

Nikolaus Müller-Schöll, Leonie Otto (Hg.)

Unterm Blick des Fremden

Theaterarbeit nach Laurent Chétouane



[transcript] Theater

Nikolaus Müller-Schöll, Leonie Otto (Hg.)
Unterm Blick des Fremden

NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL, LEONIE OTTO (HG.)

Unterm Blick des Fremden

Theaterarbeit nach Laurent Chétouane

[transcript]

Diese Publikation und die ihr zugrunde liegende Reihe von Symposien (2012-2013) wurden ermöglicht durch eine Förderung der Kulturstiftung des Bundes und durch die freundliche Unterstützung von Ruhrtriennale 2012 / PACT Zollverein Essen, Tanzquartier Wien, Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis 2013 / Goethe Institut Paris, Kampnagel Hamburg / K3, Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt und Goethe-Universität Frankfurt am Main.



RUHRTRIIENNALE
Festival der Künste

pact
ZOLLVEREIN

tanzquartier
wien

REN
CONTRES
CHORE
GRAPHIQUES
INTERNATIONALES
DE SEINE - SAINT - DENIS

GOETHE
INSTITUT

[k]KAMPNAGEL
KAMPNAGEL.DE

K3 TANZPLAN
HAMBURG

M
MOUSONTURM

GOETHE
UNIVERSITÄT
FRANKFURT AM MAIN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2015 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: *Sacré Sacre du Printemps*, v.l.n.r.: Senem Gökçe Ogültekin, Charlie Fouchier, Joséphine Evrard, Kathryn Enright, Joris Camelin, An Kaler, Matthieu Burner. Foto: Oliver Fantitsch, Essen 2013, © Oliver Fantitsch

Satz: Mark-Sebastian Schneider, Bielefeld

Printed in Germany

Print-ISBN 978-3-8376-2913-2

PDF-ISBN 978-3-8394-2913-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

Inhalt

Unterm Blick des Fremden

Theaterarbeit nach Laurent Chétouane
Nikolaus Müller-Schöll/Leonie Otto | 9

Ein Brief

Jean-François Peyret | 30

VOM FREMDEN BERÜHRT – SACRÉ SACRE DU PRINTEMPS

Fremdes denken – Fremdes tanzen

Bernhard Waldenfels | 37

Fremde Welt

Ulrike Haß | 53

Von einem Sacre zum Anderen

Figuren der Fremdheit in Laurent Chétouanes
Sacré Sacre du Printemps
Cécile Schenck | 73

Gesten des Opfers (der Kunst)

Zur Aufgabe des Tänzers in Laurent Chétouanes
Sacré Sacre du Printemps
Nikolaus Müller-Schöll | 83

Fremdes Hören

Resonanzen von Musik und Tanz
Leonie Otto | 101

GEGEN-BLICHE – NOTEN ZUR AUFFÜHRUNG

Überschritte

Jurgita Imbrasaite | 125

Ethik des Zusammenseins

Irmela Kästner | 129

Diesseits der Exegese

Franz Anton Cramer | 132

Das Fremde bleibt aus

Gerald Siegmund | 135

Im zynischen Blick der Kultur

Helmut Ploebst | 140

Aggression

Georg Döcker | 143

Wenn die Musik groovt, muss man tanzen

Leo Schmidhals | 147

ABSTAND IN DER NÄHE – DER NULLPUNKT DES TANZES IM THEATER

Theater der Frage, Befragung des Theaters

Hans-Thies Lehmann | 159

What time is it?

Wiederholung, Blick und Alterität im Theater Laurent Chétouanes

Tim Schuster | 166

Wir spielen nicht – was tun wir denn dann?

