



Neumeier_J_2018

Erich Fromm-Lecture 2017 Tanz und Die Kunst des Liebens

John Neumeier

„Erich Fromm-Lecture 2017. Tanz und Die Kunst des Liebens“, in: *Fromm Forum* (Deutsche Ausgabe – ISBN 1437-0956), 22 / 2018, Tue-bingen (Selbstverlag), pp.114-118.

Copyright © 2018 by Professor John Neumeier, Hamburg Ballett John Neumeier, c/o Ballettzentrum Hamburg, Leitung Kommunikation/PR und Dramaturgie: Dr. Jörn Rieckhoff, Caspar-Voght-Str. 54, 20535 Hamburg; E-Mail: joern.riekhoff[at-symbol]hamburgballett.de.

„Dance is a labor of love“ – diese Worte stehen am Ende der Ballettgala „The World of John Neumeier“, in deren Verlauf ich wesentliche Stationen meines Lebens in Form von Ausschnitten aus meinen Balletten am Zuschauer vorüberziehen lasse. Ich denke an Erich Fromms treffende Formulierung zum Verhältnis von Liebe und Arbeit, die ich auf Englisch zitiere – der Sprache, in der sie mir zuerst begegnet ist: „God explains to Jonah that the essence of love is to ‚labor‘ for something and ‚to make something grow,‘ that love and labor are inseparable. One loves that for which one labors, and one labors for that which one loves.“¹

Das Thema der Liebe spielt auf die eine oder andere Weise in allen meinen Werken eine Rolle. Aber hier, an dem symbolischen Schlusspunkt der Ballettgala, greife ich auf mein allererstes abendfüllendes sinfonisches Ballett aus dem Jahr 1975 zurück: „Dritte Sinfonie von Gustav Mahler“. Der Komponist selbst gab dem Schluss-Satz den Titel „Was mir die Liebe erzählt“. Auch wenn Mahler diesen Titel letztlich nicht veröffentlichte, bedeutet mir dieser Assoziationsraum sehr viel – gerade in einem Ballett, dessen Bewegungssprache zunächst allein aus der kunstvollen Klangsprache entwickelt war.

¹ Erich Fromm, *The Art of Loving*, New York (Harper and Row) 1956, S. 27.

Beim wiederholten Lesen von Erich Fromms Buch *Die Kunst des Liebens* fiel mir auf, dass der 6. Satz aus diesem Ballett sich geradezu als eine in Bewegung transformierte Darstellung von Fromms Theorie der Liebe begreifen lässt. Zu Beginn des Satzes sind alle Figuren in ein trostloses, blaugraues Licht getaucht. Sie greifen nach etwas, das außerhalb ihres Selbst liegt. Eine Bewegung, die Biegung des Kopfes nach vorne, vermittelt das „Hohle“ dieses Zustands ohne Liebe – immer auf der Suche nach einem Weg aus der Einsamkeit. Nachdem diese Tänzer von einer „Umarmung“ zur nächsten laufen, tritt zu der männlichen Hauptfigur des Balletts eine dunkelrot gekleidete, weibliche Figur, die im vorhergehenden Satz als Engel bezeichnet wurde. Rot ist für mich persönlich die Farbe der Liebe – man denke nur an die zahlreichen Darstellungen der Gottesmutter Maria in der Malerei der Renaissance. Die beiden tanzen ein inniges Pas de deux, worauf der „Engel“ verschwindet. Seine Liebe hat den Mann beseelt und auch nachdem er wieder allein ist, lebt er weiterhin im Zustand der Liebe: Sobald er sich umschaute, werden alle Tänzer als rot gekleidete Figuren sichtbar. Die Begegnung mit seinem „Engel“ hat etwas in ihm ausgelöst, sodass er alle Menschen im Zeichen der Liebe ansieht. Bei Fromm finde ich diesen Gedanken ganz ähnlich formuliert: „If I truly love one person I love all persons, I love the world, I love life. If I can say to somebody else, ‚I love you,‘ I must



be able to say, 'I love in you everybody, I love through you the world, I love in you also myself.'"²

Den Gedanken, dass Liebe und Kunst untrennbar miteinander verbunden sind, habe ich schon als Schüler an der Bay View Highschool in Milwaukee/Wisconsin anhand eines kleinen Buches kennengelernt: Erich Fromms *The Art of Loving* (*Die Kunst des Liebens*). Viele meiner Mitschüler haben es gelesen, und es muss auch auf mich großen Eindruck gemacht haben. Über Jahrzehnte blieb es in meiner Erinnerung haften und als ich auf den Erich Fromm-Preis angesprochen wurde, löste dies unmittelbar ein positives Gefühl in mir aus – eine fast nostalgische Erinnerung an meine Jugend.

