

Narrative Spielarten

ES WAR EINMAL - EINE ERZÄHLUNG

Christina Thurner

»Und die Kunst selbst ist immer die Kunst, **es nicht zu sagen**, die Kunst, das Unsagbare **im Darstellungsprozeß selbst** zur Ex-Positio zu bringen.«

(Jean-Luc Nancy)¹

Ein Faden zieht sich durch die Choreographie *Umwelt* von Maguy Marin. Allerdings handelt es sich nicht um einen roten Faden im herkömmlichen narratorischen Sinn.² Auch wenn er im Stück den Ton angibt, so lässt dieser wiederum nie eine stringente Erzählung verlauten. Vielmehr ist alles gleich laut, was der Faden hergibt. Im Vordergrund der Bühne wird während der Vorstellung elektronisch eine Schnur rechts von einer Spule ab- und links auf eine andere aufgewickelt. Das Seil schleift dabei über die Saiten von E-Gitarren, die auf dem Boden liegen; es wird so ein ohrenbetäubendes Dröhnen, ein monotones Tosen und metallisches Gewittern erzeugt, das – wie der Faden – über eine Stunde hinweg kein Ende nimmt. Der Bass vibriert im Körper der Zuschauenden, während die tanzenden Körper keine Geschichte(n) mit einem Anfang, einer Pointe und einem Schluss (mehr) erzählen, sondern lediglich szenische Bruchstücke preisgeben. Verspiegelte Stellwände reihen sich zu einem Stelenfries im hinteren Bühnenteil. Eine Windmaschine bläst Luft in den Raum, die gegen die Wände und in die Zwischenräume braust. In diese treten in schier endloser Wiederholung neun Performerinnen und Performer in wechselnden Kostümen, die wie die Haare im Wind flattern. Die Figuren erscheinen einzeln oder in synchronen Gruppen immer nur kurz, stehen still im Sturm, essen einen Apfel oder ein Sandwich, ziehen an einer Zigarette, küssen jemanden, streiten, halten ein Baby in die Luft, setzen sich Hüte oder Kronen auf, putzen sich die Nase, erlegen einen Fasan, ziehen einen Revolver oder trocknen sich das Gesicht mit einem Handtuch usw. Die einzelnen Auftritte dauern jeweils nur Sekunden. Als sei ihnen im Brausen und Donnern die alles verbindende Fabel abhanden gekommen, produzieren sie am Laufmeter narrative Splitter, bis sich ein ganzer Berg von abgelegten, weggelegten Sujets in der Mitte des Raums aufrührt.

¹ Jean-Luc Nancy: »Die Kunst – ein Fragment«, in: Jean-Pierre Dubost (Hg.), *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*, Leipzig: Reclam 1994, S. 170–184, hier S. 177 (Hervorhebungen im Original).

² Vgl. zur Narratologie u. a. Vera Nünning & Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier: WVT 2002. Aus verschiedenen Perspektiven wird da der Begriff des Narrativen reflektiert und erweitert. Vgl. dabei insbesondere den Aufsatz von Werner Wolf: »Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie«, in: ebd., S. 23–104, hier v. a. S. 37.

Maguy Marins *Umwelt* (2004) sei hier als Beispiel genannt für eine charakteristische Spielart des Narrativen im zeitgenössischen Tanz. Das Stück reflektiert eindringlich und drastisch, was derzeit vom Erzählerischen in aktuellen Choreographien übrig bleibt: Ein Trümmerhaufen, in dem das »harmonische Ganze« sowie der »schöne Schein« längst zu Staub geworden sind, der jedoch – nichtsdestotrotz – auf eine, unsere gegenwärtige, Lebenswelt verweist. Diese scheint aus den Fugen und durcheinandergeraten, zerstückelt und konfus; dennoch blitzen gerade aus der tumultuösen Bewegung Fragmente von Geschichte(n) auf und führen vor Augen, wie eine Geschichte heute im Tanz (noch) erzählt werden kann.