Sebastian Kirsch | 179

ARBEIT AM TANZ – CHOREOGRAPHIEN LAURENT CHÉTOUANES

Ein Tanzfeld, aus dem Theater heraus

Zu Laurent Chétouanes Tanzarbeiten

Marita Tatari | 197

Ohne Bild

Begegnungen mit Laurent Chétouane

Heike Albrecht | 212

Entlang eines begehrenden Widerstands

Zur choreographischen Arbeit von Laurent Chétouane

Krassimira Kruschkova | 215

»... wie dieser Blick sie inszeniert«

Laurent Chétouane im Dialog über seine Arbeit mit Tänzern

Nikolaus Müller-Schöll und Laurent Chétouane | 235

ANHANG

Werkverzeichnis | 255

Auswahlbibliographie | 273

Bildnachweise | 286

Zu den Autorinnen und Autoren des Bandes | 290

Unterm Blick des Fremden

Theaterarbeit nach Laurent Chétouane

»Die Entdeckung der Zustände vollzieht sich mittels der Unterbrechung von Abläufen. Das primitivste Beispiel: eine Familienszene. Plötzlich tritt da ein Fremder ein. Die Frau war grade im Begriff, ein Kopfkissen zu ballen, um es nach der Tochter zu schleudern; der Vater im Begriff, das Fenster zu öffnen, um einen Schupo zu holen. In diesem Augenblick erscheint in der Tür der Fremde. [...] Es gibt aber einen Blick, vor dem auch die gewöhnlicheren Szenen des bürgerlichen Lebens sich nicht viel anders ausnehmen.« Walter Benjamin

Als Laurent Chétouane im Jahr 2007 sein *Tanzstück #1*¹ zur Aufführung brachte, gab er ihm den Untertitel »Unterm Blick von Laurent Chétouane«. Klingt dieser Untertitel auch zunächst etwas merkwürdig, so beschreibt er doch sehr gut, was es mit den Regie- und den Choreographie-Arbeiten von Chétouane auf sich hat: Es sind die Arbeiten von einem, der auf die Vorgänge blickt, sie kommentiert, analysiert und mit den Spielenden entwickelt und verändert. Dabei spielt eine große Rolle die Distanz, die Chétouane zu dem mitbringt, was sich vor ihm auf den Bühnen abspielt: Distanz des Franzosen, der aus einer anderen Theaterkultur kommend auf das deutsche Theater blickt, Distanz des gelernten Ingenieurs, der auf Bühnenabläufe blickt, Distanz des an zeitgenössischer Choreographie und Bildender Kunst geschulten Künstlers, der auf das Schauspiel blickt, Distanz des Sprechtheaterregisseurs, der auf den Tanz blickt, Distanz des Choreographen, der aufs Sprechtheater blickt ...

1 | Vgl. für alle Inszenierungen das Werkverzeichnis am Ende dieses Bandes.

Der Blick des Fremden, das soll jedoch auch verweisen auf den Blick des Zuschauers, der die Schauspieler und Tänzer auf Chétouanes Bühne anblickt und dabei bemerken wird, dass diese seinen Blick wahrnehmen, ihn als Teil auch ihres Spieles auffassen. Und unterm Blick des Fremden findet sich nicht zuletzt auch der Zuschauer² wieder, der im Lauf von Chétouanes Arbeiten von den Schauspielern angeblickt wird. Niemals suggerieren sie ihm, er könne bruchlos mit ihnen verschmelzen, sich ihr Leid einverleiben, ihr Begehren zu seinem machen.

In den Jahren seiner Arbeit im Sprechtheater und im Tanz hat Chétouane mit einer Reihe von Schauspielern, Tänzern, Performern und Laien einen Stil erst des Sprechens, dann der Bewegungsabläufe und zuletzt des Zusammenspiels entwickelt, der schon lange über seine eigene Arbeit hinaus wirkt und zu denken gibt. Im Dialog mit seiner Produktion *Sacré Sacre du Printemps* wurde im Rahmen einer Reihe von Symposien, die die Gastspiele des Stücks begleiteten, versucht, im Gespräch mit Philosophen, Theater- und Tanzwissenschaftlern, Künstlern, Kritikern, Dramaturgen und Kuratoren für diese in ihrer die Disziplinen, Sparten und Grenzen überschreitenden Art auf der zeitgenössischen Bühne einzigartige Produktion Begriffe zu finden und mit ihr und über sie vermittelt gegenwärtiges Geschehen in Theater und Tanz zu beleuchten. Der vorliegende Band dokumentiert einige der dabei gehaltenen Vor- und Beiträge und ergänzt sie durch kleinere und größere Essays zu Aspekten der Arbeit Chétouanes im allgemeinen und speziell zu *Sacré Sacre du Printemps* – seiner bisher wohl erfolgreichsten wie auch umstrittensten Produktion. Vor den Beiträgen, die dieser besonderen choreographischen Arbeit oder den Fragen, die sie aufwirft, gewidmet sind, soll hier zunächst eine kurze Vorstellung Chétouanes versucht werden, die – in groben, eher skizzierten Strichen – seinen Werdegang in Theater und Choreographie an einigen Stationen exemplarisch nachzeichnet und einen knappen Einblick in die Praxis seiner Proben gibt.

