



Bühnenraum

„Geh vier Schritte Richtung Garten und dann spring in den Hof“. Nun, das sind wohl eher irritierende Ansagen für jemanden, der die Theatersprache nicht versteht! Dieses Vokabular, das den Tänzern vorgibt, wie sie sich über die Bühne bewegen sollen, ist Teil der Gestaltung des Bühnenraums, die in der Renaissance während der Regentschaft von Ludwig XIV Anwendung fand. Ihr Prinzip? Der Ort, an dem eine Choreografie aufgeführt wird, ist ein Schauplatz, der streng von vorne eingesehen wird und sich den Regeln der Perspektive beugt. Linien und Konzepte werden um eine gewünschte Fläche arrangiert: das Zentrum, vor dem jene Person sitzt, für die das Stück in erster Linie aufgeführt wird – der König – und an dem die meiste Handlung stattfindet. Georges Noverre, Theoretiker des ballet d'action, bestätigte diese Idee im 18. Jahrhundert: „Wenn der Maler die Regeln der Perspektive nutzt, um Illusionen zu erzeugen, wie könnte dann der Ballettmeister, der zweifelsfrei auch eine Art Maler ist, jene Regeln missachten?“

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts jedoch wurde der Bühnenraum zum Gegenstand der Forschung und des Experimentierens. Die Arbeiten des Direktors Adolphe Appia, der Hand in Hand mit dem Rhythmiker Emile Jacques-Dalcroze am Thema der Dreidimensionalität arbeitete, führten zum Bau eines neuen Theaters in Hellerau. 1911 arbeitete Nijinsky an *Nachmittag eines Fauns* als animiertes Flachrelief: seitliche Bewegungen von der Mitte der Bühne heraus definierten eine eindimensionale Choreografie.

In den 1970er Jahren stellte die amerikanische Bewegung der Postmoderne die tradierten Kodizes einer Vorstellung in Frage und verfügte, dass Tanz ab sofort überall aufgeführt werden konnte: in Lofts, in Parks, auf den Dächern der Gebäude etc.. Sehr ungewöhnlich für die Zuschauer! So bedingen Räume und Orte die Beziehung zwischen dem Publikum und den Darstellern und spielen in der künstlerischen, sozialen und kulturellen Intention des Tanzes eine wichtige Rolle. Indem andere Oberflächen und Kombinationen entwickelt werden, bietet sich hier auch eine Chance, unzählige neue Möglichkeiten des Körpers in Bewegung zu erkunden.

1. Hin zur italienischen Bühne

La Belle dame / Swan Lake

Zur Zeit des Hofballetts, des Vorfahren des klassischen Balletts, fand eine Vorstellung, die jeweils Poesie, Musik und Tanz integrierte, in der Mitte großer rechteckiger Funktionsräume statt. Diese Räume boten den Zuschauern an drei Seiten eine oder mehrere Sitzreihen. Jener Raum, der im Petit Bourbon Hotel errichtet wurde, einer der größten in Paris, war reichlich mit Säulen aus Kapitellen, Friesen, Gesimsen und Bögen dekoriert. Die königliche Familie, die auf einem Podium inmitten des Publikums Platz



nahm, sollte eine Abfolge von Auftritten und choreografierten Sequenzen erleben, darunter den ernsthaften und den närrischen Typus, die jeweils vom Stil der Schritte und der Anzahl der Tänzer abhing. Die bedeutsame Arbeit Francine Lancelots, der Béatrice Massin hier Tribut zollt, hat den French Noble Style rekonstruiert, der heute als Barocktanz bekannt ist. Die unterschiedlichen Auftritte in *La Belle Dame* machen durch das reichhaltige Repertoire an Schritten die geometrischen Figuren und Kombinationen deutlich, die die Choreografie auf dem Boden vorzeichnet.

Mit dem Aufkommen beständiger Strukturen einzelner Szenen im italienischen Stil machte der Tanz einen Schritt vom Hof ins Theater und führte dort den zentralen Aufbau der Bühne ein. Ein Jahr bevor Ludwig XIV 1670 den Tanz verwarf, was den Beginn der Professionalisierung der choreografischen Kunst bedeutete, eröffnete die erste Theater- und Tanzbühne. Sie war der Vorgänger der Opéra de Paris.