Im vorliegenden Beitrag möchte ich – nach einem kurzen historischen Einblick in narrative Konzeptionen der Tanzkunst – verschiedene dieser zeitgenössischen Spielarten näher beleuchten. Dabei fasse ich exemplarische Kreationen³ zu drei Kategorien zusammen, die m. E. das weite Feld choreographischer Reflexionen zur Narration im Bühnentanz seit den 1990er Jahren beschreibbar machen. Ich nenne diese Kategorien im Folgenden 1. Kleine Erzählungen/Erzählungen des Kleinen, 2. Kontingente Narration und 3. Narrative Dis-order.⁴ Ausgegangen wird von der These, dass das Erzählen/die Erzählung in unserer Zeit nicht etwa von den (Tanz-)Bühnen verschwunden ist, wie vielfach behauptet,⁵ sondern in neuen, (selbst-)reflexiven Formen durchaus weiterhin zu beobachten ist.⁶ Anders allerdings als im Handlungsballett, der historisch signifikantesten Form des narrativen Tanzes, und konsequenter, radikaler auch als im Tanztheater, das seit den 1970er Jahren ebenfalls von erzählerischen Strukturen ausgeht, präsentiert die Bühne gegen Ende des 20. Jahrhunderts brüchige, marginale, fragmentierte oder verschobene Narrationen.⁷

³ Ich stütze mich dabei nicht nur, aber – dem Anlass dieses Buches geschuldet – vor allem auf Produktionen, die in den letzten zwanzig Jahren an den Berner Tanztagen zu Gast waren.

⁴ Ich lehne mich theoretisch u. a. an einen Aufsatz an von Gabriele Brandstetter: »Geschichte(n)-Erzählen in Performances und im Theater der neunziger Jahre«, in: Gabriele Brandstetter, Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien, Berlin: Theater der Zeit 2005 (= Recherchen 26), S. 116–133.

⁵ Vgl. dazu u. a. Philippe Le Moal (Hg.): Dictionnaire de la Danse, Paris: Larousse 1999, S. 757.

⁶ G. Brandstetter: Geschichte(n)-Erzählen, S. 117. Sie stellt sogar in Bezug auf Theater und Performances der 1990er Jahre fest, dass »das Erzählen omnipräsent« sei.

⁷ Vgl. auch ebd., S. 121; Brandstetter bezeichnet das »Geschichte(n)-Erzählen im Theater und in Performances der neunziger Jahre« als inszenierte Reflexion einer »anekdotischen Koppelung«, als »Narrationen, die als kleine, unvollständige, kontingente Geschichten die Ordnung – das geschlossene Narrativ – eines totalisierenden Systems von Geschichte unterbrechen.« Vgl. zum Fragmentarischen in den Künsten auch Jean-Luc Nancy: Die Kunst – ein Fragment.