*

2 | Der Gebrauch von sowohl männlichen als auch weiblichen Formen in amtlichen Verlautbarungen, Stellenausschreibungen, theoretischen oder journalistischen Texten stellt eine wichtige Errungenschaft dar. Wir verzichten in diesem Band lediglich aus Gründen der Lesbarkeit auf die Verwendung des Binnen-I, der Unterstrich- oder der Asteriskenschreibform.

Der gebürtige Franzose Chétouane kam erst spät zur Bühne. Zunächst absolvierte er ein Ingenieursstudium, beschloss dann aber, Theaterwissenschaft an der Sorbonne in Paris und kurz darauf Regie an der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst zu studieren. Bereits während des Studiums begann er selbst zu inszenieren und erwarb sich gleich mit seinen ersten Arbeiten reichlich Lob: *Phaidras Liebe* von Sarah Kane, eine Inszenierung mit Schauspielstudenten, brachte ihm im Jahr 1999 den Ensemblepreis beim Schauspielschultreffen in Rostock und eine Einladung zur Überarbeitung fürs Mannheimer Nationaltheater ein. *Die Zofen* von Jean Genet, eine Art Gesellenstück im Rahmen seiner Ausbildung, das im Studio des Wiesbadener Schauspielhauses gezeigt wurde, fand sich gleich fünf Mal auf den Hitlisten der Kritiker im Jahrbuch 2000 von »Theater heute«. Mit seiner Diplom-Inszenierung, der Uraufführung von *Thyestes*, dem von Durs Grünbein neu übersetzten schwarzen Stück Senecas, machte er überregional auf sich aufmerksam und spaltete, wie in allen folgenden Arbeiten auf den Sprechtheaterbühnen in Mannheim, Hamburg, Oldenburg, München, Weimar, Berlin, Essen und Köln, Publikum und Kritiker.

Die drei ersten Inszenierungen steckten das Feld ab, in dem sich die Arbeit Chétouanes bis 2007 abspielte: Er suchte sich starke, sprachmächtige Texte, die den Schauspielern bereits auf der Ebene des Sprechens viel abverlangen. Thematisch lassen sich die meisten der von ihm inszenierten Stücke einer radikalisierten Aufklärung zuordnen, etwa jener schwarzen Traditionslinie, die in ihrem Kult des Bösen auf die Bühne bringt, was eine im Geist der bürgerlichen Aufklärung begründete deutsche Theatertradition seit dem 18. Jahrhundert zu vergessen und verdecken versuchte. Wie vor ihm die Surrealisten in Frankreich und Heiner Müller in Deutschland, bemühte er sich darum, im Theater die weißen Flecke zu besetzen, die eine über sich selbst unaufgeklärte Aufklärung auf der Landkarte der Vernunft hinterlassen hatte. Sein Interesse galt den Abgründen der menschlichen Seele wie der Politik, die er ohne Verharmlosung, billigen Trost oder wohlfeile, die eigene Schuld und Irritation ausblendende Moral auf die Bühne brachte.

Doch nicht so sehr seine Stoffe provozierten, faszinierten und spalteten Kritiker und Publikum, als vielmehr ihre Form: Chétouanes Augenmerk galt in ihnen und allen folgenden Arbeiten der Rhetorik auf dem Theater, der Sprache in *allen* ihren Nuancen. Das konnte beim ersten Mal als die vielleicht etwas überzogene Bemühung um einen möglichst

sauberen Umgang mit dem Text erscheinen. Spätestens aber mit *Thyestes* wurde deutlich, dass hier jemand an die Versuche von Regisseuren wie Jean-Marie Straub, Josef Szeiler oder Einar Schleaf anknüpfte, die Sprache in ihrer Medialität auszustellen, sie nicht als bloßes Instrument oder funktionales Mittel zum Zweck zu begreifen, sondern auch als eigenständiges und aberwitziges Material, das als Rest gegen das Kalkül der Dichtung wie der Inszenierung aufbegehrt: Senecas Sprache etwa erschien als der utopische Gegenpol, die poetische Aufhebung einer Handlung, deren Grausamkeit anders kaum erträglich wäre.

