



Irritation als Modus der Vermittlung

Xavier Le Roy ‚dirigiert‘ *Le Sacre du Printemps*

Mariama Diagne

Im Jahr 2004 brachten der Dirigent Sir Simon Rattle und der Choreograf und Tanzpädagoge Royston Maldoom gemeinsam mit den Berliner Philharmonikern und 250 Teenagern aus sozialen Brennpunkten Berlins eine Version von *Le Sacre du Printemps* zur Aufführung, die pädagogisch motiviert war und im Dokumentarfilm¹ *Rhythm is it!* im Kino zu sehen war: „You can change your life in a dance class!“ Ein Ausspruch Maldooms, der zum Leitsatz des Projekts wurde. Die Opferung fällt in dem Schulprojekt Sir Simon Rattles; was bleibt ist die enorme enorme Gruppe an Mitwirkenden, deren chorische Bewegungen über die Bühne die Wucht der Komposition visualisieren.

Der Choreograf, Performer und (Tanz-)Theoretiker Xavier Le Roy führte im Jahr 2007 eine Interpretation von *Le Sacre du Printemps* auf, für die der Film *Rhythm is it!* als Inspiration für eine im Tanztheater recht ungewöhnliche Fragestellung diente: wie genau bewegt sich der Dirigent? Um dieser Frage choreografisch nachzugehen, studierte Le Roy jene Körpergesten Sir Simon Rattles –die auf dem Bonusmaterial der Kauf-DVD von *Rhythm is it!* zu sehen sind. Daraus entwickelte Le Roy eine Solo Performance, in der er als Dirigent die Musik leitet. Das Orchester besteht aus Lautsprechern, die unter den Sitzen der Zuschauer befestigt sind. Die Musik erklingt also aus dem Zuschauerraum – und der Dirigent, der gar keiner ist, steht dem Publikum gegenüber und ‚dirigiert‘ eine Tonbandaufnahme.

Le Sacre du Printemps als Solo mit Taktstock? Vor dem Hintergrund der Entstehungs- und Inszenierungsgeschichte dieses berühmten Bühnenwerkes scheint Le Roys Interpretation zunächst sehr weitentfernt von jener Ästhetik zu sein, die etwa Strawinsky vorschwebte:

„Während ich den ‚Sacre‘ komponierte, sah ich das Schauspiel vor mir als eine Folge ganz einfacher rhythmischer Bewegungen, die von blockartig aufgebauten Gruppen ausgeführt werden [...]. Alle überflüssigen Einzelheiten, alle Verwicklungen, die den großen Eindruck hätten abschwächen können, sollten verbannt sein. nur für den Sakralen Tanz, mit dem das Werk endet, war eine Solotänzerin vorgesehen.“²
(Igor Strawinsky)

¹ Der deutsche Dokumentarfilm *Rhythm is it!* wurde von Thomas Grube und Enrique Sánchez Lansc gedreht.

² Igor Strawinsky: „Erinnerungen (Paris 1935-36)“, in: *Schriften und Gespräche I.* Mainz 1983, S. 25-172, hier

Schließlich wird mit *Le Sacre du Printemps* wird insbesondere eines konnotiert: die Darstellung eines Gruppenrituals durch eine Gruppe von Tänzern getragen von einem unausweichlich dominanten Rhythmus dunkel klingender Schlaginstrumente, der sich abwechselt mit hellen Bläsern und Streichern. Igor Strawinskys schablonenhafte und versatzstückartige Komposition³ greift auf Anregung des Malers, Schriftstellers und Archäologen Nicholas Roerich, der die Gestaltung der Kostüme und Bühne übernahm, die Dynamik eines in Erzählungen vom heidnischen Russland beschriebenen Lebensrhythmus auf: Das archaische Opferritual, bei dem der zelebrierte Verlust eines (weiblichen) Menschlebens im Frühling konstitutiv ist für die Regenerierung der Fruchtbarkeit der Erde. Tanz, Musik und Bühnengestaltung sollten dieses Ritual mit einer gleichermaßen heftig präsentieren. Intention der tänzerischen und pantomimischen Darstellung eines Menschenopfers war (von Seiten aller Beteiligten der Inszenierung) das Schockerlebnis⁴ für den Zuschauer. Strawinsky legte mit seiner⁵ provozierenden Komposition – mit der er den „Schritt von szenisch gebundener zu absoluter Musik“ vollzog⁶ – die aufrüttelnde Dynamik der Choreografie vor. Die gegenseitige künstlerische Wechselwirkung zwischen Tanz, Musik und Bühne, wie sie bei der von dem Impresario Serge Diaghilev geleiteten Tanztruppe Ballets Russes⁷ (1909–1929) ohnehin praktiziert wurde, setzte in *Le Sacre* sowohl bei den Zuschauern Kräfte frei, die über die gewohnten Kontroversen in der Bewertung des Stückes hinausgingen. Insbesondere Nijinskys *Form* der tänzerischen Darstellung dieses Opferrituals löste einen sehr viel weiter reichenden Skandal aus. „Sacre nämlich vollzieht zum einen den Bruch mit der theatralen Repräsentationstradition des klassischen Balletts und seiner Ästhetik. Und zum anderen geht dieser Bruch über den Rahmen der Tanzbühne hinaus, indem nicht nur die Darstellungs-Konventionen des Balletts infragegestellt wird, sondern auch das damit verbundene Körper-Konzept und der zugeordnete Bewegungs-Code grundsätzlich als ästhetische Norm verworfen werden.“⁸ Nijinskys fern jeglichen virtuosen Ballettvokabulars gestaltete Interpretation sorgte durch den Bruch mit formgebender Tradition und Konvention für große Irritationen, so dass das Stück nach der Premiere zunächst nur noch konzertant aufgeführt

