

## Stand der Dinge - oder bewegt sie sich noch?

Zur »Trilogie des Körpers« von *Sasha Waltz*

*Ute Hallaschka*

Die Rede ist von der Tanzkunst. Sie hat den gleichen Weg durch das letzte Jahrhundert genommen wie die übrigen Künste – ein Jahrhundert des Aufbruchs und der Endlichkeit. Grob skizziert: Der definitive Bedeutungskanon des Balletts wurde aufgebrochen im Ausdruckstanz zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts; in seiner zweiten Hälfte entstand das Tanztheater. Was die beiden Spielarten unterscheidet, ist die Form. Der zum Maßstab gesetzte subjektive Spontanausdruck des Tänzers befriedigte nicht mehr. Im Tanztheater wurde der individuelle Ausdruck geborgen und gesteigert in ein dramaturgisch entwickeltes Werk. Die spartenübergreifende Möglichkeit der Darstellung lotete die spezifische Sprache des Tanzes aus: Was sagt dieser künstlerisch aus, was nur er sagen kann? Doch auch das Tanztheater kam in die Jahre und befindet sich derzeit in einer Akutkrise. Pina Bauschs berühmtes Wuppertaler Ensemble ist von der Abschaffung bedroht.

Am Tanzhimmel sind dennoch neue Sterne aufgegangen. Eine der exponiertesten jüngeren Vertreterinnen dieser Kunst ist die Tänzerin und Choreographin *Sasha Waltz*. Sie geht in ihrer Arbeit konsequent den Weg weiter, der sich im letzten Jahrzehnt für alle Kunstsparten abzuzeichnen begann.

Nach Bearbeitung verlangt die Gretchenfrage des Künstlers: Wer bin ich im Dialog mit dem Publikum? Wie wird meine Aussage wahrhaftig, wie stimmt sie zusammen mit der Wirklichkeit des Zuschauers? Die Frage nach der Quelle, nach Identität und Authentizität ist unvermeidlich gestellt. Die Kunst thematisiert sich selbst. Es ist der Versuch hinter den Spiegel des eigenen Scheins zu gelangen. Die Körperkunst des Tanzes ist dabei in einer besonderen Lage. Ihr Material ist endlich und unendlich zugleich: Wie soll der sterbliche Körper Ausdruck geben von

seiner unsterblichen Bedeutung? Nimmt man es in letzter Konsequenz genau, dann ist auch der Körper unsterblicher Formausdruck; nur seine Materie, das Fleisch ist vergänglich. Aber der Mensch *mit* Fleisch und Blut, *im* Körper lebend – kann er geistiges Zeugnis der Person geben *durch* körperliche Mittel? Das ist die heutige Mysterienfrage des Tanzes. Die Schöpfung der Eurythmie soll hier nicht verschwiegen werden, kann aber in diesem Kontext nicht zur Sprache kommen, denn erstens ist sie keine Tanzkunst und zweitens spielt sie bedauerlicherweise auf der Bühne gegenwärtiger Kunst keine Rolle.

Seit 1999 ist die Choreographin *Sasha Waltz* mit ihrem Ensemble an der Schaubühne Berlin, beheimatet. Hier sind drei Produktionen entstanden, die als »Trilogie des Körpers« anlässlich der Jubiläumsspielzeit zum 40-jährigen Bestehen der Schaubühne erstmals zusammenhängend gezeigt werden.

»Körper« versteht sich als künstlerische Untersuchung der Anatomie des Menschen in Beziehung zu Raum und Zeit. – »S« fragt nach dem Ursprung des Lebens, der Bewusstwerdung des Körperlichen: Eros, Sinnlichkeit, Sexualität. Wie nehmen wir wahr? Wie entstehen Bewegungsimpulse? Was lösen Berührungen in uns aus? – »noBody« stellt die Frage nach der metaphysischen Existenz des Menschen, thematisiert die Abwesenheit des Körpers, seine Sterblichkeit.

Am Ende des Programmtextes findet sich der entscheidende Satz: »Die Choreographin stellt sich der Herausforderung, das Nicht-Körperliche durch den Körper sichtbar zu machen.« Hier schließt sich ein Kreis, der Tanz tanzt sich selbst, wenn es gelingen sollte, den Ursprung des werdenden durch das Gewordene zu aktualisieren. Hier sind Vor- und Nachbilder einer konkreten Weltanschauung unvermeidlich zu erwarten.

