

Zu den „Tanzstücken“

Von

Laurent Chétouane

Die „Tanzstücke“ (#1 bis #4) ergeben zusammen eine geschlossene Serie. Das Ganze war zuerst nicht als Serie gedacht. Erst nach der Arbeit an „Bildbeschreibung“ kam das Bedürfnis, eine Serie zu beginnen, die sich während der Arbeit an „Tanzstück #4“ als abgeschlossen erwies. Es ist ein Bestandteil dieser Arbeit, daß jedes Stück sich inhaltlich ins Verhältnis zu den vorangegangenen setzt, und die vier Stücke zusammen können als eine Grundfrage gelesen werden, die sich vielleicht so zusammenfassen ließe: die Suche und die Sehnsucht nach einer spezifischen Form der Präsenz in darstellender Kunst.

Ich bin diplomierter Ingenieur, und seit einem Studium der Schauspielregie übe ich den Beruf des Regisseurs aus. Als ich das erste Stück der Reihe vorbereitete, war meine einzige Beziehung zum Tanz, daß ich als Kind Ballett machen wollte, was aber meine Mutter mir verboten hat. Ich hatte dieses uralte Begehren jahrelang vergessen.

„Tanzstück #1: Bildbeschreibung von Heiner Müller“

Die Arbeit an „Bildbeschreibung“ trug zuerst den Namen „Studie 1 zu Bildbeschreibung von Heiner Müller“. Es sollte nicht „Bildbeschreibung von Heiner Müller“ heißen, da es sich für mich nicht „nur“ um eine Umsetzung bzw. eine Inszenierung dieses Textes handelte, sondern es wurde auch zur Eingangstür in ein Genre: den Tanz. Das Wort „Studie“ in seiner Offenheit machte klar, daß es sich um eine Baustelle handelte, in der Müllers Text die inspirierende Begegnung war, bezüglich einer generelleren Frage jenseits dieser spezifischen Arbeit: Was ist das Verhältnis sowohl aus Zuschauer- als auch aus Performerperspektive zwischen Gesagtem bzw. Gehörtem und Gesehenem, zwischen dem real existierenden und dem „anderen“ Raum (die Imagination), den ein gesprochener Text im Augenblick seiner „Ver-Lautbarung“ eröffnet? Sehe ich, was ich sage bzw. höre oder sage ich bzw. höre ich, was ich sehe? Der interessante Punkt war genau die unmögliche Unterscheidbarkeit, die Müller dann den ganzen Text lang in die Ankündigung einer apokalyptischen Krise der Repräsentation führt. Frank Willens nahm diese Frage auf und ließ seinen Körper an diese *Kluft* (Ort dieser Ununterscheidbarkeit) gehen.

In seiner Konstruktion besteht das fertige Stück aus dem Hintereinanderreihen von gefundenen „Bewegungsmomenten“. Der Text wird vollständig gesprochen. Wichtig ist dabei zu wissen, daß ein „Bewegungsmoment“, der während der Arbeit zwar mit oder zu einer speziellen Textstelle gefunden war, später mit einer anderen Textstelle montiert werden konnte. Manchmal ist die „Kluft“ zwischen dem Gesagten und dem mit dem Körper dazu bemalten Bild „groß“ – der Text und das Bild bleiben zwei Dinge, die sich nicht decken, sondern vielmehr ein Verhältnis zueinander entwickeln: der Text und der Körper kommen in *Resonanz*. Manchmal verschwindet die Kluft ganz, man kann dann von Illustration oder Bebilderung des Gesagten sprechen. Besonders produktiv für die nächsten Arbeiten wurden die Momente, die eine dauernde, anhaltende Kluft schaffen, in der Frank Willens sich bewegen, malen konnte jenseits des gerade Gesagten und / oder des noch nicht Ausgesprochenen. Dieser *Zwischenraum* wurde zum Ort, den es galt, in den kommenden Stücken zu untersuchen.