Ebenso wie sich die Chance bot, den Einsatz von Maschinen weiterzuentwickeln, beeinflusste das Bühnenarrangement auch die Kodizes und Regeln des Balletts, die der Tanzmeister Beauchamp zu definieren begann: das en-dehors, bei dem sich die Oberschenkel nach außen drehen, was seitliche Bewegungen ermöglicht, die Gestaltung der Bewegungen um die definierten Achsen und die Ausdauer des Schwerpunkts fußen auf den Regeln der Perspektive. Das Corps de ballet musste ebenfalls diesen Regeln gehorchen: die Tänzer, die nach ihrer Größe aufgereiht waren, dienten den Solisten in der Mitte der Bühne als Kulisse. Die Pracht der kollektiven Choreografie beruht auf jenen Entwürfen, Linien und Achsen des Raums, die der Zuschauer wahrnimmt. Marius Petipa übertraf sich in dieser Kunst, wie dieser Auszug aus dem zweiten Akt von Schwanensee zeigt. Sehen Sie wie sich die Tänzer ausbreiten und ein Wechselspiel von horizontalen und dann wieder vertikalen Linien bilden, einen wellenartigen Kreis in ein großes Rechteck verwandeln, alles perfekt symmetrisch. Ein Juwel des klassischen Tanzes!

2. Das Zentrum ist überall

Roaratorio / Sanctum-Imago

Cunninghams Tänzer bewegen sich völlig anders, da sie den Bühnenraum völlig anders verstehen. Der amerikanische Choreograf, der sich mit Einsteins Relativitätstheorie beschäftigte, lehnte die Idee einer einzigen Perspektive und des Zentrums als Ort, an dem sich starre Blicke sammeln, ab. Wenn es keinen festgelegten Punkt im Raum gibt, dann sind grundsätzlich alle Punkte interessant. Der Bühnenraum ist hier frei von jeglicher Hierarchie und nimmt eine neue Dimension auf: er wird zu einer Zone multipler, komplexer Kräfte, die die Tänzer durch ihre Bewegungen offenbaren. Von diesem Zeitpunkt an drücken sie sich nicht mehr nur durch die eindimensionale Beziehung mit dem Publikum aus, sondern können ihm sogar den Rücken zukehren. Das Publikum wiederum hat die Möglichkeit zu wählen, was es sehen möchte. Die



Tänzer können auch auf der Bühne sitzen bleiben bevor sie beginnen zu tanzen, wie sie es in dieser Sequenz aus *Roaratorio* sehen. Denn, wie Cunningham es ausdrückt : « ein regungsloser Körper nimmt ebensoviel Raum ein, wie ein bewegter ».

Was den Choreograf betrifft, ist es unzumutbar, seinen Raum auf den Rahmen des Theaters zu beschränken: dieser kann sich sowohl in Sporthallen, Museen oder Universitäten etablieren. Wo auch immer er stattfindet, der Tanz ist vor allem « der sichtbare Ausdruck des Lebens ».

Wie Cunningham hat auch Alwin Nikolaïs die Multipolarität gewählt. Licht, Dekor, Kostüme und Choreografie arbeiten hier Hand in Hand, um ein Theater der Abstraktion zu erschaffen, das aus sich ständig wechselnden Formen besteht. Die Projektion des Lichts auf den Tänzern in seinem Stück *Sanctum*, die von Streifen aus Stoff und elastischem Material bedeckt waren, haben den gesamten Bühnenraum in Bewegung versetzt. Auf beiden Seiten, entlang der gesamten Länge und Breite tauchten eigenartige bunte und bewegte Formen auf und verschwanden wieder. In *Imago*, verlängerten Accessoires die Arme der Tänzer, deren erweiterte Flugbahn über den gesamten Bühnenraum hinweg eine trügerische Architektur skizzierte. Nikolaïs Erforschung der szenographischen Möglichkeiten des Raums wurden von spezifischer Körperarbeit begleitet. Denn um den Raum auf der Bühne einzunehmen, müssen Tänzer ebenso den Raum in sich selbst einnehmen.

3. Der Bühnenaufbau

Moving target / Collection particulière / Défilé

Wie mit einem großen Spiegel ein Spiel von Bildreflexionen hervorgerufen werden kann, hatte Nikolaïs bereits 1985 in *Crucible* gezeigt. Der belgische Choreograf Frédéric Flamand nahm diese Idee in *Moving Target* zu einem ganz anderen Zweck auf. Um eine mentale Abspaltung darzustellen, die die Schizophrenie charakterisiert, bat er die New Yorker Architekten Diller+Scofidio, einen Aufbau zu errichten, der eine gespaltene Persönlichkeit darstellt. Stellen Sie sich einen gigantischen Spiegel vor, der über der Bühne, in einem 45° Winkel geneigt, aufgehängt war und an einem Zug entlang gleitete. So gaben die Tänzer ein doppeltes Bild ihrer selbst ab, rivalisierend zwischen Horizontalität und Vertikalität, zwischen stehenden und liegenden Positionen. Die Zuschauer waren auf sich selbst gestellt. Sie konnten nicht beides zugleich sehen. Der Bühnenaufbau zwang sie, sich zwischen der Realität – dem Körper des Tänzers auf dem Boden – und der scheinbaren Realität – das reflektierte Bild dort oben – zu entscheiden und so eine Art der Dualität zu erfahren.