## 1. Teil »Körper«

Sehr wohltuend sind in dieser Inszenierung zwei Perspektiven durchgehend zu bemerken: die Stille des Hörraums und die nicht determinierte Ruhe des Bewegungsraumes. Tatsächlich bewegen sich die Tänzer über weite Strecken in vollkommener Geräuschlosigkeit – keinerlei Klangerzeugnisse sind zu hören, nur der Atem des Publikums. Selbst als es laut wird, und das wird es gegen Ende der eineinhalbstündigen Aufführung zunehmend, wirken die technoartigen Klanginstallationen sonderbar organisch und trotz der Phonstärke kaum verletzend. Es ist keine lähmende, künstliche, sondern eine reifende Stille, die einen gemeinsamen Atem zwischen Tänzern und Publikum ermöglicht. Die Bewegung beginnt sichtlich in innerer Konzentration, also da, wo wir aktuell alle sind – zwischen uns. Sehr häufig bedient sich der moderne Tanz aus der klassischen Zitatenkiste des Balletts. Das ist hier anders; hier liegen offene Einfälle zugrunde, die sich im Tun erzeugen.

Auf der Bühne steht ein flacher, nach vorn offener Kasten, ca. drei Meter hoch, zwei Meter breit und vielleicht fünfzig Zentimeter tief; an der Rückwand eine Sprossenleiterstruktur. In qualvoller Langsamkeit schiebt sich von der Seite ein Mensch hinein, in embryonaler Haltung, die sich entfaltet, rhythmisch ausweitet und zusammenzieht. Im Lauf der nächsten Viertelstunde sehen wir einen Bienenschwarm. Ein Dutzend Menschen wimmelt in diesem Kasten, schiebt sich übereinander, kriecht, schwebt scheinbar schwerelos in unerhörter Aufmerksamkeit der gegenseitigen Berührung. Ein selten schönes, zärtliches Lebensbild, und es dauert eine ganze Weile, bis der faszinierte Zuschauer realisiert, daß all das hinter Glas stattfindet. Dann geht die durchsichtige Scheibe hoch und die Illusion der Schwerelosigkeit zeigt sich als das, was sie ist: abgestützt im Durchsichtigen, im Auge des Betrachters erdacht. In der Zeitlupe, die dem Gefühl erlaubt, der Körperbewegung zu folgen. In der räumlichen Enge, der Innerlichkeit, die das Einzelne so zur Vielheit steigert, dass es verschwindet im Bewe-

gungsfluss. Dieser Bienenkorb ist eine geniale Lektion des Ein-Sehens in die geschäftige Ruhe der Imagination, der frei schwebenden Aufmerksamkeit.

Ein ähnlicher Höhepunkt folgt gegen Ende der Inszenierung. Jetzt ist das schwarze Rechteck überdimensional groß. Etwa sieben Meter hoch ragt es in den Bühnenraum und wird von außen bespielt. Oben auf dem schmalen Grat steht ein Tänzer auf Skiern. Gesichert durch ein Seil fährt er in atemberaubender Langsamkeit die senkrechte Wand hinunter. Der menschliche Körper wirkt unheimlich in dieser fremden Perspektive. Er scheint sich wie bei Kafka ins Insektenhafte zu verwandeln – jedoch ohne, dass ihm etwas angetan wird; er ist nur anders in die Welt gestellt. Der pure Augenschein regt sofort über das Bild hinaus ein Bewegungsfühlen im Zuschauer an. Die reglos quer in der Luft liegende menschliche Aufrichtekraft – indem sie die Senkrechte hinableitet, wird sie zum Kreuz-



Foto: Bernd Uhlig

balken. Korrespondierend mit dem schwebenden Bienenkorbgeschehen des Anfangs: Fruchtwasser und Wirbelsäule – ein makellooses Bild des irdischen Raumes.