Historisch gesehen hielt die Narration im 18. Jahrhundert Einzug in die westliche Bühnentanzkunst. Insbesondere Jean Georges Noverre beklagte sich in seinen *Briefe[n] über die Tanzkunst und über die Ballette* von 1760 noch darüber, dass die Tänze seiner Zeit »ohne Sinn und Verstand« seien: »Gemeiniglich zeigen sie nichts, als einen Wirrwarr von Szenen, die eben so ungeschickt verbunden, als geschmacklos ausgeführt sind.«⁸ Er war der Meinung: »Jeder Inhalt eines Ballets muß seine Einleitung, seinen Knoten und seine Entwicklung haben; und aller Beyfall, welchen diese Gattung von Schauspielen erhalten kann, hanget von der guten Wahl des Stoffes und der schicklichen Vertheilung desselben ab.«⁹ Noverre plädierte also für eine Handlung, die auf einer nachvollziehbaren, fortschreitend dargestellten Geschichte beruhen sollte. Die Tanzwissenschaftlerin Susan Leigh Foster schreibt allerdings dazu, dass die sogenannten Handlungsballette zwar ab den 1770er Jahren eine größere narrative Kohärenz aufwiesen, dass die Bewegungen selber aber wenig erzählten.¹⁰ Vielmehr hätten die Choreographen begonnen, sich auf allgemein bekannte narrative Stoffe – etwa aus der Mythologie oder von populären Erzählungen und Theaterstücken – zu stützen, die sie dann im Tanz reproduzierten, indem sie eine kleine Anzahl unterschiedlicher Charaktere in einer klaren Anordnung von Motivationen und Konsequenzen miteinander agieren ließen.¹¹ Auf ähnlichen Prinzipien beruhten dann auch die großen Handlungsballette des 19. Jahrhunderts – von *La Sylphide* über *Giselle*, *Coppélia*, *Schwanensee* bis zu *Dornröschen*. Ihr Plot gründete meist auf einer literarischen, einer mythologischen oder Märchen-Vorlage, wies in der Umsetzung für die Tanzbühne einfache narrative Strukturen auf und bestand im Wesentlichen aus dramatischen Interaktionen zwischen wenigen (Haupt-)Figuren, ausgeschmückt mit vielen nicht-narrativen, eher atmosphärisch motivierten Szenen.

Gegen die getanzten Geschichten regte sich im 20. Jahrhundert von verschiedenen choreographischen Strömungen her Widerstand. Man überließ die chronologisch kontinuierliche Narration (wieder) anderen Künsten und wollte im Tanz nicht mehr erzählen, sondern vielmehr Stimmungen ausdrücken oder aber ganz von narrativen Dramaturgien wegkommen zugunsten von Formationen, die sich etwa an musikalischen oder räumlichen Strukturen

⁸ Jean Georges Noverre: Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette, übers. v. Gotthold Ephraim Lessing u. Johann Joachim Christoph Bode, Hamburg u. Bremen 1769, faks. hg. v. Kurt Petermann, Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1977 (= Documenta choreologica 15), S. 17.

⁹ Ebd., S. 17 f.

¹⁰ Vgl. Susan Leigh Foster: *Choreography & Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington: Indiana University Press 1996, S. 97 f.

¹¹ Vgl. ebd., S. 100.

orientierten. Das frühe deutsche Tanztheater griff ab den 1960er Jahren wieder auf narrative, u. a. literarische Stoffe zurück, wobei Pina Bausch, Johann Kresnik oder Reinhild Hoffmann in ihren Stücken bald schon keine geschlossenen Fabeln von einem Anfang bis zu einem Ende mehr erzählten, sondern das Unfertige, Lückenhafte ins Rampenlicht stellten.¹² Es ging ihnen gerade nicht darum, erzählerische Kontinuität und Totalität zu bewahren, auf die Bühne gelangten vielmehr Fragmente von Geschichten mit Brüchen, aber auch mit Freiräumen. Der Tanz entlieh der narrativen Handlung gewissermaßen die Motive, um sie in seinem eigenen Kontext auf eigene Weise wirken zu lassen. Ein besonderer Fokus des Tanztheaters lag und liegt bis heute auch auf den »kleinen Geschichten«, d. h. auf alltäglichen, vermeintlich marginalen Begebenheiten.