S. 64.

³ Für detaillierte Angaben und Hinweise auf weiterführende Literatur zu Strawinskys Kompositionsweise in Bezug auf das Ballett sei hier auf den umfangreichen Artikel „Stravinskij“ von Volker Scherliess in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel/Stuttgart 1994, Personenteil Bd. 16, Sp. 116-166, hier insbesondere: Sp. 144-146.

⁴ „So umgab also [...] die Entstehung des Balletts eine Aura von Erwartung, Provokation und Spannung. Es besteht nicht der geringste Zweifel daran, daß ein scandale der ein oder anderen Art nicht nur intendiert war, sondern auch unbedingt erwartet wurde.“ Modris Eksteins: *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*, Reinbek bei Hamburg 1990, S.73.

⁵ Modris Eksteins: *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*, Reinbek bei Hamburg 1990, S.69ff.

⁶ Volker Scherliess: *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 68.

⁷ Schließlich brachte Strawinsky mit den Ballets Russes auch *Sacres* erfolgreiche und bedeutende Vorläufer wie den *Feuervogel* (1910) und *Petruschka* (1911) zur Aufführung.

⁸ Gabriele Brandstetter, „Le Sacre du printemps. Choreographie und Ritual“

wurde.⁹ Das Ästhetikempfinden und die Erwartungen an die Bewegungskunst Tanz und das neue Bewusstsein für die mannigfachen Möglichkeiten tänzerischer Ausdruckskraft veränderten sich nach *Le Sacre* grundlegend. Heute gilt es für Choreografen als ‚Kür‘ künstlerischen Schaffens, *Le Sacre* zu inszenieren, da jede neue Inszenierung der ursprünglichen Innovationskraft der Choreografie und den dominanten Rhythmen der Komposition Strawinskys standhalten muss.¹⁰



Abb. 1: Xavier Le Roy. *Le Sacre du Printemps*. Foto: Vincent Cavaroc.

Xavier Le Roys *Le Sacre* ist ein Solo ohne Tanz, ohne Opferung, ohne Ensemble und ohne Orchester: Ein ‚Skandalstück‘¹¹ bei dem der Zuschauer zum Instrument wird und der als promovierter Mikrobiologe zum Tanz übersiedelte Performer zum Dirigenten¹² avanciert.

Im Folgenden setzt sich dieser Aufsatz¹³ mit der Frage auseinander, inwieweit Xavier Le Roys Solo Interpretation der Dirigier-Bewegungen Sir Simon Rattles nicht nur als eine Form der Vermittlung von Tanzgeschichte sondern auch als eine „praxisimmanente Kritik“¹⁴ am

⁹ Als einleitender Artikel zu Nijinskys Choreografie sei hier „Le Sacre du Printemps“ von Vgl. u.a. den einleitenden Artikel „Le Sacre du Printemps“ von Millicent Hodson, Gunhild Schüller und Thomas Steiert genannt, erschienen in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Band 4 München 1991, S. 452-458.

¹⁰ Hier seien die Inszenierungen von Mary Wigman (1957), Maurice Béjart (1959), Pina Bausch (1975), Mats Ek (1984), Uwe Scholz (2003) und Emanuel Gat (2004) genannt. Die Interpretationen von Nijinsky (in der Rekonstruktion von Millicent Hodson und Kenneth Archer mit dem Joffrey Ballet), Béjart und Emanuel Gat zeigte jüngst die Warschauer Staatsoper, das Teatr Wielki.

¹¹ Vgl. hierzu auch Constanze Klementz' Artikel „Echos eines Skandals. Tanz im August – Mit Yvonne Rainer und Xavier Le Roy machen zwei Tanzgenerationen in ihren Choreografien von *Le Sacre du Printemps* den Zuschauer zum Instrument.“ in: *Theater der Zeit*, Ausgabe Oktober 2007, Berlin, S. 32–34.

¹² *Le Sacre du Printemps* ist jedoch nicht Le Roys erste Arbeit mit musikalischem Material oder orchestraler Interpretation. Zu letzteren Arbeiten dieser Art zählen etwa die Auseinandersetzung mit Edgar Varèses *Ionisation*, gemeinsam mit 42 Kindern und den Berliner Philharmonikern; oder oder *Movements for Lachenmann*.

¹³ Dieser Aufsatz basiert auf dem gleichnamigen Vortrag, den die Verfasserin am 11. November 2011 im Rahmen der Interdisziplinären Tagung „Durch das Werk Führen. Strategien und Instanzen der Vermittlung zwischen Werk und Rezipient“ an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn-Bartholdy“ in Leipzig gehalten hat.

¹⁴ Husemann, Pirkko: *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld 2009. S. 50.

eigenen Genre gesehen werden kann – und zwar durch eine doppelte Form der Irritation. Um nachzuvollziehen, welche Irritationen *Sacre* ohnehin schon ausgelöst hat und inwieweit bei *Le Roy* von einer doppelten gesprochen werden kann, soll im Folgenden anhand eines kurzen Rückblick auf die Urfassung Vaslav Nijinskys und die wohl bedeutendste Interpretation des 20. Jahrhunderts der Tanztheater-Choreografin Pina Bausch aus dem Jahr 1975 vermittelt werden. Im Fokus stehen dabei Unterschiede wie Parallelen der Vermittlung von neuen ästhetischen Konzepten von Tanz, Körpern und Musik. Darüber hinaus stellt der Aufsatz anhand der Interpretationen von *Le Sacre du Printemps* die Frage, ob die Irritation nicht als ein der Vermittlung von Kunst immanentes Element gesehen werden kann.

1) Der ‚Ur-Sacre‘ und seine revolutionär verstörenden Körperrhythmen

Im Streifzug durch die Werkgenese des 1913 uraufgeführten *Le Sacre du Printemps* lassen sich unterschiedliche künstlerische Formen der Auseinandersetzung mit dem Rhythmus als Medium der Vermittlung entdecken, die Einfluss auf die musikalische wie choreografische Gestaltung hatten. So ließ sich der Tänzer und Choreograf der Ballets Russes Vaslav Nijinsky durch die von dem Theaterarchitekten Adolphe Appia und den Musikpädagogen Émile Jaques-Dalcroze inszenierten Schulfeste der Rhythmischen Bildungsanstalt Hellerau 1912 und 1913 inspirieren. Die in diesen Festen aufgeführten Choreografien zeigten, woran Pädagogen und Schüler in Hellerau arbeiteten: an der Schulung und Visualisierung von musikalischem Rhythmus durch Körperbewegung innerhalb eines entsprechend gestalteten Bühnenraums.



Abb. 2: Kostümentwürfe für *Le Sacre*, Kopie nach Nicholas Roerich, 1913

In Nijinskys choreografischer Arbeit an *Sacre* ist sein deutliche Absage an den ausschließlichen Einsatz des Formenkanons und der Ästhetik des klassischen Akademischen Tanzes.¹⁵

¹⁵ „Wie die Traditionsgebundenheit sind die Innovationen des Balletts als Bühnenform durch die Choreographen der Ballets Russes ein häufiges Thema der Betrachtung; dazu gehören der auf der Ebene der Narration sich entwickelnde szenische und psychologische Realismus und der dadurch veränderte Gebrauch des klassischen und folkloristischen Bewegungsmaterials.“ Claudia Jeschke: *Russische Bildwelten in Bewegung*, in: Dies., Nicole Haitzinger: *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909–1929*, München 2009, S. 58–88, hier: S. 59.