Was passiert eigentlich *da*? Wer oder was bewegt sich *jetzt*?

“Tanzstück #2: Antonin Artaud liest den zweiten Akt von Goethes Faust 2 und“

Die Proben liefen zuerst ohne Text, da es darum ging, diesen stillen “Zwischenraum” zu untersuchen, der erst entsteht, nachdem Text und Bild auseinanderklaffen. Diese Arbeit ist die Basis gewesen für die Entwicklung einer “Grundpräsenz” der Performer auf der Bühne, aus oder mit der sie im Laufe der weiteren Tanzstücke sich immer mehr bewegen würden. Die Tatsache, daß ein Performer auf der Bühne immer unter Beobachtung durch die Zuschauer steht, ist die *Bedingung* dieser Präsenz. Erst aus der bewußten Wahrnehmung und Anschauung seiner Ausgesetztheit dem Zuschauer gegenüber kann der Performer einen Zugang zur Bewegung finden. Der Blick von außen wurde zum konstituierenden Parameter des Da-Seins auf der Bühne – ein Blick, der, nachdem er vom Performer wahrgenommen wird, zurück gegeben werden muß. Auf der Bühne findet dadurch eine Art Objektivierung von sich selbst statt, die eine *Distanz* von sich produziert, ein *Pendeln* zwischen sich als Objekt der Betrachtung und sich als Betrachter des betrachteten Objekts. Diese durch den Blick entstandene Kluft entsprach der durch das Auseinanderklaffen von Text und Bild im „Tanzstück #1“ entstandenen.

Viele Improvisationen um die Erforschung von verschiedenen Bewegungsqualitäten innerhalb dieses *Zwischenraums* führten dann zu einer “Klassifizierung” von unterschiedlichen wahrgenommenen Körperzuständen anhand von Probenfotos: das Verhältnis der Performer zur Kamera – zum Außenblick! – ist auf einem Bild (Foto oder Still) sehr gut analysierbar, und es ließen sich dadurch für die jeweiligen Präsenzarten entsprechende Performerstrategien in der Auseinandersetzung mit dem Außenblick entschließen. Durch die Wahrnehmung dieses Außenblicks öffnet sich eine parallele Fokussierung der Wahrnehmung entweder auf den Außenraum oder auf die inneren Räume. Man hört bzw. sieht anders, man wird anders aufmerksam sowohl auf körperliche Aktivitäten (Impulse, innere Bilder, Erfahrung seiner Leibhaftigkeit) als auch auf die Umwelt (Klang, Dimensionen, Linien, Objekte). Diese anders registrierten Elemente konstituieren das Grundmaterial, das die Bewegungen auslösen soll. Die Bewegung wirkt wie ein “Echo” (Hans-Thies Lehmann zu Sigal Zouk, nachdem er „Tanzstück #3“ gesehen hatte) auf etwas Anderes, Ursprünglicheres, das nicht Teil des Wahrnehmbaren ist. Etwas nicht Darstellbares, das hinter der Darstellung, aber nicht benennbar wäre. Ein Raum als die Luft hinter dem Dargestellten, der mich an den Text von Derrida über Artaud, “La parole soufflée”, erinnert hat. Artaud, seine Stimme, die wir in Radioaufzeichnungen gehört haben, wurde dadurch Teil des Projekts.

Im zweiten Akt von „Faust 2“ sind Faust, Mephisto und Homunkulus auf der Suche nach verschiedenen Körpervorstellungen: Mephisto sucht nach einem Repräsentationskörper, einer Maske; Homunkulus nach einem Leib, mit dem sein Geist einen sinnlichen Kontakt zur Umwelt haben könnte; Faust nach Helena, dem im Traum begehrten Körper. Auf der Suche nach einem “Tanzkörper” schlossen wir uns ein, und die Performance wurde eine Laborsituation zum Ausprobieren verschiedener Verkörperungsversuche. Eine Frage des Begehrens bzw. des Scheiterns. Man tanzt, weil man den anderen Körper sucht. Mein Begehren ist immer das Begehren des Anderen (Lacan), dem ich erst im Auge des Außenblicks (u. a. des Publikums) begegne.