Kleine Erzählungen/Erzählungen des Kleinen

An die Stelle der großen Geschichte(n) träten in unserer Zeit sowieso die kleinen, konstatierte bereits Jean-François Lyotard.¹³ Brandstetter folgert in Bezug auf die Bühne: »Diese Geschichten fingieren nicht den Überblick über ein (Lebens-)Ganzes«, sie präsentierten sich vielmehr als »Collage von Zufälligem, Alltäglichem, Sekundärem«.¹⁴ Dieses Collageprinzip charakterisiert das zeitgenössische Tanztheater der 1990er Jahre. Etwa Sasha Waltz' frühe Stücke wie die *Travelogue*-Trilogie (1993–1995) oder *Allee der Kosmonauten* (1996) lassen hinter Fassaden, in Wohnzimmer oder Küchen blicken. Die aneinandergereihten narrativen Momentaufnahmen rekurrten auf den vermeintlich unspektakulären Wohngemeinschafts- oder Familienalltag. Waltz' Choreographien rafften, verdichten und überzeichnen dabei Erzählelemente aus dem »wirklichen Leben« und führen so die Scheinhaftigkeit desselben dem Publikum nur umso eklatanter, eindringlicher vor Augen. Ebenfalls von eigentlichen Nebensächlichkeiten aus dem herkömmlichen Kleinbürgerdasein geht die Genfer Tanzkompanie Alias in ihren Kreationen aus. Im zweiteiligen Programm *L'odeur du voisin* (2001) beispielsweise nimmt deren Choreograph Guilherme Botelho den Alltag in einem Restaurant und in einem Büro ins Visier. Ein Kellner etwa poliert da zunächst Gläser und steigert seine Bewegungen allmählich zu einem absurden Zuckeltanz, während eine Frau bei der Geste des Bestellens buchstäblich außer sich gerät. Im Arbeitsum-

¹² Vgl. dazu etwa Susanne Schlicher: *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten*. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1987, hier insbesondere S. 46, 83.

¹³ Vgl. Jean-François Lyotard: *La condition postmoderne*, Paris: Les Editions de Minuit 1979.

¹⁴ G. Brandstetter: *Geschichte(n)-Erzählen*, S. 130 f.

feld wird dann förmlich Stress heraufbeschworen; wilde Tippattacken folgen aufeinander, bekannte Gepflogenheiten sowie Ordnungen lösen sich auf, wenn Menschen auf Möbeln rasend durch den Raum bugsiert werden. Es sind Ausgangssituationen, die jeder kennt, die allerdings in der Realität selten tatsächlich so enden. Dennoch ist deren Fortsetzung in überzeichneten Gebärden nicht einfach aus der Luft gegriffen, vielmehr erzählen diese die Kehrseite respektive die Abgründe der völligen Gewöhnlichkeit.

Die Kunst dieser getanzten narrativen Splitter liegt in der Radikalisierung von im Grunde nicht beachtungswürdigen, weil für die Bühne viel zu harmlosen Episoden. Doch gerade da, wo das Unbedeutende ins Unerwartete kippt, wo aus der beiläufig erzählten Kleinigkeit plötzlich eine große, weil komplett verrückte Geste wird, da eröffnet sich auch dem Publikum ein neuer Blick auf Alltägliches. Hier vollzieht sich keine zusammenhängende, umfassende Narration vor den Augen eines passiv rezipierenden Betrachters. Jener hat vielmehr selber Anteil an der Szenerie, indem er die Ausgangssituationen als am eigenen Leib Erlebtes wiedererkennt und die vorgeführten Eskalationen nun über seine Assoziationen blendet. Diese Form des Tanztheaters könnte man nach Werner Wolf als »geschichten*indizierend*« statt als »geschichten*darstellend*« bezeichnen; dabei stützt sich die Choreographie auf die narrative Rezeption, auf die »rezipientenseitige [...] Narrativierung«.¹⁵ Jede und jeder denkt sich seine eigene(n) Geschichte(n) zu den aus dem Lot geratenen und so in den Fokus gerückten Nebensächlichkeiten.

