte struktureller Gleichgewichts-Erscheinungen ästhetisch manifestieren und welcher Werkcharakter ihnen zugrunde gelegt werden kann. «Das Werk mit seiner kristallisierten Energie erscheint uns als eigenartige, aber ... notwendige Etappe, ein Relais der Verwandlung zwischen Erzeuger und Betrachter. Dieser weitreichende Mechanismus rechtfertigt den Platz der Kunst insgesamt unter den Kräften des Inneren.» Dieser Aspekt der inneren, der individuellen Kraft, welche durch die Kunst zu ihrem Ausdruck gelangt, belegt ihrerseits ein spezifisches und emphatisches Verhältnis zur Kunst, dessen Grundierung immer ein energe-

tisches ist, verstanden als Umwandlungsprozess affektiver Kräfte: «Die menschliche Empfindung geht niemals verloren. Das ist die Grundlage einer energetischen Vorstellung der Transformation». Ein Teil dieser Umwandlungsprozesse ist das Kunstwerk als Ergebnis eines anhaltenden Prozesses der Überarbeitung, der Verwerfung, der Veränderung:

«Nur dieses abgewandelte (transfigurē) Objekt mit seinen eigenen Rhythmen und seinem eigenen Gleichgewichtszustand bietet sich aber unseren Empfindungen an. [...] Wir überblicken alle Kämpfe des Künstlers: die Geschichte eines in andere Proportionen übertragenen Gleichgewichts – und die Strategie der Hervorbringung, der Schlachten, welche der Künstler zwischen Zwang und Freiheit zu schlagen hatte.»

Das dabei neu entstandene Werk ist aber nicht notwendig neu, sondern vermag, der erfolgten Transformation zum Trotz, das Ursprüngliche zu bewahren: die anfängliche Empfindung, den inneren Rhythmus, die formale Wiedererkennbarkeit.

«Wir sind nur dann wahrhaft Zuschauer einer Darbietung, wenn wir uns die Regeln dieser

Darbietung zu eigen gemacht haben. Doch verschafft die derart einem Regelwerk unterliegende Darbietung nur ein sehr trockenes Vergnügen: das Wiedererkennen. Der Wissenschaftler in seinem Laboratorium mag dieselbe Befriedigung empfinden.»

Der Wert eines Kunstwerks liegt somit in dem Bereich, in dem es spezifische und damit auch individuelle Interpretationen und Zeugnisse der Regel mit der Veränderung wahrnehmbar macht. Das «reine ästhetische Wohlgefallen» (*le plaisir esthétique pur*) sei «die Frucht [...] der in uns sich ereignenden Gleichzeitigkeit unserer Empfindung und des Bildes der Sache; einer erhobenen, ausströmenden (fluante) Menschlichkeit und der gebannten Form des Werkes.» Die spezifische Vermittlung zwischen der *reinen Form* im metaphysischen, kategorialen Sinne, wie sie etwa der Kunsthistoriker Henri Focillon entwickelt hatte (Focillon 1934), und dem *Rohmaterial*, welches einer Formung je nach den eigenen, spezifischen Bedingungen und seiner Beschaffenheit unterworfen werden muss, ist Kunst, aber im weitgefassten Sinne als humane, humanistische Praxis: «Wir müssen zu einer Kunst kom-

men, die gleichzeitig das Heterogene der Übertragungen (transcriptions) und die unveränderliche Dynamik des Geistigen postuliert.» Philosophisch betrachtet «spannt sich die Ästhetik zwischen zwei Polen aus», nämlich dem *Einzelnen* (unité) und dem *System*:

«Der Metaphysiker gelangt vom Allgemeinen zum [...] Einem; auf der anderen Seite verweisen die Techniken mit dem Speziellen ihres Stoffes, das sich niemals reduzieren lässt, den Praktiker oder den Kritiker ans entgegengesetzte Ende, an die Relativität des Vielfältigen, das ihm völlig uneinheitlich (irrëunifiable) scheint»

Bayers aufwendiges Projekt macht deutlich, in welche Richtung die Analyse weitergeführt werden müsste: bis zur individuellen Verwirklichung, bis zum einzelnen künstlerischen Schaffensakt, bis zur Aneignung der Regel im Werk. Der Zusammenhang zwischen Individuum, Werk und Wirkung wird in der französischen Kunstwissenschaft der Zwischenkriegszeit denn auch zur zentralen Fragestellung.

«Zwischen der irreduziblen Besonderheit einzelner Praktiken, welcher sich der Techniker bedient, und der letztgültigen Rückfüh-

rung der Genres (espèces), wie sie der Philosoph vollzieht, ist es statthaft, wenn sich ein wissenschaftliches Fach mit eigenem Forschungsfeld als unabhängiges konstituiert, seinen Gegenstand präzisiert und die Methoden zur Auslegung ihrer Ergebnisse vervollkommenet.»