Das Stück besteht aus Textpassagen aus dem zweiten Akt von Goethes „Faust 2“, die bei jeder Vorstellung neu zusammenmontiert werden. Die Körperbewegungen, die zu einem Textstück montiert werden, sind nicht festgelegt. Ein bekannter Bewegungsablauf kann das Sprechen einer Textstelle auslösen oder umgekehrt. Jedesmal werden dabei verschiedene Verkörperungsversuche zwischen Text und Inhalt bzw. Bild untersucht, dann aber immer wieder verlassen bis zum definitiven

Auflösen der Körper im Wasser – das Ende des zweiten Aktes von „Faust 2“. Es gibt keine schlüssige Dramaturgie. Nur ein Ende. Und keinen Plan: „Ich lehne es ab, zwischen irgendeinem meiner Momente zu unterscheiden. Ich erkenne keinen Plan im Geist“ – Antonin Artaud.

“Tanzstück #3: Doppel / Solo / Ein Abend”

Aus den Proben zu „Tanzstück #2“ hat das Erstellen einer Klassifizierung der verschiedenen körperlichen Zustände bzw. Präsenzmodi begonnen. Sie ermöglichte es, die Proben gezielt und thematisch strukturiert durchzuführen. Besonders interessant wurde die Forschung zum Wechsel von einer Präsenzart in eine andere. Jeder *Präsenzmodus* trägt einen Namen, der uns hilft, die Zustände inhaltlich zu fassen. Déjà-vu, Belichtung, Music, 2/3 Pictures, Strike sind einige Beispiele. Sie verteilen sich auf zwei Grundfragen: Bewege ich mich als Performer mehr aus einer Auseinandersetzung mit inneren Referenzen (der Ursprung der Bewegung liegt im Performer) oder mit äußerlichen (der Ursprung der Bewegung liegt im Umraum)? Dann: Kann man zwischen äußerlichen und inneren “Räumen” wechseln bzw. die Definition selbst des tanzenden Subjekts variieren lassen zwischen einer Modernität, die den Ort des Subjekts zentriert innerhalb eines Körpers ansiedelt und einer Postmodernität, die nur die Oberfläche und das Draußen anerkennen will für die Triftigkeit eines Diskurses über die Subjektfrage?

Es ging in dieser Arbeit um die Variationen der entdeckten Präsenzen jenseits einer schriftlichen Vorlage. Der Zwischenraum (die Kluft), der sich in Auseinandersetzung mit dem Sprechen eines Textes eröffnete, ist Raum der Untersuchung geworden. Das Solo mit Sigal Zouk zeigt die Ausübung und Anwendung von verschiedenen Präsenzmodi, die, hintereinander montiert, für Performerin wie Zuschauer zu einer komponierten Wahrnehmungsreise werden. Dieses Wandern, dieses Flanieren der Performerin durch innere versus äußere Räume wird unterstützt durch die Musik, die eine mögliche Innerlichkeit als äußeren Punkt verortet.

Ohne Text ist dieses Solo eine Antwort auf das am Anfang des ganzen Vorhabens stehende Solo von Frank Willens im „Tanzstück #1“. Müllers Drama des Subjekts als Verlust des Überblicks verschob sich zu einem anderen Schauplatz: das Drama der Präsenz(en).