Kontingente Narration

Auch die im Folgenden behandelte Kategorie zeitgenössischen Tanzes geht von einem narrativen Potenzial aus, das sich erst in der Rezeption der Zuschauenden zur eigentlichen Narration realisiert. Allerdings wird dabei nicht auf intersubjektiv alltägliche Begebenheiten rekurriert, sondern auf nicht fixierte narrative Möglichkeiten, die die Wahrnehmung des Betrachters herausfordern beziehungsweise irritieren. Gemeint sind Tanzstücke, deren szenische Erzählungen vom »Muster der Kontingenz regiert« sind und in denen – so Brandstetter in Bezug auf Performances – »brüchige Muster, splitterhafte Geschichten [...] locker gefügt« erscheinen, so dass sich »die Lücke [...] zugleich füllt und wieder öffnet«.¹⁶ Ein Beispiel für eine solche kontingente Narration im zeitgenössischen Tanz ist das Stück *Faust* (1999) der Lausanner Compagnie Philippe Saire. Der Choreograph lehnt sich dabei an den

¹⁵ W. Wolf: Das Problem der Narrativität, S. 75 beziehungsweise 95 f. (Hervorhebungen im Original).

¹⁶ G. Brandstetter, Geschichte(n)-Erzählen, S. 130.

bekannten, literarisch mehrfach verarbeiteten Mythos an. Er habe den *Faust*-Stoff als eine Art »Prätext« behandelt – wie Saire selber sagt –; davon ausgehend kreierte er ein eigenes Szenario, das seiner Ausdrucksweise, der körperlichen Bewegung im Raum, entspreche.¹⁷ Statt einfach nachzuerzählen, zerlegt Philippe Saire die narrative Handlung in vier Grundelemente »oder sagen wir Reibungspunkte«, erklärt er – das sei im Tanzstück *Faust* »die unbefriedigte Begeisterung«, »der Pakt mit dem Teufel«, »Macht und Lernprozess« und schließlich »die Verdammnis« –, »innerhalb dieser haben wir uns einige Freiheit gelassen«.¹⁸ So tritt etwa Mephisto gleich in dreifacher Gestalt auf und verkörpert auf diese Weise einen potenzierten Widerpart zur Faustfigur.

Nicht mehr um die visuelle Umsetzung von geschlossenen Geschichten oder Handlungen geht es in Saires *Faust*, sondern um die Kombination von Einzelbildern und kontingenten Szenen zu einem räumlichen Bilderbogen. Diese Bilderfolgen sind jedoch weder eindeutig noch gänzlich beliebig, sondern vielmehr offen. Eine derartige Freiheit oder Kontingenz der visuellen (Wieder-)Erzählung führt wiederum zu einer aktiven Rezeption. Der Zuschauer muss sich die Übergänge, die Zusammenhänge selber über Kontextwissen beziehungsweise über referenzielle Assoziationen herstellen. Im Gegensatz zum Handlungsballett, das eine sehr buchstäbliche Art hat, eine Geschichte zu erzählen, interessiert sich Saire gerade auch dafür, den Sinn zu fragmentieren, dadurch zu verändern oder zumindest neue interpretatorische Möglichkeiten zu evozieren.¹⁹ Freilich setzt sich der zeitgenössische Choreograph dadurch auch der Gefahr aus, miss- oder gar nicht verstanden zu werden; »er begibt sich«, so Saire, »also auf eine Gratwanderung zwischen der Abstraktion und der Narration«.²⁰ Geglückt – wenn man so will – ist die kontingente Erzählung, wenn das Publikum angesichts der vorgeführten Sequenzen zu eigener Narrativierung hat angeregt werden können.

Narrative Dis-order

Die bisher erläuterten wie auch die folgenden Beispiele sind somit geprägt von einer »narratio«, die nicht mehr als geschlossene auftritt, die Kohärenz

¹⁷ Die Aussagen von Philippe Saire entstammen einem Interview, das ich mit dem Choreographen im August 1999 geführt habe und von dem Auszüge publiziert sind in: Christina Thurner: »In den Büchern, in den Körpern. Literatur und Tanz inspirieren sich gegenseitig immer wieder und immer neu«, in: *tanz – la danse suisse*. Dez.–Jan. 1999–2000, S. 14–19, hier S. 17.

¹⁸ Saire in ebd., S. 17.

¹⁹ Vgl. zum Verhältnis von Sinn und Fragmentierung in der Kunst allgemein auch J.-L. Nancy: *Die Kunst – ein Fragment*, S. 176.

