

Lavinia träumt - aber lieber tanzt sie

Gedanken zu Christoph Winklers *Lavinias Traum*

Von Christiane Berger

Vor kurzem hatte ich einen Traum.

Ich träumte, dass Teile meines Körpers amputiert waren.

Was träumt eine Frau, deren Feindin mit den Worten: "Now will I let my spleenful sons this trull deflower." (Nun lasse ich meine zornigen Söhne diese Hure entjungfern.) zu ihrem Liebhaber geht? Was träumt eine Frau, deren Schicksal Shakespeare lapidar mit den Worten beschreibt: "Die Söhne der Kaiserin treten auf mit Lavinia, ihre Hände sind abgehauen, ihre Zunge abgeschnitten, sie ist vergewaltigt" beschreibt? In der folgenden Szene macht sich einer ihrer Peiniger über sie lustig, nachdem er sie zuvor höhnisch zum Reden und Schreiben aufgefordert hatte: „See how with signs and tokens she can scrawl.“ („Seht, wie sie mit Gebärden und Zeichen kritzeln/gestikulieren kann.“) Der Worte ist Lavinia nicht mehr mächtig, sie kann sie weder sprechen noch schreiben. Doch sie kann mit ihrem Körper sprechen, ihren misshandelten Körper für sich sprechen lassen.

Lavinias Körper spricht in zweierlei Hinsicht, so scheint es. Denn als versehrter, als defizitärer Körper, ohne Hände und Zunge, vergewaltigt und geschändet, spricht er für sich. Er wird wahrgenommen als verkörpertes Leid oder als Sinnbild der Rache - je nach Blickwinkel. Er ist passiver, erleidender Körper. Derjenige, der an diesem fremden Körper handelt, formt ihn zum Zeichen seiner Tat.

Doch dieser Körper wird zum handelnden, wenn er sich zu artikulieren versucht nicht durch, sondern trotz seiner Versehrtheit. Der Körper ist nicht mehr Opfer einer an ihm verübten Tat, sondern wird zum Akteur, ist nicht mehr gestalteter sondern gestaltender. Vom Zeichen wandelt er sich zum Handlungsträger. Indem Lavinia ihrer Behinderung trotz, werden Handlungen, die bei einem unversehrten Körper nicht weiter erwähnenswert wären, zum Außergewöhnlichen und Erwähnenswerten. Plötzlich, so träumt sie, steht sie im Mittelpunkt, wird geliebt und umsorgt, vielleicht sogar berühmt - durch ihre Amputation. Sicher im Gedächtnis bleibt ihr einzig das vollkommene Glücksgefühl. Sie hatte als Teenager dieses Spiel, diese Rolle, die sie nun für kurze Zeit auf der Bühne übernimmt, die Rolle einer Amputierten, gespielt - wenn auch nicht ganz zu ihrer Zufriedenheit. In der Imagination, im Traum scheint diese Rolle reizvoll, doch Lavinia beendet dieses Spiel:

Aber jetzt möchte ich doch lieber wieder tanzen.

Und damit kippt die Inszenierung: Der Shakespearefigur Lavinia, die durch Videoprojektion und gesprochenem Text ins Spiel kommt, tritt die Tänzerin entgegen, die vor uns auf der Bühne steht. Die Figur Lavinias wird offensichtlich nicht schauspielerisch dargestellt, sondern lediglich von einer Tänzerin zitiert. Die Tänzerin verlässt die Textebene, wendet sich von Traum und Spiel als imaginiertem Geschehen ab, hin zur tatsächlichen Aktion: Sie tanzt. Durch den Bruch, den sie mit dem Satz „Nun möchte ich aber doch lieber wieder tanzen.“ vollzieht, ruft die Inszenierung ihr eigenes Ausdrucksmittel, das Tanzen, in Erinnerung und thematisiert es.