Collection Particulière von Maria Donata d'Urso verändert den Bühnenraum auf andere Art und Weise. Hier ist der Raum nicht durch einen Spiegel erweitert, sondern horizontal durch eine dicke Glasplatte in zwei Teile getrennt, die längsverlaufende



Schlitze aufweist. Die Tänzerin, die sich zwischen beiden Kanten befindet, muss sich mit großer Agilität zwischen den beiden Platten hindurch bewegen, um nicht herunterzufallen. Die schwingenden Bewegungen zwischen dem oberen und dem unteren Teil der mit Hilfe von Phosphor leuchtenden Linie teilen den Körper entgegen seiner symmetrischen Achse. Indem die Choreografin und Darstellerin einen erhöhten und geteilten Boden verwendet, dessen Material Glas die Haftung und Beweglichkeit ändert, reflektiert sie den Körper, seine Struktur und seine Oberfläche.

Die Tänzer in *Défilé* bewegen sich ebenfalls durch einen längsverlaufenden Raum. In diesem Stück erfindet Régine Chopinot die Burlesque-Modenshow neu. Von den Ausmaßen des Catwalk in der Mitte der Zuschauer beschränkt, die wie in einer echten Modenshow an allen drei Seiten drumherum aufgereiht sitzen, konzentriert sich Chopinots Choreografie auf vor- und zurück-Bewegungen zwischen ganz nah und weit entfernt, die kleine unterhaltsame Momente schaffen.

Marc Caro produzierte ein Videoclip von der Vorstellung, das dank der Kamera den Eindruck der beengten Tiefe des Bühnenaufbaus verstärkt. Um es selbst zu erleben, sehen sie sich den Auszug dieser Vorstellung auf Numeridance an!

4. Die Bühne unter freiem Himmel

Le défilé / Desa Kela Patra / Stronger

Die Parade? Jeder in Lyon kennt sie! Dieses feierliche Event ist eines der Highlights der Tanzbiennale in Lyon, die jedes zweite Jahr im September stattfindet. 1966 eingeführt, geht die Parade mit der populären Tradition der Straßenvorfürungen einher. Aber ihre Besonderheit besteht darin, dass sie das Werk von Amateur-Darstellern ist. In den Wintermonaten sind die Einwohner des Lyoner Einzugsgebiets aufgerufen, sich einer der unzähligen Gruppen anzuschließen, die jeweils ein Choreograf aus der Region begleitet. Dann können die Proben beginnen und es werden die Wagen gebaut und die Kostüme genäht. Es ist ein intensiver Moment des miteinander Teilens und des miteinander Arbeitens, das soziale Bindungen stärkt. Nach Monaten der Anstrengung und Vorbereitungen naht dann endlich der Stichtag! Hunderte Teilnehmer tanzen, singen und spielen Musik entlang der Rue de la République, angespornt von den lauten Rufen und dem Applaus unzähliger Schaulustiger. Während der Biennale 2012 sahen an die 300.000 Zuschauer diese Parade! Und unter ihnen viele Touristen aus der ganzen Welt!

In Bali sind die Touristen hin und weg von der Musik und den Tänzen, die sie auf den indonesischen Inseln entdecken. Die Aufführungen finden im Freien statt, wie hier vor dem Sebatu Dorftempel – immer dort, wo der Fokus auf der Kunst am größten ist. Die Tanzfläche ist durch den Aufbau der Xylophone definiert, die als Gong Kebyar (oder Gamelan) bekannt sind. Sie stehen sich beinahe direkt gegenüber mit gerade soviel



Abstand, sodass die Tänzerinnen und die beiden Trommeln (oder Kendang) zwischen ihnen Platz finden. Auf der rechten Seite bespielen Musiker melodische Instrumente mit Stimmgabeln, von denen einer die Rolle des Dirigenten übernimmt. Die Barangans verfeinern die Melodien. Auf der linken Seite befinden sich zwei weitere Reihen Gongs und Becken. Die Tänzerinnen, die von den Musikern umgeben sind und sich von ihren Rhythmen inspirieren lassen, tanzen eine der Kostbarkeiten der balinesischen Choreografie, die einst nur dem Königshaus und den Prinzen vorbehalten war. Die Kinder des Dorfes scheinen die Darbietung nur von den Stufen des Tempels aus, gleich hinter den Darstellerinnen, betrachten zu dürfen!