Zukunftspläne

Zum Zeitpunkt der Lektüre des Buches stand ich vor der verwirrenden Frage, was ich aus meinem Leben machen wollte. Zwar hatte ich als Kind und Jugendlicher immer wieder neue Ideen, welchen Beruf ich später einmal ergreifen könnte. Aber im Rückblick lassen sich alle diese Ideen mit der künstlerischen Tätigkeit in Verbindung bringen, die ich später ausüben sollte.

Mein erster Berufswunsch war es, Priester zu werden. Bestimmt spielte Spiritualität eine Rolle, aber ebenfalls wichtig war meine Faszination für alles Theatralische. Die Familie meiner Mutter stammte aus Polen und als katholische Familie gingen wir oft zur Messe in die polnische Kirche, die zu den beeindruckendsten und besonders reich verzierten Kirchen Milwaukees gehörte. Trotz der spirituellen Erbauung stand für mich – wenn ich ehrlich bin – eher das Zeremoniell im Vordergrund: Kerzenschein und stimmungsvolle Musik, farbenfrohe Gewänder und Prozessionen verbanden sich zu einem geheimnisvollen Schauspiel, dessen feierliche „Choreografie“ in mir den Wunsch weckte, in diese Welt einzutauchen.

Später entwickelte ich die Idee, Maler zu wer-

den. Schon früh war mein Zeichentalent aufgefallen – mit der Folge, dass ich eine strenge, systematische Ausbildung am Kloster der „Nonnen von Notre Dame“ in Milwaukee absolvierte. Zu Beginn beschäftigten wir uns mit Stillleben, die höchste Stufe waren Ölgemälde. Auch wenn ich diesen Weg nicht weiterverfolgen sollte, so gewann ich im Verlauf dieser „handwerklichen“ Ausbildung eine wichtige Erkenntnis: Die Beherrschung der Technik ist eine wesentliche Voraussetzung für Meisterwerke. Selbstverständlich lässt sich „Kunst“ im engeren Sinne nicht lehren. Aber die Disziplin im Einsatz der handwerklichen Fähigkeiten verleiht dem Künstler die Freiheit, im Moment der Inspiration die kreativen Impulse ungehindert fließen zu lassen.

Unabhängig von der Zeichenausbildung habe ich meine Eltern immer wieder damit bedrängt, tanzen zu dürfen. Zwar erkannten sie nicht die Dringlichkeit meines Wunsches, aber nach einiger Zeit durfte ich Stepptanz lernen. Später wechselte ich zu Akrobatik – dann endlich zu Ballett, in einer Schule in der Nachbarschaft. Meine erste Ballettstunde hat sich mir tief ins Gedächtnis eingebrannt. Es war, als ob ich etwas Neues, Merkwürdiges und Wundervolles entdeckte – das sich zugleich wie ein selbstverständlicher Teil von mir anfühlte. Diese Erfahrung brachte mich spontan zum Lächeln.

Ich fühlte mich von dieser Welt meiner Träume magisch angezogen und hatte doch keine Ahnung, wie ich jemals ein Teil davon werden sollte. Um mich abzulenken, dachte ich mir immer neue Berufsziele aus. An einem Punkt meiner Jugend war ich beispielsweise entschlossen, Psychiater zu werden. Es lag wohl daran, dass mich die merkwürdigen, geheimnisvollen und übernatürlichen Seiten menschlichen Handelns schon immer fasziniert hatten. Der Wahnsinn, die Schattenseiten der menschlichen Natur hatten es mir angetan. Ich liebte Horrorfilme!