Denn es geht offensichtlich nicht um eine weitere Inszenierung von Shakespeares *Titus Andronicus*, auch nicht um einen Kommentar zu diesem Dramentext. Stattdessen kontextualisiert die Dramenfigur Lavinias als Bild körperlicher Gewalt und Versehrtheit die tänzerische Aktion. Zugleich wird die Tatsache, dass Shakespeares Tragödie der Choreographie einen thematischen Rahmen setzt, durch die

Form des Stückes konterkariert, das genau umgekehrt gebaut ist: Der Text-dominierte Mittelteil ist gerahmt von Tanz-dominiertem Anfangs- und Schlussteil. In welchem Verhältnis stehen Tanz und Text hier? Durch die Themensetzung scheint der Text in der Tat auf den ersten Blick die Rezeption des Stückes zu dominieren, die Folie zu bilden, vor der die Choreographie gelesen wird. Doch geht diese Lesart, so mein Eindruck, nicht auf, der Tanz sperrt sich gegen die Subsummierung unter das durch Shakespeares Tragödie gesetzte Thema. Die Choreographie imitiert keine behinderten Körper, zeigt keine Einschränkung der Beweglichkeit der Tänzer. Wir sehen kein menschliche Tragödie, keinen Racheakt, nicht einmal Figuren lassen sich identifizieren. Der Zuschauer bleibt verwiesen auf die sich bewegenden Körper, die sich ausschließlich choreographisch-tänzerischer Mittel bedienen. Die Beziehungen unter den Tänzern werden nicht durch psychologisch-darstellerische Mittel (Blickkontakt, Berührung etc.) hergestellt, sondern durch Raumformationen und zeitliche Abstimmung evoziert.

Der Tanz erfüllt die Vorgaben von Videoprojektion und Textpassagen nicht, sondern nutzt sie als Reibungsfläche. Zwar entsteht ein Kon-Text, doch spezifiziert umgekehrt der Tanz den Text, indem er aus der Fiktion ausbricht und die Themen der körperlichen Gewalt und Beschädigung konkret auf den präsenten, auf der Bühne anwesenden, Tänzerkörper bezieht: „Schau Dir diesen Körper an, und stell Dir vor, er wäre versehrt, er könnte nicht mehr tanzen!“ scheint der Traumbericht den Zuschauer aufzufordern. Doch was wir sehen, ist das Gegenteil: höchst virtuose Tänzerinnen.

Das Bewegungsmaterial ist gekennzeichnet durch eine Qualität, die häufig als „abstrakt“ bezeichnet wird. Gemeint ist, dass die Bewegungen von zweck- und funktionsorientierten Alltagsbewegungen durch Stilisierung abstrahieren. Sie sind zu schnell und zu komplex, um sie in ihren Einzelheiten zu erfassen. Die drei Tänzerinnen bewegen sich zu unterschiedlich, um sie alle zugleich wahrzunehmen. Immer wieder ahnt man Motivwiederholungen und -variationen, Verschiebungen im Bewegungsmaterial - doch sicher ist man nie. Einzig mehrmals wiederholte Strukturen wie die Folge „nach Hinten gehen, in einer Reihe nach vorne kommen, kurze synchrone Sequenz“ verschaffen ein kurzes entspanntes Aufatmen, weil man vorübergehend das Gefühl hat, dass das Chaos sich ordnet und fassbar wird. Doch schon lösen sich die Formen wieder auf. Immer wieder kurze Bewegungssequenzen, die abrupt abbrechen oder langsam auslaufen, bis genauso unvermittelt, wie die vorige endete, eine neue Sequenz beginnt. Diese Fragmentierung der Bewegungsfolgen zwingt unsere Wahrnehmung, immer wieder inne zu halten, sich mit jedem Wechsel neu einzustellen. Und diese fragmentierte Wahrnehmung verweist auf die Prozesshaftigkeit der Wirklichkeit, die sich jeden Moment wandelt und neu entsteht. Die Komposition ist nicht vorhersehbar, entwickelt sich entgegen der Erwartung, die sich am Bewegungsfluss, an der organischen Abfolge orientiert. Sie spielt mit der Dynamik und dem Rhythmus der Bewegungsfolgen, die gegen zunehmend dichter werden. Immer wieder sind die Bewegungen gegenläufig, selten wiederholen sie sich innerhalb einer Sequenz. Diese Unvorhersehbarkeit der Choreographie ist es, die die Spannung aufrecht erhält, unser Interesse immer wieder neu zu wecken vermag.