Diese epistemologisch immer weiter ausdifferenzierte Hinwendung zum Körper und seiner Einzelheit, zu seinem Rang im kulturellen Geschehen und in der Verwirklichung und Manifestwerdung gesellschaftlicher Wissensbestände prägt einen grossen Teil der geisteswissenschaftlichen Anliegen dieser Zeit.

GASTON BACHELARD

Es ist eine Neukonfiguration wissenschaftlicher Parameter und Arbeitsweisen, aber auch die Veränderung von Konzeptionen des Wissens und seiner Grundlagen. Sie wirkt sich sowohl in Kulturwissenschaft, Ethnographie, Anthropologie und Geisteswissenschaft aus wie auch in der Tanzforschung. Ähnliche Fragen werden darüberhinaus auch im Bereich der Naturwissenschaft verhandelt. 1934 schreibt

Gaston Bachelard in «Der neue wissenschaftliche Geist»:

«Es ist daher sinnvoll [...] die Wissenschaftsphilosophie ohne vorgefasste Meinungen und auch ohne die allzu engen Zwänge des traditionellen philosophischen Vokabulars anzugehen. Die Wissenschaft bringt in der Tat Philosophie hervor. Die Philosophie muss daher ihre Sprache so anpassen, dass sie das zeitgenössische Denken in seiner ganzen Flexibilität und Veränderlichkeit auszudrücken vermag.»

Der klassische Weg der Zerlegung des Komplexen in Einzelfragen, die rational zu beantworten sind, kann nicht mehr hinreichen. Es ist im Gegenteil erst der Widerstand gegen das Offensichtliche, welcher kognitiven Fortschritt überhaupt erst ermöglicht. «Jede neue Wahrheit entsteht trotz gegenläufiger Evidenz, jede neue Erfahrung trotz des unmittelbar Gegebenen.» Man kann eben keinen unilateralen Bezug mehr postulieren zwischen einer zu enthüllenden Wahrheit oder Erkenntnis und den Methoden, die hierfür notwendig sind: «So werden wir ganz unabhängig von den Erkenntnissen, die sich ansammeln und zu fortschreitenden Veränderungen im wissenschaft-

lichen Denken führen, auf eine für den wissenschaftlichen Geist nahezu unerschöpfliche Quelle der Erneuerung stossen, auf eine Art essentieller metaphysischer Neuheit.»

Der Zusammenhang zwischen *Welt* und *Geist* könne im Lichte moderner Fortführung des wissenschaftlichen Denkens nicht länger mystifiziert werden. Aus diesem neuen Ansatz aber entstehe eine ganz neue Umgangsform mit den Gegebenheiten des Wissens.

«Dürfen wir angesichts dieser Blüte der Epistemologie noch von einer fernen, undurchsichtigen, massiven und irrationalen Wirklichkeit sprechen? Wer das täte, vergässe, dass die wissenschaftliche Realität bereits in einem dialektischen Verhältnis zur wissenschaftlichen Vernunft steht. Nach einem Dialog, der nun schon so viele Jahrhunderte zwischen der Welt und dem Verstand stattfindet, kann man nicht mehr von stummer Erfahrung sprechen.»

Denn jede These beruht auf Beobachtungen, auf Wahrnehmungen und Zurichtungen ihres Gegenstandes und seiner Beziehungsgefüge, weswegen ein zu beobachtender Gegenstand überhaupt nicht jenseits der Beobachtung und des Kontextes, den man ihm dadurch

verleiht, konstituiert werden kann: «Die Objektivität vermag sich nicht von den sozialen Aspekten des Beweises loszumachen. Objektivität lässt sich nur erreichen, wenn man eine detaillierte diskursive Methode der Objektivierung aufzeigt.»

Es ist dieser innige, dieser schöpferische und gleichzeitig auch dieser unbequeme Zusammenhang zwischen dem definitorischen Einen und dem phänomenologisch Vielen, welcher sowohl die ästhetische wie die kulturhistorische und wissenschaftstheoretische Diskussion der dreissiger Jahre in Frankreich nachhaltig prägt. Damit verbunden ist die beständige Aufforderung, errungene Positionen in Zweifel zu ziehen und sich nicht auf vor-schnellen Gewissheiten auszuruhen.

In diesem Sinne zeugt sowohl sowohl die Arbeit eines Gaston Bachelard als auch das kulturelle Interesse an den unstabilen Wissenszuständen des Körperlichen und des Künstlerischen von einer grundlegenden Auseinandersetzung mit der Frage, wie die Gesellschaft sich in ihrem Wandlungsprozess stabilisieren kann, ohne das Prozesshafte, das Freiheitliche und das Individuelle zu negieren.