Meine weitere Ausbildung ist schnell erzählt: Um mir die Ausrichtung meiner Zukunft offenzuhalten, schrieb ich mich an der Universität meiner Heimatstadt für die Fächer Englische Literatur und Theaterwissenschaften ein. Zu

² A.a.O., S. 46.



meiner eigenen Überraschung sollte sich die Erwartung, zunächst eine akademische Richtung eingeschlagen zu haben, nicht erfüllen. Der Institutsleiter Pater John J. Walsh betrieb ein professionell aufgestelltes Theater, an dem ich regelmäßig in Schauspiel- und Musical-Aufführungen auftrat und später auch meine ersten Choreografien und Kostümentwürfe zeigte. Father Walsh war es auch, der mir parallel zum Studium eine vollständige Ballettausbildung ermöglichte.

In meiner Studienzeit sollten zwei weitere Menschen meine Entwicklung als Choreograf grundlegend prägen: Sybil Shearer und Vera Volkova. Sybil war eine Leitfigur des Modern Dance, in deren kleine Compagnie ich aufgenommen wurde, die größten Einfluss auf mein späteres Bewegungsvokabular hatte. Vera Volkova gab mir Privatstunden während meiner Zeit an der Royal Ballet School. Ihr verdanke ich den Einstieg in mein Leben als professioneller Balletttänzer. Sie war auch die erste in Europa, die meinen instinktiven Wunsch unterstützte, Choreograf zu werden. 1963 folgte mein erstes professionelles Engagement in Stuttgart, das eher zufällig zustande kam – dank einer Frau, die heute anwesend ist: Marcia Haydée. Die Veranstaltungen der höchst verdienstvollen „Noverre-Gesellschaft“ ermöglichten mir, eigene Choreografien zu präsentieren. Den Erfolgen in diesem Bereich verdanke ich letztlich meine Berufung am 1. Dezember 1969 nach Frankfurt und dreieinhalb Jahre später nach Hamburg.

Träume der Jugend

Wenn ich die bis hierher referierte Entwicklung meines Lebens und meiner Karriere bedenke, scheinen die verschiedenen Aspekte meiner Erziehung, meiner Neigungen und Erfahrungen auf merkwürdige Weise mit meiner jetzigen Situation verknüpft zu sein. Die Bestimmung zum Priesteramt, die Option Maler zu werden und die zeitweise vorhandene Vorstellung einer Karriere als Psychiater könnten unstimmig erscheinen in Bezug auf meinen brennenden Wunsch, mich in der Kunstform Tanz auszudrücken. Auf der anderen Seite denke ich aber,

dass gerade diese Kombination von Träumen, Sehnsüchten und verschiedenen Interessensgebieten mich letztlich zu einem Choreografen gemacht haben.

Unter den prägenden Lehrern, die meine spätere Entwicklung als Künstler ermöglicht haben, ragt für mich einer heraus: Pater John J. Walsh. Er vermittelte mir das Gefühl, dass ich nicht nur Tänzer sein sollte, sondern tatsächlich zu einem Leben als Künstler berufen sei. Wie ich geschildert habe, war dieser Weg nicht vorgezeichnet und lange Zeit war es eher ein ferner Wunschtraum, ein Teil der Welt des Tanzes zu werden. Für meine Karriere als Choreograf und Intendant habe ich mich gewissermaßen neu erfinden müssen – wie ich auch die von mir geleiteten Institutionen von innen heraus neu aufgebaut habe.

Meine letzte große Neuschöpfung – die Verwirklichung eines Traums – war die Erfindung und Gründung des Bundesjugendballetts im Jahr 2011. Es handelt sich um eine junge Compagnie, die nicht als Ergänzung des Hamburg Ballett bei großen Produktionen gedacht ist, sondern als eine Compagnie, die den Tanz an ungewöhnliche Orte bringt und ihre Tourneestationen maßgeblich unter sozialen Gesichtspunkten auswählt. Auf diese Weise trat das Bundesjugendballett bereits in Seniorenheimen, Schulen, Gefängnissen und Schwimmbädern auf. Heute sind die acht Tänzer hier, um eine Kombination von Choreografien zu zeigen, die den Titel „John’s Dream“ trägt. Von mir ist eine Choreografie zu Beethovens Streichquartett op. 130 enthalten – aber das ist nur ein Teil dieses Stücks. Mir ist es wichtig, dass sich das Bundesjugendballett selbst als kreative Compagnie begreift, die ihr eigenes Programm aus sich selbst heraus entwickelt – die die Kostüme und das Beleuchtungskonzept eigenständig entwirft und auch den Tanzboden selbst verlegen kann.