²⁰ Vgl. Saire in C. Thurner: »In den Büchern, in den Körpern«, S. 19.

und Überblick vielmehr vorsätzlich negiert, durcheinanderbringt, und herkömmliche narrative Ordnungen außer Kraft setzt. Mit »Dis-order«²¹ ist daher ein weiteres Merkmal zeitgenössischer Tanzkunst in Bezug auf narrative Spielarten benannt. Der Effekt, den dieses hervorruft, ist schließlich wiederum vielgestaltig. Einerseits kann die planvoll ver-rückte Ordnung eine bestimmte Art von Komik evozieren oder aber eine Ver-störung erzeugen. Komisch wirkt die »Dis-order« dann, wenn sich der Körper über den Verstand erhebt, wenn er also gegen dessen Regeln verstößt. An die Stelle der Geistesgegenwart tritt bei der komischen Figur eine akzentuierte Körpergegenwart.²² Diese kann durchaus geistreich sein und sich auch dergestalt auf das Publikum auswirken, wenn sie ihre Mittel geschickt einsetzt. So parodiert etwa Jean-Marc Heim in seiner Gruppenchoreographie *Va et vient* (2003) mit einfachen Verzerrungen, Rhythmisierungen und Überzeichnungen westliche Tanz- und Theatertraditionen sowie Formen der Körperertüchtigung. Die Akteure zitieren dabei verschiedene physische Praktiken – vom Balletttraining über den Freizeittanz bis zum Sport – und bringen diese bewegt in überraschende Konstellationen. Gemeinplätze aus Tanzwerken und -stunden, technische Grundlagen etwa von Hebefiguren oder Gruppenformationen werden in dem Stück in neue Kontexte gestellt und ins Absurde getrieben. Begleitet von witzigem Mienenspiel und eigenwilligen Ver-Kleidungen resultiert aus der derart inszenierten physischen Präsenz der Tanzenden eine köstliche Komik. In einem allmählich ausufernden Toppelreigen erreicht diese ihren Höhepunkt, bis sich schließlich alles buchstäblich stürmisch in Luft auflöst: Riesige Ventilatoren blasen dem Publikum die gesamte Theatereinrichtung entgegen, so dass es den lachenden Zuschauenden, förmlich im Gegenzug, den Atem verschlägt.

Die Windmaschine scheint im zeitgenössischen Tanz so etwas wie ein Zeichen für, ein Generator von Dis-order zu sein. Jedenfalls wurde bereits zu Beginn dieses Beitrags im Zusammenhang mit Maguy Marins *Umwelt* darauf verwiesen. Auf dieses Stück möchte ich nun zum Schluss nochmals zurückkommen, weil es m. E. die Dis-order der »narratio« nicht nur radikal, sondern auf signifikante spielerische Weise reflektiert. Das Stück, 2004 uraufgeführt, spaltet seither das Publikum wie kaum ein anderes im derzeitigen Gastspiel- und Festivalumfeld. Die Choreographie verweigert sich jeglicher spannungsvollen Dramatik, sie beharrt vielmehr auf dem Prinzip der

²¹ Vgl. zu diesem Begriff und seinem Zusammenhang – wiederum in Bezug auf Beispiele aus der zeitgenössischen Performance – G. Brandstetter: Geschichte(n)-Erzählen, S. 126.