«[Das] heutige wissenschaftliche Denken versucht, das komplexe Reale hinter der einfachen Erscheinungsform zu erkennen; sie bemüht sich, den Pluralismus unter der Identität zu entdecken, Möglichkeiten auszudenken, wie sie die Identität jenseits der unmittelbaren Erfahrung brechen kann, die allzu rasch zu einem Gesamtbild zusammengefasst wird. Diese Möglichkeiten bieten sich nicht von selbst an, sie finden sich nicht an der Oberfläche des Seins, in den Modalitäten, in der pittoresken Erscheinung einer ungeordneten, schillernden Natur. Vielmehr müssen wir tief in der Substanz und im Gewebe der Attribute nach ihnen suchen.»

Dieses Denken, welches das Plurale und das Identische zugleich gelten lässt und in ein heuristisches Verhältnis setzt, impliziert einen neuen, gleichsam methodologisch inspirierten Bewegungsbegriff: «Die Materie ist kein blosses Hindernis mehr, das die Bewegung zurückwirft. Sie transformiert die Bewegungen, und sie transformiert sich selbst.» Dieser Übergang von einer Anschauungsform zur anderen oder vielleicht auch von einer Wahrnehmungsform zur anderen dynamisiert

aber nicht nur das Denken selbst und die Grundlagen, auf denen es sich als vom Körperlichen Losgelöstes vollzieht, sondern bringt auch in die analytischen Verfahren ein Element der Gewohnheit und des Erfahrungswissens ein, welches sich hinsichtlich der «Phänomene ganz selbstverständlich auf zwei Bereiche verteilt: auf den des statischen Phänomens (Ding) und den des dynamischen Phänomens (Bewegung).» Ein Denken und eine Analyseform ohne Einbeziehung des fundamentalen dynamischen Prinzips seien, so Bachelard, irrig: «Wir müssen dem Phänomen all seine Bezüge zurückgeben, und zuallererst müssen wir mit dem Konzept der Ruhe brechen.» André Lepecki hat in seiner Studie «Exhausting Dance» eine ontologische Kinetik analysiert, wie sie in der Philosophie des frühen 20. Jahrhunderts aufscheint. Eine solche dynamisierte Seinsvorstellung aber erschüttert zuletzt die Erkenntniskategorien insgesamt. Denn wie lässt sich überhaupt ein Ding noch als etwas Unbewegliches, Distinktes und Objektivierbares denken? «In der Mikrophysik ist es absurd, sich Materie in Ruhe vorzustellen, da sie für uns nur als Energie existiert

und uns Botschaften allein in Form von Strahlung zukommen lässt. Was wäre das für ein Ding, das man nie im Zustand der Bewegungslosigkeit untersuchen könnte?» Es ist, als bezöge sich Bachelard unmittelbar auf die körperliche Erscheinungsweise von Bewegung als Tanz, der sich gleichfalls niemals als Phänomen der Ruhe, sondern immer nur als ein Phänomen des Wandels, der Veränderung und eben des Kinetischen darstellen lässt.

«Es gibt keine einfache Idee, denn [...] eine solche Idee, soll sie verstanden werden, [muss] in ein komplexes System aus Gedanken und Erfahrungen eingebracht werden. Anwendung bedeutet Komplizierung. Die einfachen Ideen sind Arbeitshypothesen, Arbeitskonzepte, die revidiert werden müssen, damit sie ihre wirkliche epistemische Rolle erhalten. Und keineswegs bilden sie die endgültige Grundlage der Erkenntnis.»

ECNYCLOPÉDIE FRANÇAISE

Im Jahr 1935 waren die ersten Bände des ambitionierten Projekts einer neuen Encyclopédie Française, einer französischen Enzyklo-

pädie erschienen, welche das gesamte Wissen des Menschen aus moderner Perspektive neu und humanistisch grundiert darstellen sollte.

Das Interesse gilt auch hier der Pluralität von Wahrheiten und Ansätzen des Wissens:

«Angesichts der zunehmenden Vielfalt der Wissenschaften mit ihren Theorien, ihren Gesetzen, ihren Axiomen, ihren Annahmen und Hypothesen, scheint es aber doch immer deutlicher, dass eine umfassende Formel, gleich welcher Art, ob Evolutionsgesetz oder etwas ganz anderes, nicht mehr hinreicht, um den unablässigen, aber auch ungeordneten und widersprüchlichen Zustrom all jener Geistesarbeiten in sich aufzunehmen [...], deren Besorgnis und Unruhe das Feld menschlichen Wissensdranges ins Grenzenlose erweitert.»

