

«Noch ein Weinch

Deutsches Tanztheater nach Pina Bauschs Tod: Das kann's doch n

VON WIEBKE HÜSTER

Einen «Versuch, an bahnbrechendem Theater zu scheitern. Mit Pina Arcade Smith» nennt der Tänzer Antony Rizzi seine eben im Frankfurter Mousonturm uraufgeführte Performance. Rizzi hat beinahe zwanzig Jahre mit William Forsythe gearbeitet und als Ballettmeister wiederholt in Wuppertal gastiert. Der Italiener aus Boston schreibt seit einigen Jahren seine eigenen wüsten kleinen Stücke, filmt, fotografiert dafür, entwirft Bühnenbilder. Nur die zusätzliche Stehlampe vorne am Bühnenrand dürfen Zuschauer bedienen. Pina Bausch wird von einer Frau namens Irene Klein dargestellt; sie sieht schockierenderweise wirklich fast aus wie eine blonde Fassung von Pina Bausch – Rizzi hingegen wie ein Italiener in Frankfurt.

Er spielt an diesem Abend zwei andere Rollen: die ehemalige Warhol-Factory-Blume und wilde Performance-Heroine aus dem New Yorker PS 122, Penny Arcade, und Jack Smith. Der hier gemeinte Jack Smith war, in Laurie Andersons Worten, «the Godfather of Performance Art». Robert Wilson und Allen Ginsberg waren unter den Freunden, die sich traurig am Krankenbett verabschiedeten, als Smith – umsorgt von Arcade – 1989 in einem New Yorker Krankenhaus an Aids starb. Einige der absurden, peinlich berührenden, klugen, mitunter auch albernen Texte von Rizzis Abend stammen aus Penny Arcades Selbstbeschreibung «Bad Reputation». Es geht um «Pina» und homosexuellen Sex, um mit Homosexuellen befreundete Frauen («Fag-hags») und HIV. Die verrücktesten Monologe Rizzis, mit bis zu allen drei ästhetischen Lehrmeistern, Pina, Penny und Jack, die abwechselnd aus ihm sprechen, sind eine Mischung aus Original-Zitaten und Erfindung. Da sagt Pina, von Jack gefragt, wie er ein so guter Tänzer werden könne wie die Wuppertaler, sie habe in ihren Stücken immer nur zeigen wollen, wie schön ihre Tänzer seien, im Inneren. Das werde ihn garantiert zu einem schönen Tänzer machen. Worauf Jack antwortet, sein Inneres schmerze ihn von all dem kommerziellen Mist, den er habe machen müssen, und all den Shows, die er ohne einen Dramaturgen machen musste: «Ouch ... It hurts.» Ja, das soll es auch.

Rizzis Charme hält den Abend über, trotz seiner teils pornografischen, teils einfach privaten Fotografien auf der Bühnenrückwand, obwohl er sich in den drei Künstlerbiografien verheddert, statt sie miteinander sinnvoll in Beziehung zu setzen. Aber einige seiner besten Augenblicke lassen ihn in einem seiner seltsamen homosexuellen Pe-

rücken-Unterhosen-Billigkleid-Nicht-Kostüme tanzen wie Bausch. Das ist wunderschön, das ist schön in Bauschs Definition: von innen.

— Im Zeitalter der Beziehungs-Revuen

Und das ist 2010 der Zustand dessen, was wir Tanztheater nennen. Im ersten Jahr nach Pina Bauschs Tod. Darüber, dass sich die ästhetischen Kräfte dieser Stilrichtung drastisch erschöpft hatten im vergangenen Jahrzehnt, vergisst man leicht, was es alles nicht gab, bevor sie Choreografin wurde und beschloss, dieses Wort mit neuer Bedeutung zu füllen. Sie war es, die jene revuehafte Zusammenstellung gespielter, gesungener, gesprochener und getanzter Szenen einführte, mit keiner Dramaturgie als ihrer ganz persönlichen, gefühlsmäßigen Logik, einem Auf und Ab zwischen tragischen und komischen Episoden. Sie schaffte Stückvorlagen für ihr Ensemble ab und entwickelte das freie Improvisieren über schwere Kindheiten, böse Ballettmeister, traurig gescheiterte Liebesbeziehungen, gerauchte Zigaretten und getrunzene Weine. Sie wollte diese surrealen Szenerien auf der Bühne haben, Gebirge, Gletscher, Torf, Nelkenfelder, Budapester Thermen, damit in ihren Abenden eine Stimmung großer Poesie entstand, so ein Effekt von unvergesslichem Toskana-Urlaub mit einem bisschen Beziehungsstress zwischendurch leider. Zu dick, zu alt, zu einsam, das sollte es nicht mehr geben als Ausschlusskriterium. Sie hatte die Selbstreferenzialität in ihre Kunst eingeführt, Scherze und Schmerzhaftes über das Ballett zumeist, die angebliche Zurichtungsmaschinerie. Alles war erlaubt und willkommen, bloß echt musste es sein. Zwölf Stunden pro Tag im Wuppertaler Probenraum, einem ehemaligen Kino, mit der Musikcollage von Schubert bis Fado in den Ohren, und doch sollte das wirkliche Leben im Stück sein. Flirts mit den Zuschauern, große verführerische synchrone Tänze, und doch herrschte die Favorisierung des Ausdrucks vor der Form.

So war es noch in ihrem letzten Stück. Da kniete eine kleine, zarte Frau mit dunklem Teint in einem dünnen weißen Hemdchen auf der Bühne nieder zum Vierfüßlerstand und wurde, wobei sie rhythmisch schrie, in dieser erstarrten Haltung, wehrlos wie ein Kind, das herabhängende Haar vor dem Gesicht, von Männern grob ergriffen, weggetragen und irgendwo abgesetzt. Wieder und wieder geschah das: Männer kamen, die Frau schrie und schrie. Einer brachte Silvia Farias Heredia dann dazu, die Arme über eine Stange zu legen und so geknebelt im Kreis zu laufen wie ein Mühlpferd.

Viel später im Stück geschah es, dass Männer längs der Rampe liegend eine Reihe bildeten; wer sich mit ausgestreckten Beinen setzte, zog über den zu seinen Füßen Liegenden einen Mantel hinweg, als wolle er einen Toten zudecken, legte sich im Ziehen hin, der Mantel bedeckte ihn selbst schon, da kam der Nächste und machte dasselbe.