

Aktuelles Tanzschaffen 2015–2017

«iFeel3»: \*MELK Prod./Marco Berrettini

**«In meiner Karriere war ich Pina Bausch immer näher als Balanchine, aber Balanchine hat meine Arbeit mehr inspiriert als Pina.»**

*Was bedeutet der Tanzpreis in der Kategorie «Aktuelles Tanzschaffen 2015–2017» für Sie?*

Als ich davon erfuhr, dachte ich zuallererst an meine Tochter. Mich freute der Gedanke, dass sie mit ihrem Vater zufrieden sein würde. Danach dachte ich an meinen Vater, der immer noch in Italien lebt. Als ich jung war, machte er sich Sorgen, weil ich mich für das Tanzen entschieden hatte. Es freut mich, dass er stolz auf seinen Sohn sein kann. Das Tanzen kann ein Beruf sein wie jeder andere.

Die Preisverleihung der Tanzpreise fand im Oktober 2017 im Theater Équilibre in Freiburg statt. Ich hatte noch nie in meinem Leben so starkes Lampenfieber. Auf der Bühne kann ich mir sehr viel erlauben, aber an offiziellen Zeremonien ist das ganz anders. Ich hatte keine Rede vorbereitet. Man hat mich auf Italienisch vorgestellt. Ich finde es interessant, dass das Italienisch bei solchen Anlässen langsam Einzug hält. Aber im Publikum sassen viele französischsprachige Freunde und bei Pro Helvetia und beim BAK arbeiten viele Deutschschweizer. Ich begann meine Rede also auf Italienisch und bedankte mich beim BAK für die 25'000 Euro. Ich weiss nicht, weshalb, aber als ich das dann auf Französisch übersetzte, sprach ich von 35'000 Euro. Danach begann ich nochmals auf Schweizerdeutsch und schlussendlich betrug die Preissumme 50'000 Euro. Das Publikum brach in Gelächter aus. Meine Rede wies sozusagen auf die Machtunterschiede zwischen den drei Sprachgemeinschaften hin. So wurde es zu einer hochpolitischen, humoristischen Rede, obwohl ich das so nicht geplant hatte.

*Wie würden Sie Ihren künstlerischen Werdegang beschreiben? Welches waren die wichtigsten Etappen?*

Ich unterscheide zwischen zwei Perioden. In der ersten praktizierte ich Tanztheater der zweiten Generation (Pina Bausch und Reinhild Hoffmann waren die Begründerinnen der ersten Generation). Die erste Periode dauerte von 1988 bis 2006, also fast 20 Jahre. Sie war geprägt davon, dass ich mit Humor meinen Beruf hinterfragte. Was ist ein Künstler? Ein Tänzer? Eine Gruppe für zeitgenössischen Tanz? *No Paraderan* (2004) beispielsweise greift *Parade*, das berühmte Ballett von 1917 auf, ein Stück von Jean Cocteau für die Ballets Russes. Die Choreografie stammte von Léonide Massine, die Musik von Erik Satie und Bühnenbild und Kostüme von Pablo Picasso. Den Titel könnte man mit «Sie werden nicht paradieren» übersetzen. Welche Erwartungen hat das Publikum? Picasso liess die Manager in Pferdeverkleidung aufmarschieren.

*Sie haben den wichtigen Charakter Emil Sturmwetter geschaffen. Er erscheint in drei Stücken «Je m'appelle Emil Sturmwetter» (1994), «Le procès d'Emil Sturmwetter» (1998) und «Emil Sturmwetter prépare l'an d'Emil» (1999). Er scheint den Künstlerberuf nicht zu hinterfragen.*

Er ist der perfekte Dummkopf. Er hat im Fernsehen Sachen gesehen und vermischt sie. Ich hinterfrage die in den Medien vorherrschende Kultur. Ursprünglich war Sturmwetter nicht fürs Theater konzipiert. Es handelte sich um eine Performance für eine Pariser Diskothek, im Rahmen von «La soirée du meurtre», an die rund dreissig Künstlerinnen und Künstler eingeladen waren. Ich schrieb den Text im Flugzeug. Ich hatte einen Synthesizer dabei, sagte den Text und am Schluss tanzte ich. Die Bühne teilte ich mir mit einer Rockgruppe. Zwei Programmgestalter fragten mich für Vorstellungen im Theater an.

Die zweite Periode ist schwieriger zu bestimmen. Sie basiert stärker auf der Bewegung. Es war ein Versuch, in diesem Bereich die europäischen (die Franzosen Georges Appaix, Jérôme Bel und Dominique Bagouet, den Holländer Hans van Manen und die Deutsche Pina Bausch) und die amerikanischen Einflüsse (George Balanchine, Bob Fosse und Meredith Monk) zu vermischen.

