



Burgtheater, Wien; Photo: Reinhard Werner

Eva-Elisabeth Fischer

Der Raum, den einer mit sich trägt...

Der Kunst-Event braucht einen anderen Raum als das künstliche Ereignis. Das eine scheint von unten lanciert, das andere von oben inszeniert zu sein. Wer sich progressiv fühlt, zieht schon längst die nächste unbeheizte Fabrikhalle oder U-Bahn-Unterführung einem künstlich temperierten Stadttheater vor. Das betrifft die Künstler selbst wie auch ihr Publikum. Gelegentlich klingt es nach unfreiwilliger Selbstparodie: Was sich ästhetisch fortschrittlich geriert, wohnt in der Garage. Nur das Etablierte, Rückwärtsgewandte fühlt sich noch auf herkömmlichen Bühnen wohl. Den sozialen Gegensatz von einst aber gibt es nicht mehr.

Bei Shakespeare mußten sich die Zuschauer auf den Stehplätzen ohne Dach noch vollregnen lassen; französische und italienische Opernfans des 18. Jahrhunderts machten im fernen Olymp ihren weiten Abstand zum Bühnengeschehen durch Lautstärke wett („Ruhe auf den billigen Plätzen!“). Heute ist der Zutritt zum Theater demokratisiert. Das Volk besetzt auch die teuren Plätze in den großteils ehemals feudalen Theatern. Die Zweiteilung der Gesellschaft ist nunmehr ideologische Entscheidung oder schlicht Geschmacksfrage. Solche Dualisierung hat ihren Ursprung gewiß und tatsächlich in neuen, anderen künstlerischen Bedürfnissen. Denn der nicht von vornherein als Theaterraum definierte und begrenzte Ort gewährleistet scheinbar unbegrenzten Assoziationspielraum. Seine Grenzen sind zunächst die der jeweiligen Darstellerkörper. Deshalb kann einer wie William Forsythe – und dies ist kein Widerspruch – gleichermaßen in der Garage oder dem Burgtheater choreographieren.

Neue Theaterformen verlangen nach neuen Orten

Die Symmetrie des klassischen Balletts, die ihre optimale Wirkung auf einer im Idealfall leicht abgesschrägten Guckkastenbühne und frontal gesehen entfaltet, kommt in früheren Stücken wie *Artifact* oder *Impressing the Czar* nunmehr als Zitat vor. Jeder Tänzer stellt in sich eine Einheit dar, wirkt als Generator einer unendlich variablen Bewegungsvielfalt, deren Zentrum und Ausgangspunkt praktisch jeder Körperteil, jedes Gelenk sein kann. Auf den Spuren Labans trägt jeder Forsythe-Tänzer seinen Aktionsraum mit sich, begrenzt ihn durch die Extension seiner Gliedmaßen und seiner Aura. Die Organisation mehrerer Tänzer im Raum folgt keinen geometrischen Forderungen mehr, sondern gehorcht den Erfordernissen der gewünschten Atmosphäre und den intendierten Beziehungen der Bühnenfiguren untereinander. Forsythes Forschungen über Ballett und den Tänzerkörper zielen auch darauf ab, den Tanz zu entideologisieren. Was Balanchine ursprünglich aus Geldmangel tat – er verzichtete auf üppige Kulissen zugunsten des berühmten blauen Hintergrundprospekts –, ist bei Forsythe bewußte Entscheidung. Ein paar Skulpturen mögen aus dem Schnürboden hängen

(*Limb's Theorem*), einige graphische Tafeln den Raum teilen (*Artifact*), aber diese Objekte sind niemals reines Dekor, sondern stehen in engem Zusammenhang mit dem Inhalt des jeweiligen Stückes. Wichtiger als alle Ausstattung jedoch ist das Licht. Das Licht schafft den Raum. Es blendet aus, legt sich wie ein distanzierender Schleier zwischen Zuschauer und Tänzer, relativiert das Bühnengeschehen oder schafft sogar Illusionen; es markiert visuelle Schwerpunkte. In *Enemy in the Figure* manipulieren die Tänzer die Lichtquellen selbst, indem sie Scheinwerfer über die Bühne schieben. Die Realzeit-Videoprojektion in Forsythes *Sleepers Guts* erscheint als pure Lüge, als Fiktion.

Mit dem Beginn der neunziger Jahre und der Beschäftigung mit dem Dekonstruktivisten Daniel Libeskind definierte Forsythe die Bühne als architektonisches Experimentierfeld einer verschobenen, verzerrten, zerstückelten Geometrie und arbeitete gleichzeitig an der Dekonstruktion von Bewegung weiter. Wichtiger Bestandteil seiner Arbeit ist der Computer: Die Tänzer drucken sich ihre in der Abfolge variablen Bewegungsfolgen über Computer aus. Ihre Einsätze können sie über die Zeitangaben eines Monitors ablesen. Tanzkörper, Licht, Neue Medien – mit diesen drei Elementen bauen zeitgenössische Choreographen ihre Stücke. William Forsythes Arbeit ist in jeder Hinsicht die spektakulärste, weil er noch an einem großen städtischen Haus mit einer großen Kompanie (rund vierzig Tänzer) arbeitet. Aber nicht nur deshalb. In sei-



Limb's Theorem, Choreographic: William Forsythe; Photo: Dominik Mentzos

nem Œuvre der letzten 15 Jahre finden sich alle Bausteine und Merkmale, die in den Werken anderer, frei arbeitender Choreographen so oder so ähnlich anzutreffen sind. VA Wölfel und Wanda Golonka betiteln eines ihrer Stücke programmatisch *Räumen*. Dieser Titel impliziert zweierlei: einerseits die Assoziation, hier müsse etwas aufgeräumt werden oder Ballast weggeräumt werden, andererseits ein anderes Raumkonzept. Wölfel, der von der bildenden Kunst und der Photographie herkommt, wirkt auch im Tanz als Lichtbildner. In welchem Licht ein Ding, ein Mensch, eine Bewegung zu betrachten sei, bei welchem Licht besehen sich die Wahrnehmung des Zuschauers verändert (all dies Eigenschaften, die eben auch auf Forsythes Choreographien zutreffen), ist ein Hauptaspekt seiner Arbeit.