²² Vgl. dazu auch Günther Lohr: Körpertext. Historische Semiotik der komischen Praxis, Opladen: Westdeutscher Verlag 1986, S. 74.

repetitiven Reihung. Gerade dadurch wohnt ihr in der vorsätzlichen Gleichförmigkeit der Auf- und Abtritte, in der offenbar genau geregelten Wiederholung und der Rhythmisierung des Repertoires an Bildern etwas Eindringliches, Schauerliches inne. Choreographie bearbeite stets den »Seinszustand des Lebendigen«, sagt Maguy Marin, »diesen Zustand, der getragen wird von Körpern, welche die Gegenwart rhythmisch zu gliedern vermögen«.²³ Die im Alltag vorgefundene Gegenwart zerlegt *Umwelt* also in mögliche Fragmente, um diese neu zu komponieren. Insofern greift das Stück in die Gegenwart ein, indem es zwar von und in ihr handelt, durch die Zerlegung in und die Neuordnung der Bruchstücke jedoch über sie hinausweist. Ein »Ausschöpfen von Möglichkeiten« nennt die Choreographin das Verfahren, das dem Stück *Umwelt* zugrunde liegt: »Wir handeln, trotz allem. Unablässig probieren wir unsere Möglichkeiten aus (kleine wie große). Da also stehen wir. Um unseren Handlungsspielraum zu inventarisieren. [...] Um alle Möglichkeiten restlos auszuschöpfen. Ein Ausschöpfen, das auf Vorlieben, Zielgerichtetheit, Bedeutung verzichtet. Keiner einzigen Möglichkeit gibt man den Vorzug vor einer anderen. [...] Auf dass Komplexität Vielfalt werde. Auf dass die Welt nicht länger komplex, jedoch vielfältig sei. Eine Vielfalt, durch das Ausschöpfen von Möglichkeiten komponiert. Eine Vielfalt voller unausgesetzter Bewegungen, mit Beschleunigungen und mit Pausen. [...] Verhältnisse, Unfälle, Dissonanzen.«²⁴ So formuliert Marin ihren künstlerischen Zugriff auf die vorgefundene gegenwärtige Lebenswelt als ein Konzept der komponierten Reihung, die allerdings nach einer eigenen Ordnung, einer vorsätzlichen »Dis-order«, funktioniert.

Die einzelnen Bilder fügen sich nicht zu einem modellhaften »sinnvollen Ganzen«, sondern sind und bleiben szenische Splitter, die in der Reihung irritieren, verstören oder aber in ihrer augenblickshaften Buntheit ganz unvermittelt und trotz allem eigenartig schön aufleuchten. Destruiert, demontiert und auf andere Weise zusammengesetzt sind in *Umwelt* wieder erkennbare Alltagsszenen, -situationen und -gesten, die für Momente ins Absurde kippen. Wie zur Veranschaulichung der Kehrseite, des negativen Rests dieses unermüdlichen Staccato-Handelns und flüchtig variablen Daseins sammelt sich in der Mitte der Bühne allmählich das, was im Laufe der Auf- und Abtritte weggefallen, weggeworfen oder weggeblasen liegen bleibt. Es häuft sich so ein stets wachsendes Abfall- und Trümmerfeld, das davon zeugt, dass hier nicht nur lebendig beharrt, sondern ebenso Verschiedenes abge-

²³ Maguy Marin: »Umwelt«, in: Presseinformationen von Tanzimaugust. Internationales Tanzfest Berlin, August 2005, o.S.

²⁴ Ebd., o.S.

stoßen wird. Der Schutt steht nicht nur dafür, dass (Um-)Welt zerstört wird, sondern auch sinnbildlich dafür, dass jegliche folgerichtige Kontinuität zer schlagen wird.