Es geht mit anderen Worten um eine Mobilisierung des Wissens, eine bewegliche Anordnung der Gegenstände und der Aggregatzustände dessen, was gewusst werden kann. Und es geht um jene Anpassungsfähigkeit an die Gegebenheiten der gesellschaftlichen und diskursiven Neuerungen, die die Ermittlung eines aktuellen Wissensbestandes zu einem nie abgeschlossenen Projekt machen.

Das zweite Kapitel des 16. Bandes ist mit dem Rubrum *Bewegung* versehen (Kapitel 2, *Die Bewegung*). Bewegung bekommt eine eigenständige Qualität, gleichsam eine eigene Wesenhaftigkeit zugewiesen:

«Der Betrachter von Bewegung wird [...] vom Künstler als Schiedsrichter in Fragen der menschlichen Wahrheit hinzugezogen. Der Zuschauer hat hier tatsächlich Teil am Geschehen. Der Zuschauer wird selbst zum Akteur. In einer Zeit wie der unseren, wo der Zuschauer versucht ist, selbst zu handeln, anstatt dieses Handeln an Schauspieler oder Akteure zu übertragen, die dieses Handeln darstellen, scheint es normal, dass die auf Bewegung gegründeten Schauspiele – Tanz, Sport, Kino –, wo die Handlung durch das Handeln selbst entsteht, heute beim Publikum am beliebtesten sind.»

Und unter dem Stichwort *Der Tanz* ist zu lesen:

«Weit davon entfernt, die Form dem Ergebnis unterzuordnen, ist der Arbeiter hier bemüht, das Resultat im Erhalt der Form zu suchen, und zwar durch die Wahl seiner Bewegungen und die letztgültige Zusammenführung, bei der der menschliche Körper als veritables

Werkzeug der Kunst den Fortgang seiner eigenen Meisterwerke erschafft.»

Die Instanzen sind dabei radikal im Eigenen selbst (oder auch im eigenen Selbst) zu suchen und lassen daher keine fremden Mächte und Beeinflussungen zu – das ist das anti-totalitäre Moment der Encyclopédie:

«Die Techniken haben vielleicht kein anderes Ziel, als dem Mensch alles zu geben, als ihm die endgültige Kontrolle darüber zu verschaffen, was die Kunst zum Leben zu erwecken vorgibt. Ein wirkliches Kunstwerk ist eines, das keiner der schlichten Wahrheiten des Körperlichen widerspricht. [...] Das zweckfrei errichtete Konstrukt des Geistes hat keine Dauer, wenn es nicht einer ewig gültigen Wirklichkeit des Menschengeschlechtes entspricht. In der Kunst hat der Körper Vetorecht.»

Und vielleicht gilt das eben nicht nur für die Kunst.

Vielleicht hat auch im Wissen der Körper mit seiner Bewegung immer ein Vetorecht.

Vielleicht kann man überhaupt nur aus dieser Bewegung heraus Erkenntnis gewinnen.

S. 37–60: Bewegungserkenntnis. Zu einigen Modellen, dem Kinetischen gerecht zu werden, von Dr. Franz Anton Cramer, Universität der Künste Berlin, DFG-Forschungsstelle ›Verzeichnungen‹. Publiziert in: Sabine Huschka (Hg.) Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen. Transcript Verlag, Bielefeld.

BILDNACHWEISE

S. 14: © Ismael Lorenzo

S. 18–21: Probenbilder zu «Tempus Fugit» © Ismael Lorenzo

S. 26: © Rahi Rezvani

S. 30–33: Probenbilder zu «Flockwork» © Ismael Lorenzo

IMPRESSUM

Herausgeber: Theater Basel, Postfach, 4010 Basel

Spielzeit 2013/2014

Direktor: Georges Delnon

Verwaltungsdirektorin: Danièle Gross

Redaktion: Bettina Fischer

Gestaltung: Ludovic Balland, Typography Cabinet, Basel

Satz: Grafik Theater Basel, Johannes Uhlmann

Herstellung: Schwabe AG, Basel

BESETZUNG 5

«**TEMPUS FUGIT**» 13

- HINTERGRUND 15
- MUSIK 17
- BIOGRAFIE JOHAN INGER 23

«**FLOCKWORK**» 25

- HINTERGRUND 27
- MUSIK 29
- BIOGRAFIE ALEXANDER EKMAN 35

**BEWEGUNGSERKENNTNIS. ZU EINIGEN MODELLEN,
DEM KINETISCHEN GERECHT ZU WERDEN
VON FRANZ ANTON CRAMER** 37

Partner des Ballett Basel: