

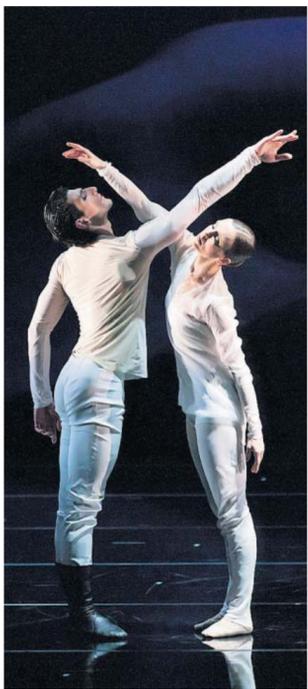
Auf Mittelmaß geschneidert

Heinz Spoerli choreographiert „Das Lied von der Erde“

ZÜRICH, 4. April Eine Sache, die man über Tänzer wissen muss, ist, dass sie auf der Bühne, in gleich welcher Aufmachung, attraktiv wirken. Leider neigt eine bestimmte Sorte Kostümbildner dazu, das zu vergessen und dessen ungeachtet zu meinen, man müsste Tänzer eigens in sexy Kostüme stecken. Auch und gerade, wenn sie Gustav Mahlers „Lied von der Erde“ tanzen sollen, ist das keine sehr passende Idee.

Für Heinz Spoerlis choreographische Uraufführung – die letzte große Unternehmung des Einundsiebzigjährigen in seiner vorletzten Saison als Direktor des Zürcher Balletts – hat Claudia Binder sich für durchsichtige schwarze und weiße Oberteile zu hautengen glänzenden Hosen und kleinen Stiefelchen für die Männer entschieden. Der Tod (getanzt von Filipe Portugal) trägt, damit er nicht nur sexy, sondern auch gefährlich aussieht, dazu noch eine Sonnenbrille.

Das passende wohlbestellte Terrain, Florian Ettis abstrakte Bühnenbildlandschaft, verwandelt sich für den „Abschied“, das letzte, längste und bewegendste Lied dieser „Symphonie für eine Tenor- und eine Altstimme und Orchester“, in einen tiefen Raum, der vor nachtblaue Himmel einen Berg wie aus ver-schobenem Teppichboden hinklotzt, auf dessen malerischer Nutzfilz-Höhe dann



Mahler, vertanzt in Zürich Foto Ismael Lorenzo

Hofknicks mit Strichcode

Musikalisches Roulette bei der Berliner „Maerzmusik“

Ja, richtig! „Turntable“ war das englische Wort für Plattenteller. Heute ist es ein Wort von gestern – wie D-Zug, Fernsehansager, Begrüßungsgeld. Doch es geht den Worten wie den Menschen: Man trifft sich immer zweimal. Die „Maerzmusik“, das „Festival für aktuelle Musik Berlin“, hatte sogar den „Turntableisten“ Phil Jeck eingeladen. Der brachte, an zwei Plattenspieler auf Vinylscheiben schubbernd, mit dem Ensemble Alter Ego ein Werk von Bernhard Lang zur Uraufführung: „Tables Are Turned“. Die Dauer war mit sechzig Minuten angekündigt, erweiterte sich auf achtzig – wobei zwanzig gereicht hätten. Denn nach dieser Zeit hatte man begriffen: Kontinuität entsteht beim Hören durch die Rotation kleiner Tonschnipsel, die bei jeder Wiederholung minimal verändert werden. Und Aktualität ist für manche offenbar genau das: die Rotation des schon Dagewesenen bei minimaler Veränderung.

Die „Maerzmusik“, von Matthias Osterwold unter dem Dach der Berliner Festspiele geleitet, hatte in ihrem zehnten Jahr das Thema „Klang Bild Bewegung“. Es gab neue Musik zu alten Filmen wie Fritz Langs „Metropolis“, Abel Gances „J'accuse“ oder Dziga Vertovs „Ein Sechstel der Erde“. Für Gesprächsstoff sorgte aber vor allem die Musik, die Misato Mochizuki zu dem japanischen Frauendrama „Die weißen Fäden des Wasserfalls“ (1933) von Kenji Mizoguchi geschrieben hat, weil die Komponistin sich so zurückhielt und mit viel Stille dem stummen Lärm der Bilder umso mehr Raum gab.

Die Verzahnung von Klang, Bild und Bewegung mag aktuell sein, nicht aber neu. Schon vor hundert Jahren hat Skrjabin mit einem Farbenklavier, also Musik zu wechselnden Lichtstimmungen, gearbeitet. Der Litauer Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, dessen Todestag sich am 10. April zum hundertsten Mal jährt, hat Symphonische Dichtungen wie „Im Wald“ und „Das Meer“ komponiert und zugleich mehrteilige Bilderzyklen wie „Sternensonnate“ oder „Präludium und Fuge“ gemalt. Dieser sinnlichen Metaphorologie, bei der sich Auge und Ohr gegenseitig kommentieren, widmeten sich in Berlin nun auch die Japaner Shintaro Imai und Ryoji Ikeda: allerdings nicht mehr mit Orchester und Pinseln, sondern mit Computer, Elektronik und Video. Geladen wurde dazu in zwei Betonbollwerke nächtlicher Lust: die

abwechselnd der „Tod“ oder die „Ewigkeit“ (Karine Seneca) stehen, schreiten oder ihren Schützling, den „Mann“ (Vahe Martirosyan), umherführen. Ferner tanzen die „Schönheit“ (Sarah-Jane Brodbeck) und das „Mädchen“ (Galina Mihaylova) sowie der „Zweigeteilte“ (in Grün, durchsichtig und glänzend: Arman Grigoryan).

Je länger Spoerlis mit Allegorien besetzter Mahler-Tanz dauert, desto klarer ist zu erkennen, dass diese etwas schlicht-moderne, nicht sehr individuelle Körperbetonungsschneiderei der Kostüme bestens zu der choreographischen Ästhetik des Schweizlers passt. Das alles ist nicht ungeschickt gemacht, vielleicht sogar dramaturgisch plausibel in diesem Fall, aber nirgends überraschend, nirgends mehr als achtungsvolle, gepflegte Illustration eines musikalischen Gipfelwerks der Hochkultur, nirgends mehr als dekorativ.

Selbst wenn, wie hier, das Orchester der Oper Zürich unter Vladimir Fedoseyev zu einem fein artikulierten, fließend liedhaften Klang findet und zwei Sänger wie Erin Caves (Tenor) und Liliana Nikiteanu beteiligt sind, bedeutet das doch, dass die herrliche, die Hörer forttragende Musik das Publikum nur wie durch einen Schleier erreicht, abgemildert in ihrer melancholischen Bitterkeit, ihrem Lebensüberdruß, ihrer Sehnsucht nach Unwiederbringlichem, abgedämpft durch ein allzu behutsames, allzu wohlarrangiertes Herumtanzen um die Verzweiflung, wie sie in dem Lied vom „Trunkenen im Frühling“ zum Ausdruck kommt.

Zur Zeit der Kirschblüte in Asien, dieses Gefühl meint nämlich das alte chinesische Gedicht, liegen die Leute im Gras, blicken in die Kirschbäume und trinken. Nicht vor Glück, sondern um die tiefe Melancholie zu vergessen, die dem Wissen entspringt, dass dieser unglaubliche Zauber der Natur in einer Woche verfliegen sein wird.

Während bei Spoerli nur eine Figur auf Spitze tanzt, zeigt „In the Night“ von Jerome Robbins zum Auftakt des Abends drei auf Spitze getanzte Pas de deux: Charakterisierungen von Paarbeziehungen in drei wundervoll sprechenden Tänzen. Im letzten etwa zerreißen dramatische Gefühlsausbrüche die Luft, aber keiner bricht aus dem von Hassliebe erfüllten Verhältniskerker aus. Das erste Paar ertastet noch die gemeinsam zu beschreitenden Wege (ungewöhnlich und interessant, wie sie rückwärts parallel auf die Bühne kommen – weltabgewandte Liebende). Das mittlere hat es verstanden, seine leidenschaftlichen Anfänge in einen tiefen, harmonischen Gleichklang der Seelen zu überführen. Und wie man den „Nocturnes“ gleichsam noch nachlauscht, wenn Alexey Botvinov den Flügel längst nicht mehr berührt, so beunruhigen die irritierten Blicke, das befremdliche Zögern und unsichere Begegnen der sechs im letzten Teil noch lange, nachdem die phantastischen Tänzer abgegangen sind.

WIEBKE HÜSTER



Wer wird denn gleich in die Lust gehen? Triebe lassen sich mit Zigarette und Cognac nur kurz beruhigen: Nicole Heesters als Bernarda Alba in Mannheim

Foto Hans Jörg Michel

Mit denen geht die Echse durch

Der Tod hat Bernarda Alba den Mann, die Lebenslust und den Verstand geraubt, und jetzt zwingt die Witwe sich und ihre fünf Töchter unters Joch einer achtjährigen Trauer. Im Mannheimer Nationaltheater tragen alle Ganzkörpertrauer: schwarz die Mantillas, schwarz die Fächer. Nur Adela, die Jüngste, fächelt sich mit einem roten Fächer die Schwüle weg, die sich unter ihrem Rock und ihrer Trauer-Burka staut: Sie wird aus der Reihe tanzen, das grüne Paillettenkleid anziehen und sich töten, nachdem ihre Mutter ihren Geliebten mit dem Gewehr verschuecht hat. Pepe El Romano, der um den Hühnerstall herumerschleichende Gockel, bleibt unsichtbar. Aber die verdrängte Hitze setzt selbst der Mutterglücke schwer zu: Immer wieder spreizt Bernarda Alba Lüster die Schenkel und knöpft sich das Trauerkleid auf, um die „Eidechse zwischen den Brüsten“ zu streichen.

Für Calixto Bieito ist Federico Garcia Lorcas Stück von 1936 eine „brutale und atavistische Dichtung über das Schweigen“. Die er allerdings mit lauten Bildern und Tönen brutal zudröhnt. Grobartig, wie sich vom Bühnenhimmel still ein filigranes Mobile von Stühlen auf die karge Bühne herabsenkt; aber es ist dann doch nur die Kulisse für einen Sterikampf: Frauen nehmen sich mit Gebrüll und Spucke auf die Hörner. Hell bimmelt das Totenglocklein, dumpf wummert die Friedhofsglocke, an deren Seil sich

Alles muss raus aus den Frauen in „Bernarda Albas Haus“: Calixto Bieito inszeniert García Lorca in Mannheim schwül rasend.

gleich zu Beginn eine nackte Tänzerin als lebender Klöppel aufhängt. Gemurmelte Rosenkränze, flüsternde Nachbarn, surrende Nähmaschinen: Schon der Soundtrack löst das Rätsel des Schweigens. Bigotterie, das Geschwätz der Leute und eine unterdrückte Sexualität machen Bernarda Albas Haus zu einem Gefängnis, die Brautschau zur Bluthochzeit, das Leichentuch zur Aussteuer. Irgendwann schlägt ein brünstiger Hengst seine Hufe gegen die Stalltür, ein Schuss fällt, und dann hängt Adela auch schon am Strick.

García Lorcass „Frauentragödie“ ist natürlich ein Heimspiel für einen feurigen Spanier. Bieitos berüchtigte Blut-und-Hoden-Ästhetik ist zwar von den Ratingagenturen der Kritik zuletzt herabgestuft worden, aber keiner läuft mit so viel Grandezza Amok gegen die Gespenster der spanischen Geschichte, Faschismus,

Katholizismus, Machismo. Bieito hat sich auch in Mannheim mit Schillers „Don Carlos“ und Wedekinds „Lulu“ schon einen Ruf als Skandalregisseur erworben. Seine García-Lorca-Inszenierung nimmt sich daneben fast brav aus: keine Ekzelszenen, relativ wenig Sex und Gewalt. Aber eben auch nicht das versprochene Rätsel des Schweigens.

In Mannheim wird im Gegenteil ziemlich laut geschrien und geschmachtet, gestöhnt und gezischt. Alles muss raus. Pepe, der Hengst, macht die Pferde im Stall ganz kirre und stutenbissig, und so geht mit ihnen dann auch der Gaul oder vielmehr die Eidechse durch. Ihr Bewegungsdrang bricht sich nicht nur beim Seilhüpfen, Rennen und Rasen Bahn. Die Töchter gehen mit Scheren und Schuhen, Spitzenschleiern und spitzen Schreien aufeinander los. Sie wälzen sich wie beim Damenwrestling auf dem Boden und essen auf Kommando Melonen, bis der Saft aus den verdorrten Mündern trieft. Und sie stellen sich, so viel Goya muss sein, den Schrecken des Krieges, Bernarda Albas Inquisition und, mit Spitzenschleiern vor den Augen, einem imaginären Erschießungskommando.

Dem Nesthäkchen Adela quillt das süddige Fleisch trotz aus allen Nähten; nur die demente Großmutter tappt mit ihrem Brautschleier nackt im Halbdunkel herum. Am Ende fällt die Riesengefängniswand wie vom Pferd getreten um, und die schwarzen Witwen treten in weißer Unschuldunterwäsche zum letzten Ge-

fecht an. In den achtziger Jahren, als die Frauen in Flamen-Filmen und Tangokursen ihre Leidenschaftlichkeit zu entdecken begannen, war García Lorca ein Renner auf allen deutschen Bühnen.

Nicole Heesters spielte im Thalia Theater unter Hans Neuenfels die Königin des spanischen Hoftrauerzeremoniells. Jetzt ist sie dreißig Jahre älter, aber kein bisschen weiser oder leiser geworden. Ihre Bernarda ist unmenschlich hart und atavistisch grausam, eine Teufelin, die ihre Arme theatralisch zum Himmel reckt, Verachtung, Hass und Raubtierlachen grimassiert, ihren Töchtern den Teufel mit dem Ledergürtel aus dem Leib prügelt – und dann sich dann bei Cognac und Zigaretten von ihrer barocken Teufelei entspannt. Heesters Höllenpanzer hat keine Risse, ihr Heereser kennt kein Erbarmen und keine leisen Töne: alles Schlampen und Memmen, außer Mutter.

Nur Anke Schubert kann diesem feuer-speienden Hausdrachen Paroli bieten. Ihre Magd ist die heimliche Heldin des Abends: verbohrt und bigott, aber auch pragmatisch, ein Bauerntrampel mit Herz und frecher Zunge. Aber auch La Poncia hat in Bernarda Albas Haus Sprechverbot: „Keine von euch sagt ein Wort! Ich will kein Gejammer hören. Ruhe!“ Adela fällt in der Blüte ihrer Jungfräulichkeit, Bieitos Inszenierung nicht. Er hängt die überlebenden Leidenschaftern der Oper selbst dort an die große Glocke, wo das Totenglocklein angebrachter wäre.

MARTIN HALTER

Die unaussprechliche Flüchtigkeit des Scheins

Jenseits der großen Museen begeistert in Berlin die Schau „The Speed of Colors“ im türkischen Kunstraum Tanas

Das Kunstwerk findet in einer weißen Schale statt. In ihr setzen sich die Bilder zusammen, bleiben kurz – wie in einem fotografischen Fixierbad – als Standbild erhalten, um sich dann rasch aufzulösen. Farbpigmente bleiben als Bodensatz der Vergangenheit auf dem Grund liegen. Der türkische Künstler Sarkis malt ins Wasser hinein, das in weiße Schalen gefüllt ist (manchmal ist es auch Milch), und filmt dann den Vorgang. Er trägt die Farbe vorsichtig mit dem Pinsel auf die Wasseroberfläche auf, schwemmt sie mit den Fingern ins Wasser ein. Dort schwebt sie einen Moment lang, wandert durch die Schichten, dann zerläuft sie. Beim Betrachten dieses Vorgangs entsteht ein beinahe zeitloser, meditativer Moment.