Die Kunstform Tanz – der Mensch steht im Mittelpunkt

Nachdem ich ausführlich die Voraussetzungen meiner Tätigkeit als Künstler dargestellt habe,



möchte ich nun den Gegenstand meiner künstlerischen Tätigkeit näher beleuchten: die Kunstform Tanz. In meinen Ausführungen werde ich mich ausschließlich auf Tanz im Theater beziehen. Alle Formen religiöser Tanzrituale, die als eine Art Gebet verstanden werden können, sind dadurch ebenso ausgeschlossen wie die verschiedenen Arten von Volkstänzen oder Gesellschaftstänzen, bei denen das Vergnügen vor allem durch das eigene Mitmachen entsteht und nicht durch eine Aufführung und die dadurch ausgelöste emotionale Reaktion des Publikums. Ich diskutiere Tanz als eine Kunstform – eine Kunstform, die von professionellen Tänzern mit dem Ziel aufgeführt wird, einem aufmerksamen Publikum etwas ohne Worte zu übermitteln.

Ich halte diese Kunstform für einzigartig, weil sie die lebendige Präsenz des Tänzers voraussetzt und der Effekt allein auf der Qualität seiner Ausführung und der Kraft seiner Ausstrahlung beruht. Der Mensch steht daher notwendig im Mittelpunkt. Er ist das „Instrument“ und auch der Gegenstand eines jeden Balletts. Wie jedes Instrument muss auch der menschliche Körper trainiert werden: Er muss die Fähigkeit entwickeln, sich deutlich auszudrücken, um unmittelbar und ohne Einschränkungen mit anderen Menschen kommunizieren zu können. Das Publikum besitzt dasselbe Instrument – den Körper und die Menschlichkeit – und kann sich daher unmittelbar auf die wortlosen Bilder einlassen, die auf der Bühne entstehen.

Tanz teilt sich nicht rational mit. Es ist unmöglich, ein Ballett zu „verstehen“, weil in dieser Kunstform – zumindest in nennenswertem Ausmaß – keine bestimmten Fakten vermittelt werden können. Man kann nicht die Tageschau mit Tanz bestreiten! Tanz übermittelt wortlos erkennbare Gefühle, Empfindungen und Emotionen an ein Publikum, das – ohne Fakten, Daten oder Zeitebenen zu verstehen – vertraute Gefühle intuitiv wiedererkennt, gleichsam vermittelt durch die Gemeinsamkeiten in der Natur des Menschen.

Ein Mensch, der für ein Publikum von Menschen tanzt, lässt sich vergleichen mit einer

Geige, die ein Violinkonzert vor einem Publikum von Violinen aufführt. Wer könnte besser nachempfinden, wie es sich anfühlt, wenn jemand sie streicht oder zupft, als eine andere Geige? Mit Sicherheit besser als ein Konzertflügel, der ebenfalls im Publikum sein könnte! Wer also könnte besser die beglückende Kraft eines außergewöhnlichen menschlichen Sprungs nachempfinden, wer den erhebenden Zauber einer Tänzerin auf Spitze oder den Schmerz eines vor Schmerz gekrümmten Körpers – als ein Wesen mit denselben Anlagen?

Es ist unbestritten, dass bestimmte Ballette auf Literatur, Geschichte, Biographien oder sogar auf Musik als Thema zurückgreifen können. Beim Betrachten der Aufführung ist es aber gerade nicht der literarische oder irgendein anderer rationaler Bezug, der unsere Wahrnehmung maßgeblich bestimmt, sondern der unmittelbare Gefühlseindruck, den der Tänzer durch „Bewegungsbilder“, seine spezifische körperliche Dynamik und sein emotionales Engagement überträgt.

Eine Ballettaufführung von „Romeo und Julia“ bringt das Publikum nicht zum Weinen, weil es um Shakespeares Liebespaar der Renaissance trauert. Vielmehr ist es die gerade erlebte Aufführung der Tänzer auf der Bühne, die mit der Überzeugungskraft ihrer Interpretation eine emotionale Reaktion hervorruft und das Publikum zu Tränen rührt. Sogar wenn ich historische Personen wie Vaslaw Nijinsky oder Eleonora Duse in meinen Balletten verwende – die lebendige Darstellung im Hier und Jetzt bestimmt den Erfolg der Vorstellung. Der Tanz kann kaum einmal als Medium einer Dokumentation oder einer Geschichtsstunde Verwendung finden. Denn letztlich bewegt uns die menschliche Präsenz, die der Choreograf eines Balletts kreierte hat: als subjektive Reaktion auf historische Fakten oder als Inspiration aus den Mythen im Umfeld historischer Personen.

Mein Gesamtwerk – ein lebendiger Kosmos

Der Tanz ist eine lebendige, eine wahrhaft lebende Kunst – daher muss ein Ballett sich ständig erneuern. Bei jeder einzelnen Vorstellung



muss ihm neues Leben verliehen werden. Als Choreograf ziehe ich aus dieser Grundbedingung des Tanzes für mich persönlich den Schluss, dass keines meiner zahlreichen Ballette vollständig abgeschlossen ist. Diese Eigenart meiner Ballette, die ständige Änderungen und Weiterentwicklungen einschließt, unterscheidet sich deutlich von einem vollendeten Gemälde, das in einer Galerie ausgestellt wird, oder von einem veröffentlichten Buch, das auf einem Bibliotheksregal steht. Bis zu meinem Tod befinden sich alle meine Werke im Stadium eines „work in progress“. Wenn ich die Vorstellung eines Balletts von mir ansehe, betrachte ich es jedes Mal kritisch im Hinblick auf mögliche Korrekturen, Änderungen und Überarbeitungen. Die Herausforderung besteht für mich darin, jedes Ballett so anzusehen, als ob es das erste Mal wäre. Diese beständige Transformation, ein altes Werk wie ein neues zu betrachten, ist Teil der Verantwortung gegenüber meinem Œuvre – und zugleich eine wunderbare Entdeckungsreise, die mich innerlich beweglich hält!

Um ein Ballett während seiner aktuellen Aufführung zu bewerten, zu kritisieren und seine derzeitige Gültigkeit, Relevanz und Ehrlichkeit zu prüfen, muss ich mir zuallererst die Frage stellen: Glaube ich an das, was ich sehe, und – noch wichtiger – bewegt es mich? Wenn mich mein Werk nicht mehr berührt, wenn ich mich darin nicht mehr wiederfinde, warum sollte sich jemand anders davon angesprochen fühlen? Ich war noch nie in der Lage, Figuren in einem Ballett zu erfinden, deren Eigenschaften, Vorzüge und sogar negative Charakterzüge ich nicht wenigstens zum Teil in meiner eigenen menschlichen Natur wiedergefunden hätte. Ich muss meine Vorstellungskraft benutzen, um zu entscheiden, ob ich möglicherweise der vergebliche, unglückliche Liebhaber Don Juan sein könnte, ob ich die vergebende Liebe von Julie in „Liliom“ nachempfinden könnte und ob ich mir den herzlosen, von Neid getriebenen Hass von Jago in „Othello“ zu eigen machen könnte.

Ehrlichkeit ist die wesentliche Voraussetzung der emotionalen Strahlkraft eines Tänzers. Als

Choreograf muss ich daran glauben, dass jede von mir erfundene Situation auch im wirklichen Leben so ablaufen könnte, dass die Handlungen eines Tänzers in der jeweiligen Situation zwangsläufig erscheinen und dass die in meiner Vorstellung kreierte Beziehung – egal ob harmonisch oder konfliktbeladen – möglich und glaubwürdig ist. Um eine ehrliche Interpretation zu erzielen, muss ein Tänzer meiner Ansicht nach nicht nur an den physischen und technischen Anforderungen einer Rolle arbeiten. Vielmehr muss er, bei der Kreation und in den Proben, die emotionale Bandbreite seiner Figur ausarbeiten und ihr eine organische Entwicklung innerhalb jeder Aufführung zugestehen.