Öffentliche Orte, Bahnhöfe, Waldland, Treppen, Felder, Baustellen, Museen; es gibt unzählige Orte, die sich für höchst ungewöhnliche choreografische Erfahrungen eignen, angeführt von zeitgenössischen Choreografen wie Pierre Deloche, Julie Desprairies, Valentine Verhaeghe, Daniel Dobbels und Nathalie Pernette. Sylvie Clidière und Alix de Morant nehmen sich in ihrer Arbeit diesem Thema an und machen deutlich, welchen Unannehmlichkeiten und Risiken Künstler ausgesetzt sind, die sich an unpräparierte Orte wagen: Wetterbedingungen, die Unregelmäßigkeit und Härte des Untergrunds bis hin zur flüchtigen Aufmerksamkeit des Publikums u.a.. Aber diese Beschränkungen eröffnen auch neue Perspektiven, um mit dem bewegten Körper und der Bühne zu experimentieren. Im Tanzfilm *Stronger* ist der Untergrund ein Waldboden mit Blättern und Wurzeln hier und da und es gibt nur unbeständigen Halt für die Breakdance Figuren. Die hügelige Landschaft, von Felsen und Bäumen durchzogen, bietet den beiden B. Boys, Wilkie Branson und Joel Daniel, nur ungewohnte Unterstützung, unregelmäßige Höhen und Tiefen, die die Choreografie veranlassen, Klettern und Gleiten miteinzubauen.



Weiter gehen :

CHRISTOUT, Marie-Françoise. *Le ballet de cour de Louis XIV : 1643-1672 mises en scène*. Paris : Centre National de la Danse, 2005. 292 p. (Nouvelle librairie de la danse).

CLIDIÈRE, Sylvie, DE MORANT, Alix. *Extérieur danse : essai sur la danse dans l'espace public* [Livre DVD]. Paris : Editions L'Entretiens / HorsLesMurs, 2009. 191 p. (Carnets de rue).

CUNNINGHAM, Merce. « L'espace, le temps et la danse », in VAUGHAN, David, LUCIONI, Denise (trad.). *Merce Cunningham, Un demi-siècle de danse*. Paris : Plume, 1997. 315 p.
DUROSOIR, Georgie. *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les fantaisies et les splendeurs du baroque*. Genève : Papillon, 2004. 160 p. (Mélaphiles).

BOISSIÈRE, Anne. « Appia et les espaces rythmiques », in *Les carnets du paysage*, 2007, n°13 & 14, *Comme une danse*, Arles, Actes Sud : l'Ecole Nationale Supérieure du Paysage, p. 64-79.

BRUNON, Hervé. « Lieux scéniques et chorégraphie du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV », in *Les carnets du paysage*, 2007, n°13 & 14, *Comme une danse*, Arles, Actes Sud et l'Ecole Nationale Supérieure du Paysage, p. 81-101.

KUYPERS, Patricia. « Réinventer l'espace scénique : entretien avec Lucinda Childs », in *Nouvelles de danse n° 42/43 : Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, 2000.

SAILLARD, Olivier. (dir.), PINASA, Delphine. *Le défilé : Jean-Paul Gaultier, Régine Chopinot*. Catalogue d'exposition (Moulins, Centre National du costume de scène et de la scénographie, décembre 2007 – mai 2008). Paris : Musée des Arts Décoratifs, 2007. 256 p.

« Une nuit balinaise ». Programme de spectacle, Troupe des artistes de Sebatu (Bali), Biennale de la danse, 14 - 16 septembre 2012.



Redaktion :

Video Selektion

Olivier Chervin

Text und Literatur

Anne Décoret-Ahiha

Produktion

Maison de la Danse

Biografie des Autor :

Anne Décoret-Ahiha ist Anthropologin für Tanz, Doktorin an der Universität Paris 8. Als Referentin, Trainerin und Beraterin entwickelt sie Vorschläge zum Thema Tanz als Bildungsressource und entwirft partizipative Prozesse zur Mobilisierung von Körperlichkeit. Sie animiert das "Aufwärmen des Zuschauers" im la Maison de la Danse.

Das Parcours "Bühnenraum" wurde realisiert mit freundlicher Unterstützung des General Secretariat of Ministries and Coordination of Cultural Policies for Innovation.

Die Übersetzung wurde mit Hilfe des European Video Dance Heritage Projekts umgesetzt, das durch die Kulturförderung der Europäischen Union unterstützt wird. Mehr Infos auf www.evdhproject.eu.