Im Mittelteil der Produktion werden vielfältige Bewegungsmuster gezeichnet. Fließende Abläufe von Gruppenformationen umspielen das Thema organisch-vegetativer sowie linearer Strukturen. Duo-Szenen – der Körper in Kontakt mit einem andern – untersuchen fragile Gleichgewichtslagen, Strömungslinien des Temperaments, ohne expressiv seelisch zu werden. Dazwischen immer wieder der Kontrapunkt des einzelnen Körpers, der sich fragend durch seine Umwelt bewegt. Dieses Menschenbild macht Hoffnung, es zeigt tröstliche und präzise Offenheit. Einzige Wehrmutstropfen bleiben die Zwischenräume. Woher rührt das Tabu (oder: warum rührt keiner daran), dass der Tanz in einer *Abfolge* von Einzelheiten besteht? Zwischen den einzelnen Szenen gehen die Tänzer immer wieder wie privat über die Bühne, von einem Ereignis zum andern. Das erzeugt jedesmal einen winzigen Leerlauf, einen schmerzlichen Einbruch ins Unwirkliche. Ein Schauspieler fängt auch nicht bei jeder Szene von vorne an, er verwirklicht Zeiträume. Muss sich der Tanz in jeder Nummer neu aufschwingen und abgrenzen, beziehungslos zum Vorigen, zum Folgenden verhalten? Sollte nicht auch für ihn die Zeit zum Raum werden können? Aber vielleicht ist dies ja gerade Thema des dritten Teils.

## 2. Teil: »S«

Zunächst – wie so oft im mittleren Teil eines Lebenszyklus – wartet eine herbe Enttäuschung. Die in »Körper« ertanzten Anfangs-lorbeeren werden im zweiten Teil des Zyklus vollkommen verspielt. Die Inszenierung zielt auf die dramatische Umsetzung seelischer Vorgänge im körperlichen Ausdruck. Das können die Tänzer nicht leisten, sie sind schließlich keine Schauspieler. So wird ein nacktes, blutleeres Ideengerüst sichtbar, das zudem in seiner Bildaussage in den Kitsch driftet.

In der Anfangssequenz liegt ein regloser nackter Körper auf dem Bühnenboden, an den Seiten sitzen Tänzer als Zuschauer installiert. Schon diese langatmige Eingangsszene geht nicht auf, öffnet sich nicht zum Publikum, bleibt abstraktes Konstrukt. Gewollt ist offensichtlich, einen paradiesischen Ursprungszustand, die Herkunft des menschlichen Seelenlebens zu zeigen. Der nackte Tänzer regt, rührt sich im Keimzustand, die Tänzer der göttlich schöpferischen Zuschauerperspektive überqueren die Bühne, impulsieren ihn durch vorsichtige Berührung, befragen seine innere Reaktion. Dieses voraussetzungslose Erwachen des Darstellers in einer Situation – die dazu nötige Gelassenheit zu *spielen*, würde einem Schauspieler kaum Mühe bereiten. Hier hilft dem Tänzer sein ausgebildeter Körper kaum. Im Gegenteil, es ist der gespannte Körper, der die Entspannung zeigen soll. Er steht der Seele sichtbar im Weg. Es bleibt Attitude.

Später wechseln die Rollen, jeder ist Schöpfer und Geschöpf. Dann die zwischenmenschliche Perspektive der Geschöpfe untereinander. Zeitweise sind alle Tänzer nackt und doch sieht man des Kaisers Kleider. Je nackter, umso sportlicher. Der professionelle Umgang des Tänzers mit dem Körper als Material erstickt jede Darstellung von Eros im Keim. Er wird heraufbeschworen in einem Milieu, das ihn sichtlich verunmöglicht. Statt paradiesischer Atmosphäre herrscht sterile Laborstimmung. Im Hintergrund rauscht das Meer als Geräuschkulisse und auf der Videoleinwand spielen die Wellen. Adam und Eva treten auf, im FetzenGewand mit blutendem Winkelriß unterm Herzen, an der berühmten Rippenstelle. Unbegreiflich, wie Sasha Waltz hier ins Banale driftet; die vorgestellte Naivität wird kaum jemals wahr. Wechselnd mit den Meereswogen spielt das Video afrikanische Savanne ein. Furchtbar süßliche Bilder, Giraffen schreiten schwebend durch rosa Sonnenuntergänge, während parallel vor der Leinwand eine Tänzerin anmutig das Paradiesprogramm abläuft.