Unterdessen hatte ich den Text “zum ich” von Philipp Gehmacher aus seinem Buch “Incubator” gelesen, in dem er eine Art poetische Analyse der Verhältnisse des Körpers zu sich, zum Publikum und zum Raum unternimmt. Dieser Text – als Schrift auf die hintere Wand der Bühne projiziert – wird, wenn man versucht, ihn zu “verkörpern”, zu einem dramatischen Monolog über die Unhaltbarkeit und Uneinholbarkeit, letztlich das Scheitern eines traditionellen Diskurses der Moderne, der dem Tänzer einen festen, lesbaren Ort für sein “Ich” zuschreibt, aus dem er immer bewußt agiert. Dieses Bewußtsein, diese Kontrolle, diese wissende zentrierte Instanz, die Müller schon als verschwunden erkannte, galt es, ein letztes Mal in Frage zu stellen, indem Mathieu Burner den Text durch unsere Bühnenpraxis an seine Grenzen führte. Eine Art Theoriedekonstruktion als erstes Solo, das einen inhaltlich einführenden Rahmen für das zweite Solo des Abends ergab mit einem gemeinsamen “Zwischenraum”, in dem beide Performer alleine sich bewegen, oder in einem Duo ihn zu teilen versuchten.

“Tanzstück #4: Leben wollen (zusammen)“

Ist diese seit „Tanzstück #1“ erarbeitete Präsenzform „mehreren als nur zwei Personen teilbar, miterlebbar, indem ich in “meinem” Raum bzw. in der Tiefe meiner Konstitution den Anderen als ein autonomes konstituierendes Teil meiner eigenen Reflexion zulasse?

Roland Barthes legt in seinem Buch "Comment vivre ensemble" eine Theorie der arhythmischen Gruppe dar, indem ein "Zusammenleben" von verschiedenen nebeneinander koexistierenden "Rhythmen" (etymologisch verstanden als Stimmung, vielleicht als Zustand?) reflektiert wird; und zwar als ein Modell für eine ideale Gemeinschaft.

Die gesprochenen Texte sind während Improvisationen entstanden. Einfache Sätze wie "there would be", "it could be", "She or he is" wurden den Performern gegeben als Material, um das sie Bewegungen improvisierten, ausgehend vom entwickelten System in den vorherigen Tanzstücken. Sie betonten die Fragilität des Vorhabens und die Andeutung einer potentiellen Utopie des "Zusammen-Lebens". Andere Improvisationen, wie das Spiel von Matthieu Burner mit Lisa Densem, die er als seine Mutter anspricht, zeigen die Kraft und den Raum des in der arhythmischen Gruppe nicht aufzugebenden individuellen Begehrens. Was heißt Integration, ohne sich zu verlieren bzw. individuelle Präsenz, ohne die Gruppe zu zerstören?

Ein Akt des "Wollens", der nicht für sich alleine erfolgt, sondern nur einem Wunsch, einem notwendigen Begehren nach dem Zusammenleben entsprechen kann. Ein bewußter Akt, der die Erfindung und die Existenz des Ichs erst und immer in einem Verhältnis zu etwas anderem sieht: sich selbst, dem Kollegen, dem Raum, dem Publikum. Vielleicht eine ethische Praxis des Zusammenseins, die durch das Praktizieren zu mehreren der in den Soli angeeigneten Präsenzmodi anschaulich würde.

Parallel zu dieser konkreten Frage nach Realisierbarkeit und Lebensdauer einer utopischen Gruppe tauchte konkret die Frage der Komposition und ihr Verhältnis zum dramaturgischen Aufbau des Abends auf. Wie kommt der Abend voran? Nach welcher Logik? Es ging darum, Kompositionsprinzipien zu erfinden, die zur Basis einer zukünftigen choreographischen Praxis werden könnten und die den tanzenden Körper in der Synthese eines dauerhaften Oszillierens der Wahrnehmung zwischen Innen und Außen sucht, zwischen der Innenwelt des Einzelnen (Erinnerung/Imagination) und der Außenwelt (das Andere).

Keine Utopie also, sondern eine Art Dialektik der Gesellschaftlichkeit, so daß Gemeinschaft nur erlebt werden kann durch ihre Negierung im je einzelnen.