Ich bin davon überzeugt, dass menschliche Emotionen die wichtigste Quelle für Bewegungen sind. Der wichtigste Zweck von Theateranz besteht darin, durch Bewegungen andere innerlich zu bewegen. Tanz ermöglicht die lebendige Gestaltung von Emotionen. Als Kunstform muss der Tanz den Menschen in allen seinen Wesenszügen spiegeln – unter Einschluss seines Verstandes, seiner Sinnlichkeit und seiner spirituellen Sehnsüchte. Daher sind die Themen für Choreografen so zahlreich wie die Vielfalt menschlicher Erfahrungen und in keinsten Weise auf den Bereich des Unterhaltens beschränkt.

Für mich gehörte das Bestreben des Menschen, seine Verbindung zu einer höheren Existenz zu begreifen – im Sinne eines Dialogs mit Gott –, schon immer zu meinen wichtigsten Anliegen. Aus diesem Grund ist Johann Sebastian Bachs „Matthäus-Passion“ innerhalb meines Gesamtwerks das wohl bedeutungsvollste Ballett. Inspiriert von Bachs tiefreligiöser Musik habe ich – in erzählenden Episoden, meditativen Soloabschnitten und kommentierenden Gruppentänzen – die zentralen und universellen Themen choreografisch umgesetzt: Gemeinschaft, Verrat, Gewalt, Rache und die Kraft der Vergebung und Liebe. Die „Matthäus-Passion“ ist für mich ein erstrangiges Beispiel für die Möglichkeit von Tanz, eine universell verständliche Sprache zu verkörpern.



Tanz und Liebe – zwei Varianten von Kunst

Meine Karriere im Bereich Tanz ermöglichte mir die lebendige Gestaltung von Emotionen. Unter ihnen ist die Liebe zweifellos die stärkste. Insofern möchte ich abschließend einige Gedanken dazu darlegen, wie mein Zugang zu dieser Kunstform unter dem Blickwinkel von Erich Fromms Buch *Die Kunst des Liebens* zu betrachten wäre, das mich als Jugendlicher tief beeindruckt hat.

Fromms Ausgangspunkt ist das Grundproblem der menschlichen Existenz: das „Bewusstsein seiner Einsamkeit und Getrenntheit. Diese Menschheitsfrage sei historisch unterschiedlich beantwortet worden, und die Liebe sei die reife „Antwort auf das Problem der Existenz“³. In Abgrenzung zu verschiedenen Formen der „symbiotischen Liebe“ definiert Fromm die „reife Liebe“ als „eine Vereinigung, bei der die eigene Integrität und Individualität bewahrt bleibt“⁴. Die Liebe des Menschen ist eine aktive „Kraft, welche die Wände niederreißt, die den Menschen von seinem Mitmenschen trennen, eine Kraft, die ihn mit anderen vereinigt“⁵. Denken Sie an meine Beschreibung des 6. Satzes aus „Dritte Sinfonie von Gustav Mahler“!

Fromm argumentiert, dass diese „aktive Kraft“ nicht allein durch die Begegnung mit einem idealen Partner, sondern eher durch eine den Mitmenschen zugewandte Grundhaltung ausgelöst wird. Ich verstehe diesen Gedanken so, dass man nicht in einer abwartenden Haltung verharren soll – immer in der Hoffnung, der perfekte Liebhaber werde irgendwann auf einen zukommen. Viel aussichtsreicher ist es, offen auf alle Menschen zuzugehen. Die Bereitschaft, jede Begegnung als Gewinn für das eigene Leben zu sehen, ist der Keim, aus dem zum richtigen Zeitpunkt eine reife Liebesbeziehung im Sinne Fromms erwachsen kann. Die eigene Persönlichkeit darauf auszurichten, ist ihm

zufolge vergleichbar mit dem Erlernen einer Kunst wie Musik, Malerei oder Tischlerei. Sie erfordert Wissen und dass man „keine Mühe scheut“⁶; sie muss im Leben des Einzelnen absolute Priorität haben: „Die Meisterschaft in dieser Kunst muss“ dem Betreffenden „mehr als alles andere am Herzen liegen“⁷ – ja, eine Berufung!