Man sieht eine Bildvorlage neben der Schale liegen; dann, wenn sehr langsam die Farbe ins Wasser gleitet, scheint aus einer Vorlage ein Bild zu entstehen, das aber während der Projektion bereits wieder verblasst. Es ist eine Kunst, die das Ephemere, den Moment, die sich selbstständigende Geste beobachtet. Das Werk, das vom Maler initiiert wurde, entwickelt sich wie eine autonome Pflanze, wie eine erodierende Landschaft weiter. Die alte osmanische Kunst des Wassermalens, die sogenannte Ebru-Malerei, wird in eine zeitgenössische Form transformiert: Das in traditioneller Technik auf die Wasseroberfläche gelegte Papier wird durch die Videoaufzeichnung ersetzt; die Bildübertragung erfolgt – als verschwommene Abstraktion der Vorlage – direkt von der Wasserschale in die Kamera.

Im Tanas, dem Projektraum für türkische Gegenwartskunst, unweit des Ham-

burger Bahnhofs in Berlin, sind in der aktuellen Ausstellung ungefähr vierzig, teils mit Kompositionen von Schostakowitsch und Johann Sebastian Bach, John Cage aber auch Geräuschen aus der Natur unterlegte Filme von Sarkis Zabunyan aus den Jahren 1996 bis 2010 zu sehen. Er wurde 1938 in Istanbul geboren und ist neben Aysel Erkmen einer der bekanntesten türkischen Gegenwartskünstler. Seit den sechziger Jahren lebt er in Paris, und hierzulande ist er kaum bekannt. Doch das ändert sich spätestens seit der hervorragenden, von Daniela Zyman und Emre Baykal kuratierten Aus-

stellung „Tactics of Invisibility“, die vor kurzem im Tanas zu sehen war. Sie setzte Sarkis Werk in Zusammenhang mit Arbeiten anderer türkischer Künstler, die es verdient hätten, in Deutschland endlich stärker wahrgenommen zu werden – etwa mit einer Installation von Cevdet Erkek, der eine Stütze in den Ausstellungsraum stellte, die wie die anderen aussah, aber keine war – was man erst merkte, wenn man sie berührte.

Die dünnwandige Kulissenarchitektur war eine Täuschung. Seltsame Töne pulsierten aus der schmalen Öffnung einer Kante heraus. Etwas in ihrem Inneren

schien mit dem Besucher kommunizieren zu wollen, die Töne klangen ein wenig wie die Signale einer Ampel für Blinde; tasteten vielleicht aber auch wie eine Art Sonargerät die Umgebung und die Personen ab, die sich der Stütze näherten, zeichneten womöglich sogar ihre Bewegungen auf. Es geht hier um das, was verborgen, versteckt, eben auch unsichtbar ist. Um das, was wir hinter dem Sichtbaren erst vermuten, dann, nachdem wir uns mit der Sache beschäftigen, wahrnehmen, vielleicht sogar glauben zu verstehen. Zu dieser neuen Kunst gehört auch Hale Tengens wunderbare Videarbeit „Beirut“: Sie zeigt eine Hausfassade mit mehreren Stockwerken und immergleichen Fensterreihen. In den Fensteröffnungen bewegen sich Vorhänge im Wind, flattern und blähen sich, steigen zum Himmel, werden von der Befestigung am Abheben gehindert und fallen wieder zurück hinter die Fensterebene. Das Attentat auf den gemäßigten libanesischen Ex-Präsidenten Rafiq al-Hariri riss einen riesigen Krater vor dem Gebäude in die Straße. Die wehenden Stoffe und der Wind erzählen nun das, was sich hinter der sichtbaren Zerstörung verbirgt.

Tanas – ein Anagramm des türkischen Wortes Sanat, das Kunst bedeutet – wurde 2008 von Rene Block als Raum für zeitgenössische türkische Kunst gegründet. Block beobachtet seit den frühen neunziger Jahren die Arbeiten türkischer Künstler und war 1995 als Kurator der Istanbul Biennale tätig; mit Tanas hat die türkische Kunstszene nun endlich auch ein Schaufenster in Deutschland. IVO GOETZ

The Speed of Colors. Tanas, Heidestraße 50, Berlin. Bis zum 14. Mai. Kein Katalog.



Der Verlauf der Kunst: Sarkis arbeitet an „The Speed of Colors“.

Foto Tanas