Deshalb agieren die Tänzer von NEUER TANZ oft im Dunkel. Dadurch wird bis zu einem gewissen Grade die Trennung zwischen Zuschauer und Akteuren aufgehoben. Die einen versuchen, im nahezu lichtlosen Raum Schemen und Bewegung auszumachen, während die anderen darin ihren Weg und ein neues Gleichgewicht finden müssen. Der Tänzer im Dunkel ist auf sich selbst zurückgeworfen, muß eine Art Introspektion betreiben, um sich und seinen Körper der Dunkelheit anzupassen. Das ist auch ein psychologischer Vorgang, denn die Angst vor Dunkelheit ist eine Urangst, die es mit jedem Schritt zu überwinden gilt. Sein Bewegungsradius ist beschränkt auf das, was er sieht, hat sich sein Auge erst einmal an die Dunkelheit gewöhnt, ein Radius, der nicht größer sein dürfte als der seiner ausgestreckten Gliedmaßen. Dieser Radius wird entsprechend größer, trägt der Tänzer seine Lichtquelle mit sich, etwa eine 60-Watt-Birne an einer Stange wie in *RCA*.

Die Bühne als Lichtspielhaus, in dem jeder seinen eigenen Film abspielen kann (und dies nicht nur, wenn Wölfel wie in *xyz* einen Filmprojektor anwirft), so könnte man die Szenerie in den Stücken von NEUER TANZ beschreiben. Das Fehlen oder der sehr gezielte Einsatz von Licht schafft den Raum. Die fixen Wände des Guckkastens sind obsolet. Und damit auch die Rampe, die vierte unsichtbare Wand zwischen Publikum und Tänzern.

Andere haben diese Wand bereits vollends eingerissen, der Münchner Theatermacher Alexej Sagerer etwa ließ in einem Teil seines *Nibelungen*-Projekts die Zuschauer zwischen Videotürmen und Einzel-Performances flanieren. Auch die Bühne des Münchner Choreographen Micha Purucker ist ein von allen begehrter Raum. Der Zuschauer wählt, was er wann, wo und wie lange zu sehen wünscht. Die junge Gruppe Gob Squad führt ihre Zuschauer in einen U-Bahnhof oder gruppiert sie um einen innen verspiegelten Glaskasten, so daß die Zuschauer die Akteure beobachten, die Akteure aber nicht die Zuschauer sehen können. Der Choreograph Felix Ruckert schickt seine Tänzer jeweils einzeln mit einem einzigen Zuschauer ins *Séparée*. Bei den zwei Letztgenannten, die der bisher jüngsten Choreographengeneration angehören, drängt sich eine neue Definition von Choreographie auf: die Bewegung des Tänzers kennt kaum mehr die Extension in den Raum. Sie bleibt als Selbstinspektion beim Tänzer selbst.

Die Angst vor dem drohenden Verlust des Körpers, vor dem Abhandenkommen der Beziehung zum eigenen Körper im Zuge der Digitalisierung von Kunst reflektiert die amerikanische Choreographin Meg Stuart in ihren Stücken, zuletzt in *Splayed Mind Out*, am eindringlichsten. Auch bei ihr findet man wie bei Forsythe das „lügende“ Videobild, mit dem eine leibhaftige Tänzerin konfrontiert ist. Der Schritt zum gesampelten Tänzer als einem Element unter vielen computergenerierten ist nur mehr ein kleiner.

Da wirkt die Erforschung des eigenen Körpers wie eine bewußte Demonstration. Das Vorhandensein des Körpers und seiner Funktionen bildet den Kontrast zur Scheinwelt der Neuen Medien. Solche Erforschung braucht die Nähe und die Intimität mit dem Zuschauer. Sie macht den Zuschauer zum Komplizen. Im Guckkasten eines herkömmlichen Theaters funktioniert ein solches Stück nicht. Diese neuen, intimen Inhalte, zumeist von kleinen Kompanien transportiert, verlangen nach neuen, nach anderen Räumen. Nicht mehr der Theaterbau und seine speziell konstruierte Bühne schaffen die Voraussetzung für solches Theater und solchen Tanz. Es sind die Künstler selbst, die einen Raum, egal welchen, mit der entsprechenden transportablen Einrichtung – Computer, Video, Scheinwerfer, Projektoren etc. – durch ihre Kunst zum Theaterraum machen. Gleich einem virtuellen Büro kann das Theater der Zukunft überall da sein, wo Künstler, ausgerüstet mit der entsprechenden Technik, auf ein Publikum treffen.

TANZPLATTFORM DEUTSCHLAND

1994 Berlin
1996 Frankfurt
1998 München
2000 Hamburg