Ich setzte Essays in Bewegung um und versuchte daraus ein Stück zu machen. Mit «Si, Viaggiare» (2011) zitierte ich «Begegnungen mit bemerkenswerten Menschen» von Georges Gurdjieff, mit «iFeel» (2009) «Zorn und Zeit» des deutschen Philosophen Peter Sloterdijk, mit «iFeel2» (2012) «Of Pandas and people» von Percival Davis und Dean H. Kenyon, mit «iFeel3» (2016) «Atlas wirft die Welt ab» von Ayn Rand und mit «iFeel4» (2017) «Du musst dein Leben ändern» von Peter Sloterdijk. Ausserdem zitierte ich auch die Arbeiten des Engländers Rupert Sheldrake, des Amerikaners James Hillman und des Inders Jiddu Krishnamurti. Für mein diesjähriges Stück «My soul is my visa» arbeitete ich mit «Das Rote Buch» des Psychoanalytikers Carl Gustav Jung.

*Sie interessieren sich sowohl für Volkstanz als auch für zeitgenössischen und klassischen Tanz. Das scheint auf den ersten Blick verblüffend.*

Das ist und bleibt ein Rätsel. Meine Anfänge liegen im Disco Dance, in dem ich auch einige Wettbewerbe gewann, und im Standardtanz. Zur Verbesserung meiner Technik wurde mir geraten Jazztanz zu lernen; das Tanzen in der Disko wurde als unzureichend beurteilt. Meine Lehrerin empfahl mir, mich mit Modern Dance und klassischen Tanz zu befassen, um meinen Körper weiterzuentwickeln. Der Zufall wollte es, dass die Schule, an der ich klassischen Tanzunterricht nahm, dem Ballettmeister des Hessischen Staatsballetts gehörte. Ich war der einzige Junge im Kurs. Er bat mich dem Ballettensemble beizutreten, dem rund vierzig Tänzer angehören. Damals arbeiteten in Deutschland viele amerikanische Tänzer. So entdeckte ich die Arbeiten von John Cranko, John Neumeier und des Bolschoi-Balletts. In der Schule für Standardtanz, an der ich eingeschrieben war, organisierte ich Choreografien für die Galaabende von rund dreissig Schülern. Im Fernsehen entdeckte ich die musikalischen Komödien aus Amerika. Ich sagte mir, dass es aus dem klassischen Tanz einiges herauszupicken gibt. Die choreografischen Formen lassen sich gut auf den Jazztanz übertragen.

*Die Tanzfiguren des klassischen Tanzens nicht?*

Nein, die Form. Als ich von Pina Bausch wegging, war ich zwei Jahre lang klassischer Tänzer in Wiesbaden. Man muss ja schliesslich von etwas leben. Der klassische Tanz ist ein aristokratisches, politisches System, das es zu ersetzen galt. Dieses grossbürgerliche, elitäre System. Ich kritisiere nicht den Tanz, sondern die Denkweise einer Gesellschaftsschicht.

*Wie sieht es mit Ihrer Faszination für Balanchine (1904–1983) und das Cullberg-Ballett (gegründet 1967) aus?*

Nach dem Tod von Balanchine fragte ich mich, wie es weitergehen konnte. In meiner Karriere war ich Pina Bausch immer näher als Balanchine, aber Balanchine hat meine Arbeit mehr inspiriert als Pina. Damit will ich den Künstlergeist von Pina Bausch keineswegs schmälern! Aber ich werde immer bei Balanchines Ballett anschauen: Die Art, wie er choreografische Formen zur Musik in Beziehung setzt, ist unglaublich.

*Was meinen Sie damit?*

Das von Balanchine choreografierte «Robert Schumann's Davidsbündlertänze» (1980) zu Musik von Robert Schumann ist so detailreich und eine wahre Inspirationsquelle. Sogar Pina hat sich meiner Meinung nach Sachen aus der klassischen Musik herausgepickt. Sie hat eine Zeit lang in den Vereinigten Staaten gearbeitet. Ich denke, ihr Verhältnis zum klassischen Tanz ist viel enthemmter als das vieler Choreografen. Sie machte das sehr geschickt, nonchalant und diskret. Das Erbe des klassischen Tanzes bei Pina ist enorm; dennoch wurde sie nie wirklich dazu befragt, da sie die Begründerin des Tanztheaters ist.

*Man kann sich also durchaus Elemente aus dem klassischen Tanz herauspicken, ohne das Gewicht der Werte dieser Kunstform?*

Das ist eine sehr bedeutsame Frage. (Schweigen). Nein. Bestimmte Werte werden unweigerlich übertragen. Allerdings habe ich bei Balanchine leichteren Zugang zur Form als bei Pina. Man kann bei Pina anschauen, doch Balanchines Kunst ist abstrakter und deshalb hat man das Gefühl, dass sie zugänglicher ist. Das ist wie bei Designern, die den Tisch oder den Stuhl eines Kollegen der 40er-Jahre überarbeiten, da es ein klassisches Stück ist. Wenn ich beispielsweise «Die sieben Todsünden» (1976) von Pina Bausch sehe, sind ihre Werte für mich geradezu offensichtlich: Brecht, die Weimarer Republik, der Sozialismus, die Nazizeit. Bei Balanchines «Diamonds» (1967) denke ich nicht an Kapitalismus oder daran, wie nach seinem Leben in der UdSSR seine Zukunft in den USA aussah (1933). Ich denke nicht an diesen amerikanischen Traum. Wie die Körper zur Musik von Tschairowsky im Raum angeordnet sind, empfinde ich als Weckruf.

Interview: Hervé Laval