Zugleich sind die Bewegungen sehr konkret, denn sie haben keinen Zweck, keine Bedeutung, keine Referenz außerhalb ihrer selbst, sondern bleiben, so könnte man sagen, bei sich und beim Körper, der sie ausführt. Der Körper wird zum Fluchtpunkt der Wahrnehmung. An ihm zeigt sich, was wir über die Tänzer erfahren können. Denn wenn wir mangels Darstellung und emotionalem Ausdruck auf seine Tanzbewegungen verwiesen bleiben, müssen wir genau hinschauen und entdecken, was dieser Körper verrät. Er ist unvermeidlich - ob intendiert oder nicht - Einschreibefläche der Biografie des Tänzers. Gerade wenn er nicht als Ausdruck einer Rollenfigur oder seiner eigenen Identität inszeniert wird, wird er lesbar. Das Ich ist nicht mehr ein unverändert mit sich selbst identisches, sondern entwirft sich im und als Prozess. Was wir sehen, sind Tänzer als Tänzer, die sich der Frage stellen, was körperliche

Versehrtheit für ihren Tänzerkörper bedeuten könnte. Was es heißt, sich nicht der Worte zu bedienen, sondern den Körper sprechen zu lassen. Die Auseinandersetzung des Tänzers mit der Bewegung wird in der Bewegung sichtbar. Im Tänzerkörper, der sich jeden Moment in der und durch die Bewegung neu entwirft, fokussiert sich vergangenes und gegenwärtiges Handeln. In diesem Sinne vielleicht bezeichnet Christoph Winkler Tanzen als „Handeln an sich selbst“. („Ihr Handeln ist immer ein Handeln an sich selbst und ruft somit unmittelbar Emotionen hervor, da sie selbst Träger ihrer Kunst sind.“)

Vor kurzem hatte ich einen Traum.

Ich träumte, dass ich tanzte.

Lavinias Traum vom Glück als Amputierte wird verdrängt durch die tanzenden Körper, das Glücksversprechen der Choreographie scheint größer. Weiter durch den Raum zu streifen, stehen zu bleiben, zu schlendern, plötzlich von einem Impuls in eine kurze Bewegungssequenz geführt, fast beiläufig absolviert und sich in erneutes Schlendern verlierend. In der körperlichen Bewegung erfährt das Ich sich selbst, kann sich seiner selbst versichern.

Der Körper als Ding, das man zerstückeln und foltern kann, der Körper aus Fleisch und Blut, dieser Körper, der zum Objekt fremder Taten und zum materialen Zeichen werden kann, Lavinias Körper wird hier einem vollkommen anderen, dynamischen Körperversändnis entgegengestellt. Denn die tanzenden Körper geraten weniger als physisch-materiale Gegenstände in den Blick - daran erinnert nur das zuweilen hörbare heftige Atmen der Tänzerinnen -, als dass sie sich fragil jeden Moment in der Aktion neu entwerfen. Der Alltagskörper, den man im Schlendern noch erkennt, löst sich in der tänzerischen Bewegung von einem Moment zum anderen in sich kontinuierlich neu im Raum ordnende Gliedmaßen auf. Die Vorstellung vom Körper als identitätsstiftendem Fixpunkt wird unterlaufen. Er ist nicht mehr Ausdrucksmedium für eine der Innenschau zugängliche authentische Persönlichkeit, für deren Emotionen der adäquate Bewegungsausdruck zu finden ist (Tradition des Ausdruckstanzes). Ebenso wenig wird er zum Zeichen und Bild eines überindividuellen Typus wie etwa Shakespeares Figur der Lavinia. Der Körper fungiert hier eher als Raum, in dem die eigene Bewegungserfahrung des Tänzers auf neues, angeeignetes Bewegungsmaterial trifft. Diese Begegnung von vergangenen Erfahrungen, die sich sowohl aus der persönlichen Biografie des Tänzers als auch aus der tanztechnischen Formung seines Körpers speisen, mit den gegenwärtigen Erfahrungen, die er in der Auseinandersetzung mit dem Bewegungsmaterial des Choreographen macht, eröffnet der Wahrnehmung des Zuschauers einen Möglichkeitsraum, aus dem er seine Lesart entwickeln kann.

Lavinia verliert Hände, Zunge und ihre Würde als Frau -
was ihr bleibt, sind die Fähigkeit zu Sehen und sich zu Bewegen:
Zuschauen und Tanzen

Vortrag gehalten am 6. April 2002 in der Reihe *Art Lectures* im Anschluss an die Vorstellung *Lavinias Traum* von Christoph Winkler in der Tanzfabrik Berlin.