Fromm sieht in der schöpferischen Tätigkeit als Künstler eine von mehreren möglichen „Antworten“ auf das menschliche Grundproblem der Getrenntheit. Wenn ich auf die in diesem Vortrag entwickelten Gedanken zurückblicke, mit denen ich meine eigene Tätigkeit beschrieben habe, sehe ich die folgenden Parallelen zu Fromms Ideal der Liebe: Die Voraussetzung einer ganzheitlich entwickelten Persönlichkeit, die handwerkliche Meisterschaft, die Ausschließlichkeit im Lebensalltag und die aktive, den Mitmenschen zugewandte produktive Haltung.

In Fromms Gedankengebäude hat die produktiv-schöpferische Arbeit im Vergleich zur Liebe den Mangel, dass die durch sie erreichte Einheit „nicht zwischenmenschlich“ ist. Diese Beobachtung kann ich für meine Kunstform nur insofern teilen, als dass sich bei einer Ballettaufführung nicht zwei Menschen begegnen – wie dies Fromm sicherlich im Auge hatte –, sondern eine Interaktion zwischen Tänzern und Publikum entsteht. Im Übrigen erfüllt der Theatertanz Fromms eigene Kategorien, mit denen er zentrale Aspekte der Liebe beschreibt. Der Tanz überwindet Getrenntheit, indem er sich nicht rational mitteilt. Der Zuschauer erfasst das Kunstwerk intuitiv: Die emotionale Projektion, die von den Tänzern auf der Bühne ausgeht, erreicht ihn sozusagen als individuell zu entschlüsselnde Botschaft. Dabei bleibt die Verständigungsgrundlage jederzeit garantiert, indem der Mensch sowohl das Thema als auch das Instrument und der Rezipient dieser Kunstform ist. Die Natur des Menschseins begründet den Zusammenhang.

³ Erich Fromm, *Die Kunst des Liebens* (1956a), in: Erich Fromm-Gesamtausgabe in 12 Bänden, Band IX, S. 444.

⁴ A.a.O., S. 452.

⁵ A.a.O.

⁶ A.a.O., S. 440.

⁷ A.a.O., S. 443.



Auch wenn Fromm die schöpferische Orientierung des liebenden Menschen konkretisiert, und das „Geben“ als zentrale Haltung, als Ausdruck von Lebenskraft anspricht, lässt sich seine Beschreibung eins zu eins auf die Haltung eines Tänzers während der Aufführung übertragen: Ein Mensch gibt „von seiner Freude, von seinem Interesse, von seinem Verständnis, von seinem Wissen, von seinem Humor und von seiner Traurigkeit – kurz, von allem, was in ihm lebendig ist“⁸. Tanz ist nichts Geringeres als der in Bewegung umgesetzte, lebendige Ausdruck von Emotionen.

Alle diese Beobachtungen zur Kunstform Tanz haben das Potential, das von Fromm diagnostizierte „Defizit“ schöpferischer Tätigkeit in den Hintergrund treten zu lassen. Für mich stellt es kein Problem dar, dass ich Fromms Ausführungen in einigen Punkten nicht folgen kann. Entscheidend ist vielmehr, dass sich seine Monografie *Die Kunst des Liebens* noch mehr als sechs Jahrzehnte nach ihrer Entstehung als Ausgangspunkt derart weit gefasster Beobachtungen eignet – für mich ein Indiz wahrer Größe. Die Tatsache, dass dies für mich auch heute noch stimmig möglich ist, lässt mich mit besonderer Dankbarkeit auf die Auszeichnung mit dem Erich Fromm-Preis 2017 blicken. Nicht zuletzt betrachte ich dies als indirekte Bestätigung für den Leitgedanken, der mich in meiner Tätigkeit als Choreograf begleitet hat: „Dance is a labor of love“.

⁸ A.a.O., S. 454.