Die schönsten Momente sind die »Krabbenszenen«, in denen die Tänzer endlich in ihrem

Elemente scheinen. Die liegenden Körper schnellen sich vom Bühnenboden und fallen klatschend zurück, schwingen sich auf und ab, geraten allmählich in einen Krebsgang, der humorvoll vermittelt, wie langsam die Seele sich in den Leib gewöhnt und wie schnell ein Wesen durch tierische Spezialisierung wird; ein verschiedenes Tempo der Schöpfung. Hier wird der Bühnenboden plötzlich durchlässig in die Tiefe der Aussage. Vor unserem Auge erscheint Schlick, in den der mühsam erhobene Leib zurückfällt, eingebettet in seine Umgebung. Die Tragik des Tierwesens, unser menschliches Erbe – in diesen schlichten Szenen ist das Paradies überraschend da und wahr. Dann aber folgen die Milchströme zum Abschluß. Damit enthüllt sich zugleich das sonderbar ambitionierte Kostüm des einen Tänzers als technische Notwendigkeit. Zum nackten Oberkörper trägt er weite Ärmelstücke sowie einen Stoffrucksack. Daraus rinnt nun der

Milchfluß – oh Göttin, man hört die ausgegossene Idee trappen –, der sich als Strom über die Bühne ergießt, in dem die Liegenden baden, lecken, kriechen.

»S« ist insofern sinnvoll zu sehen, als es den Abgrund des modernen Tanzes offen klaffend zeigt. Paradiesisch stimmige konzeptionelle Ideen, ausgetrieben im Sündenfall der Beliebbarkeit. Keine erkennbare künstlerische Notwendigkeit der Aussage: so und nicht anders. Der unüberhörbar mitschwingende Ruf: Wie muß die Handschrift des Tanzes beschaffen sein, dass seine Seele erscheint – Hand und Fuß der Idee und nicht nur ihr Kopf?

### 3. Teil. »noBody«

Das Schönste ist das Licht. Die in allen drei Produktionen ausgezeichnete Lichtchoreographie (Martin Hauk) installiert hier zu Beginn ein fächerartig strahlendes Zwielficht. Die Eingangssequenz zeigt isolierte Gestalten im Dämmer; sie durchstreifen einzeln aufrecht den Raum. Ein interessantes Strukturgeschehen scheint sich anzubahnen. Werden die Körper diesen Raum erobern, ausfüllen, eröffnen? Dieses Licht- und Schattenreich in dem wir leben. Was die Bühnentechnik hier als sinnlich schönes Bild des »Deus ex machina« entwirft, das müssten die Tänzer transzendieren ins Geschehen. Aber niemand spielt mit dem Licht, niemand auf der Bühne. *NoBody* erscheint nicht. Was man stattdessen sieht, ist wieder Körper – in einem reduzierten Sinn. Plötzlich, unmotiviert zucken die gehenden Gestalten auf und werden zur körperlichen Verfremdungs-Grimasse. Im Verlauf der Inszenierung kommt es hauptsächlich zur Wiederholung zweier bekannter Stilmittel. Verrenkungen des Leibes in individueller Manier ohne nachvollziehbaren individuellen sinnlich-sinnvollen Ausdruck. Das andere ist die Gleichschaltung der Bewegung, wo Stereotypen der Verzerrung in der Gruppe durchgespielt werden, ohne dass ein weiterführendes Motiv in diesem Exerzieren erkennbar würde. Nur gelegentlich scheinen die Glanzlichter auf, welche die Arbeiten von Sasha Waltz charakterisieren. Ihre Spezialität



Foto: Bernd Uhlig

sind Gruppenformen, die plötzlich und unvermittelt im Bewegungsfluss seelische Archetypen erscheinen lassen. Wie eine Art urmenschliches Antlitz, das, aus der Struktur herausgelöst, aus der Gruppenbewegung aufsteigt und sie überfliegt. Die nachfolgende Aktion zerschlägt, verwischt jedoch die entworfenen Konturen oft besonders brutal.