In diese gleichzeitig faszinierende und erschöpfende Reihung von Konstellationen, Bildern und Bewegungen zum fortwährenden Dröhnen legt sich die Stille, die nach der letzten Berührung des Schnurendes mit einer Gitarrensaite eintritt, wie eine gespenstische Gnade über alle im Raum. Durch das plötzliche Sistieren von Ton- und Bildfolge fällt die erbarmungslose ständige Einwirkung schlagartig von einem ab. Dies fühlt sich an wie eine Erlösung, die allerdings das vorher Gewärtigte in der Erschöpfung noch nachwirken lässt und dadurch nicht gleich vergessen macht. Es gehe ihr in ihrer Arbeit »um ein intensives und fortgesetztes Hinterfragen« des Daseins in der Welt und um die Erinnerung daran, erklärt denn auch Marin.²⁵ Subversiv wird dieses Hinterfragen durch die Wiederholung der Gesten, Taten, Konstellationen und Ansichten.²⁶ An die Stelle des schlüssigen Plots tritt der »narrative ›Spot‹«.²⁷ Darin sollen die Zuschauenden zunächst sich und ihre Lebenswelt wieder erkennen; durch die rhythmisierte und arrangierte Repetition rücken Absurdität und Zwänge, aber auch Schönheit und Kraft dieser Alltagssplitter jäh ins Bewusstsein respektive ins sinnliche Erleben und ergreifen einen buchstäblich. Es ist dies weder ein erbauliches noch ein kathartisches Ergreifen, sondern eines, das im beharrlichen Ausschöpfen der Möglichkeiten für alle anstrengend ist, das sich dabei durch die ständige Wiederholung regelrecht in die Erinnerung einschreibt, ja einschleift und so am Ende in seiner ungeahnten Vielfalt nachwirkt.

Die Erzählung folgt im zeitgenössischen Tanz – dies sollte im vorliegenden Beitrag exemplarisch gezeigt werden – keinem roten Faden (mehr). Die getanzte Handlung auf der Bühne verweigert sich der klaren Kontinuität, der Eindeutigkeit und der Geschlossenheit einer dargebotenen Fabel. Vielmehr streuen die bewegten Kreationen spielerisch bis reflexiv narrative (Bruch-) Stücke, die wiederum erst in der Rezeption beziehungsweise in der assoziativen Imagination des Zuschauers, der Zuschauerin jeweils – im doppelten Wortsinn – eigene Geschichten indizieren.

²⁵ Ebd., o.S.

²⁶ Vgl. zur subversiven Wirkung des Verfahrens der Wiederholung auch Judith Butler: »Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie«, in: Uwe Wirth (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 301–320, hier S. 302.

²⁷ Vgl. dazu G. Brandstetter: Geschichte(n)-Erzählen, S. 119.

Literaturverzeichnis

- Brandstetter, Gabriele: »Geschichte(n)-Erzählen in Performances und im Theater der neunziger Jahre«, in: dies., Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien, Berlin: Theater der Zeit 2005 (= Recherchen 26), S. 116–133.
- Butler, Judith: »Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie«, in: Uwe Wirth (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 301–320.
- Dictionnaire de la Danse, dir. d. Philippe Le Moal, Paris: Larousse 1999.
- Foster, Susan Leigh: Choreography & Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire, Bloomington: Indiana University Press 1996.
- Lohr, Günther: Körpertext. Historische Semiotik der komischen Praxis, Opladen: Westdeutscher Verlag 1986.
- Liotard, Jean-François: La condition postmoderne, Paris: Les Editions de Minuit 1979.
- Marin, Maguy: »Umwelt«, in: Presseinformationen von Tanzimaugust. Internationales Tanzfest Berlin, August 2005, o.S.
- Nancy, Jean-Luc: »Die Kunst – ein Fragment«, in: Jean-Pierre Dubost (Hg.), Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung, Leipzig: Reclam 1994, S. 170–184.
- Noverre, Jean Georges: Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette, übers. v. Gotthold Ephraim Lessing u. Johann Joachim Christoph Bode, Hamburg u. Bremen 1769, faks. hg. v. Kurt Petermann, Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1977 (= Documenta choreologica 15).
- Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier: WVT 2002.
- Schlicher, Susanne: TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1987.
- Turner, Christina: »In den Büchern, in den Körpern. Literatur und Tanz inspirieren sich gegenseitig immer wieder und immer neu«, in: tanz – la danse suisse. Dez.–Jan. 1999–2000, S. 14–19.
- Wolf, Werner: »Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie«, in: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.), Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier: WVT 2002, S. 23–104.