Wie grundlegend Chétouanes Arbeit mit dem Schauspieler in das Verständnis eines Textes eingreifen kann, machte in besonders eindrucksvoller Weise seine Hamburger Inszenierung von Sarah Kanes *4.48 Psychose* deutlich. Ursula Dolls Spiel glich darin einer Spektralanalyse des vorgelegten Textes. Hatte eine kurzsichtige Aufführungspraxis bis dahin den Text wiederholt auf das Thema des Selbstmordes reduziert, so brachte sie in ihrem Monolog Elemente des Hasses und der Aggression, aber daneben auch der Träumerei, des Sentimentalen und sogar der Komik zum Vorschein. Niemals transportierten die Worte in ihrer Artikulation nur die bloße Bedeutung. Am deutlichsten wurde dies, wenn sie ausgerechnet die im Text mehrfach auftauchenden Zahlenreihen als dessen emotionalste Partie sprach.

So, wie die Worte in Chétouanes frühen Inszenierungen gesetzt wurden, mit Bedacht und Blick auf die Ober-, Unter- und Nebentöne, so setzten die Darsteller dort auch die Schritte. In der Mannheimer Inszenierung von Kanes Stück *Phaidras Liebe* war der Boden mit Kalk bedeckt, auf dem sich die geometrisch angeordneten Gänge der Spieler ebenso als schwarze Spuren abzeichneten wie die Momente, in denen die klare Geometrie verlassen wurde. Ein anti-illusionistisches Moment, das sich – weniger auffällig, aber in jedem Fall unverkennbar – durch alle Arbeiten Chétouanes zog. Die Gänge galten nicht der Illustration einer Handlung, sie vermaßen den Raum, kartographierten die Bühnenlandschaft. In seiner Oldenburger Inszenierung von Schillers *Kabale und Liebe* wirkte der Guckkasten des Theaters wie eine Riesenausgabe jener Spielbühnen mit waagrecht ein- und ausfahrbaren Figuren, die man für Kinder baut. Die Spieler bewegten sich auf festgelegten Bahnen, traten aus parallel angeordneten seitlichen Öffnungen auf und ab.

Was Chétouanes Theater dem Betrachter vor Augen führte, war ein blinder Fleck der zeitgenössischen Sprechtheaterpraxis auf deutschspra-

chigen Bühnen: Um Nähe zur geläufigen Seherfahrung bemühte Traditionalisten wie die mit dem Mittel des pointierten interpretatorischen Zugriffs aktualisierenden Regisseure treffen sich in der Ignoranz gegenüber dem Text als Landschaft – diese, weil sie auf der Bühne »Geschichten erzählen« wollen, jene, weil sie in ihrem jeweiligen Stoff wiederzufinden suchen, was sie zuvor hineinprojiziert haben. Gemeinsam ist ihnen die eher implizite Auffassung, Rhetorik sei in erster Linie Trug und Aufputz, die Bewegung auf der Bühne ein Element der Sinnproduktion. Dagegen begriffen Chétouanes Inszenierungen das Rhetorische als einen verführerischen und zugleich subversiven Teil jedes Sprechens, mit dem es zu arbeiten gilt, die Bewegung als Teil einer Raumanordnung, die niemals bloß der Vermittlung des vermeintlichen Sinns eines Textes dient.