Als herrschte Angst, sich allzu menschlich zu erkennen zu geben – im Körper. Nichts scheut heutige Kunst so sehr wie den Verdacht des Tröstlichen. Unterstellt wird, dass es keine heile Stelle geben darf. Nur Wunde. An dieses Dogma sind viele Fragen anzuschließen.

Der Mittelteil der Produktion ist reiner Sinnes-Terror. Hans Peter Kuhn, der schon im ersten Teil der Trilogie die dort allerdings gezähmte und im künstlerischen Kontext bewältigte Geräuschkulisse verantwortet hat, überschreitet hier das Maß des Erträglichen, die physische Schmerzgrenze der Hörnerven. Eine halbe Stunde lang schlagen die Bässe derart in die Magengrube, dass einem Hören und Sehen vergeht. Der Synergieeffekt sollte sich allmählich herumsprechen. Das ist nicht der Weg zur gesteigerten Aufmerksamkeit in der Anschauung. Hier erfolgt Sinnestötung *von außen*, und der innere Widerstand macht den Zuschauer nicht durchlässiger – für welche Einsicht auch immer –, sondern verkrampt ihn lediglich. Der Blick ins Publikum zeigt ins Leere starrende Augen; sie sehen nichts, aber sie machen keineswegs die Erfahrung, dass sie nichts sehen. Verzerrte Mimik, gepreßte Kiefer – so stößt Erfahrung nicht zu; hier herrscht Ergebung, keine produktive Haltung. Die Stimmung: geduckt unter Schlägen. Sie wird im abschließenden



Foto: Kai-Uwe Heinrich

Teil gelöst in leere ästhetische Spielerei. Von der Decke ergießt sich eine Stoffbahn, die im Gebläsewind einen überirdisch verklärten, weißen Wasserfall suggeriert. Er entfaltet sich zu einem gigantischen Kubus aus Ballonseide, der in kindlicher Heiterkeit bespielt wird als neuer Boden. Die Höllenfahrt durch den Tod, den zerissenen Leib – sie endet hier auf der Luftballon-Erde. Sollten wir uns damit zufrieden geben? Man könnte es, wenn man von einem künstlerischen Geschehen nicht mehr erwartet als das Nachbild eines ideellen Vorwurfs. Doch man muss das Postulat der unheilbaren Wunde nicht annehmen, auch und gerade nicht in der Kunst. Das Problem: Zivilisation hat die Kunst überholt. Früher war der künstlerische Erschütterungsakt dem alltäglichen voraus, heute jagt er einer künstlerischen Zumutung hinterher. Niemand muss mehr verstört werden, nur geortet in seiner Verwundbarkeit. Dann aber wäre die Mitleidsfrage zu stellen.

Bemerkenswert ist der Weg dennoch, den die Choreographin Sasha Waltz in dieser Trilogie geht. Es ergibt sich eine Umkehrung: ins Ziel führt der Anfang. Die reine Sinnlichkeit im Programm »Körper«, die Ausdrucks-Mittel des Tänzers im Dialog mit den Gesetzmäßigkeiten des eigenen Leibes, geben die im dritten Programmteil versprochene Idee »der me-

taphysischen Existenz des Menschen« frei. Sie steigern die Wahrnehmungsmöglichkeit des Zuschauers über die Begrenzungen der räumlich-zeitlichen Körper-Welt hinaus, während in »noBody« am stärksten Absichten verkörpert werden, die sich letztlich selbst im Weg stehen. Ins Freie führt der Weg nach innen, der in einer gewissen Zurückhaltung die vorliegende (also ihm äußerliche) Welt, auch die des eigenen Körpers, befragt. Woran leidest du? Der im Körper geortete ausdrückliche

Geist könnte vielleicht darunter leiden, dass seine ausgesprochene Metaphysik in der künstlerischen Absicht wiederum verborgen wird. Die Abwesenheit des Körpers *durch* den Körper zu zeigen, kann wohl nur *dem* Geist *im* Körper gelingen, der sich selbst als nicht identisch mit ihm erlebt. Damit geraten wir in eine schöpferische Paradoxie. Die bewegte Auseinandersetzung damit ist Sasha Waltz' Trilogie zu danken. Hier wird sichtlich Zukunft angestoßen.