Fragt man, wie Chétouane zu dieser Eigenart seiner frühen Inszenierungspraxis gelangt ist, so scheinen drei Aspekte wichtig: *Zum einen* die kaum zu unterschätzende Fremdheit seines Blicks auf die deutsche Sprache und Bühne. Wer häufiger französische Theater besucht hat, der weiß, dass auf den Bühnen jenseits des Rheins nicht nur in einer anderen Sprache gesprochen wird, sondern auch mit einem anderen Sprachverständnis. Die französische Theaterpraxis steht noch immer unter dem Vorzeichen einer über Jahrhunderte hinweg gepflegten Tradition des stilisierten Sprechens auf der Bühne, einer Konvention, die seit der Zeit Racines und Corneilles beinahe ungebrochen gepflegt wird. Die Künstlichkeit der Darstellung wird als deren Reiz und nicht bloß als ihr Mangel begriffen. Für deutsche Ohren klingt das Sprechen auf französischen Bühnen meistens maniert. Der Kunstton, der in Stücken wie Racines *Phädra* seinen Platz hat, erzeugt unbeabsichtigte Verfremdungseffekte in Texten, die nicht zum Kanon der französischen Klassik gehören. Nur wenige französische Schauspieler vermögen dem zu entkommen. Die Nüchternheit der brechtschen (oder der lutherschen) Sprache hat sich, wie es scheint, in der französischen Dramatik wie auf französischen Bühnen niemals ihren Platz erobern können, zumindest nicht auf Dauer. Wer umgekehrt aus der französischen Theatertradition nach Deutschland kommt, dem muss die Praxis des Sprechens auf deutschen Bühnen häufig kunstlos, ja schlampig erscheinen, und dies gerade dort, wo in den Inszenierungen angeblich die Schauspieler das Sagen haben sollen. Weil Rhetorik und Gestik dem Primat des Sinns untergeordnet werden, stellen sie nicht selten das Unbewusste des Schauspielers dar, werden zu ungewollten und mitunter geradezu komischen Konterkarierungen dessen, *was* die Schauspieler vermitteln wollen. Dieses

Unbewusste nach Maßgabe des Möglichen zu erhellen und einzudämmen, könnte als regulative Idee von Chétouanes frühen Arbeiten mit den Schauspielern beschrieben werden. Im Verweis auf alles das, was im Sprechen mitschwingt, eröffnete sein Sprachtheater einen Raum der Möglichkeiten, ließ hervortreten, was unter dem Diktat der Interpretation mit ihrer Verkürzung der Sprache auf Mitteilung oder Ausdruck verloren geht.

Was Chétouanes Arbeit mit den Schauspielern neu erschloss, ist aber *zum zweiten* vor allem das Singuläre jedes einzelnen Schauspielers – und später jedes Performers und Tänzers –, die A- und Polyphonie des Sprechens und überhaupt in seinem Spiel, dasjenige, worin ein Spieler mehr mitteilt, als er weiß, etwas von seiner Begehrensstruktur, wie man vielleicht sagen könnte, von dem, was ihn treibt und prägt. Im Mittelpunkt von Chétouanes Theaterarbeit stand insofern nicht länger das seiner selbst mächtige Individuum oder das Subjekt des 19. Jahrhunderts. Es erschien in seiner behaupteten Individualität vielmehr als Opfer von Ideologien, in denen suggeriert wird, man könne dem Allgemeinen der Sprache, der Gesellschaft und Gemeinschaft oder der Ökonomie schlicht das Besondere eines authentischen Sprechers, eines handelnden Akteurs oder eines zu Bewusstsein gekommenen Analytikers entgegensetzen. Gerade durch ihre vordergründige Tendenz auf ein reglementiertes, ja formalisiertes Sprechen ließ Chétouanes Arbeit im Reden und Handeln jedes Schauspielers etwas aufscheinen, was jeden einzelnen von ihnen als durch keinen anderen ersetzbaren ausweist: seinen Eigensinn, seinen Idiolekt oder kurz: die Spur seiner Andersheit.

Mit dem Interesse an dieser Spur schloss Chétouane *zum dritten* bereits in seinen Arbeiten für das Sprechtheater an die von ihm häufig als prägend bezeichnete Begegnung mit der Arbeit des Choreographen William Forsythe an. Forsythe zufolge reicht es nicht aus, seine Choreographien einfach nachzutanzten. Vielmehr leite einen die Choreographie »dazu an, diesen Zustand des Tanzens zu erfahren. Es geht darum, sich von diesem Zustand des Tanzens faszinieren zu lassen.«³ Zwischen der Choreographie auf der einen Seite und der Anarchie einzelner Bewegungen auf der ande-

3 | Vgl. Fischer, Eva-Elisabeth: »Hüpfburg für Rolexträger. Der Choreograph William Forsythe über die Perspektiven seiner neuen Company, die in Berlin gegründet wurde«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 15.3.2005, S. 17. Vgl. zu den nachfolgend skizzierten Überlegungen ausführlich: Müller-Schöll, Nikolaus: »Denken auf der Bühne. Derrida, Forsythe, Chétouane«, in: Lenger, Hans-Joachim/