Nijinsky hatte seiner Zeit Notate¹⁶ seiner Choreografie zu *Le Sacre* angefertigt. Mittels dieser Aufzeichnungen, weiteren überlieferten Quellen/Skizzen zu Bühnenbild und Kostümen sowie Beschreibungen und Rezensionen aus jener Zeit, versuchte die US-amerikanische Tanzwissenschaftlerin Millicent Hodson 1987 Nijinskys *Le Sacre* mit dem Joffrey Ballet zu rekonstruieren.¹⁷ Das, was das Ballettpublikum 1913 an der Aufführung von *Le Sacre du printemps* en detail irritierte und faszinierte, vermag die Rekonstruktion der Inszenierung nicht zu wiederholen. Im Gegenteil, mit dem Wissen um die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte haftet der Rekonstruktion eine Ästhetik an, die automatisch zu umgekehrten Reaktionen führt: Anerkennung und Bewunderung eines Mythos.



Abb. 3: *Le Sacre du Printemps*. Joffrey Ballet, nach Millicent Hodson & Kenneth Archer

Im Vergleich mit den tänzerischen Stücken im akademisch klassischen Sinne, und der entsprechenden Erwartungshaltung der damaligen Zuschauer, muss *Le Sacre du Printemps*, soviel zeigt die Rekonstruktion dann doch, als skandalös empfunden worden sein.

¹⁶ Ohne die Debatte um ~~den~~ die nicht tradierbare Bewegungskunst Tanz auszubreiten, sei an dieser Stelle nur kurz darauf verwiesen, dass die Unmöglichkeit einer allgemeingültigen Schrift zur Fixierung von Tanz und Bewegung über die Notation der reinen Motorik und Schrittfolgen hinaus dazu führt, dass eine gelungene Rekonstruktion von Choreografien immer auch abhängig ist von einem Körpergedächtnis jener Menschen, die am künstlerischen Prozess beteiligt waren.

¹⁷ Den eigenen Kommentar zu ihrer Rekonstruktion verfasste Hodson als Nijinsky's Choreographic Method: Visual Sources from Roerich for „Le Sacre du printemps“, in: *Dance Research Journal*, Vol. 18, No. 2, Russian Folklore Abroad Illinois 1986–1987, S. 7-15. Es sei hier jedoch angemerkt, dass die im Artikel und in der Rekonstruktion als authentisch bezeichneten Bilder eines heidnischen Russlands stets vor dem Hintergrund des subjektiv ausgewerteten Quellenmaterials zu lesen sind. Denn Roerich entwickelte ‚sein‘ Bild eines heidnischen Russlands, und Hodson ‚ihre‘ Interpretation der Skizzen und Notizen Nijinskys.

Die Bewegungen entsprachen nicht einmal im Ansatz den grazilen Bewegungselementen des Ballettvokabulars: Statt des *En Dehors*¹⁸ verwendete Nijinsky parallele, sogar stark einwärts gedrehte Fußstellungen und ließ die Tanzenden auf den Boden stampfen, sich auf dem Boden räkeln oder mit gekrümmter Wirbelsäule und Schiefstellungen des gesamten Körpers, insbesondere des Kopfes tanzen. Diese Körperformen, in Bewegung gesetzt zur wuchtigen Musik Strawinskys und in Folklore Kostümen von Nicholas Roerich, ließen das Bild des primitiven heidnischen Russlands auf der Bühne auf der Bühne erstehen und erschütterten das Publikum an der Pariser Opera.

2) *Le Sacre* – Re-Inszenierungen eines „Schlüsselwerks“

In tanzwissenschaftlichem Rückblick auf Neuinszenierungen des *Sacre* wird deutlich, dass die Auseinandersetzungen mit diesem gewichtigem tänzerischen „Erbe“ ihrerseits bedeutende Spuren in der Tanzgeschichte hinterließen und nicht nur die Wucht der Geschichte - die Darstellung der Opferung einer jungen Frau – sondern auch die Musik und die eng mit ihr verwobene avantgardistische Choreografie. Vier Tanzgruppen, die sich in verschiedenen Kreisformationen bewegen, die Impulse der Musik als Gruppenkörper aufnehmen und sehr deutlich die Dichotomie zwischen den Geschlechtern und ihrer Ordnung visualisieren.

In Bezug auf die Ästhetik und Durchführung des ‚Ur-Sacres‘ ist Pina Bauschs Interpretation von *Le Sacre du Printemps* aus dem Jahr 1975 der Nijinsky-Variante, deren Rekonstruktion erst 12 Jahre später erfolgte, sehr nahe.



Abb. 4: Pina Bausch: *Frühlingsopfer*. Foto: Maarten Vanden Abeele. Aus: Norbert Servors: Pina Bausch - Wuppertaler Tanztheater. Oder die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren, Seelze-Velber 1996, S. 34.

¹⁸ Der Begriff *En Dehors* bezeichnet eine Grundstellung des Körperglieder und ihrer Position zum Körperzentrum und zum Raum. In Auswärtsdrehung zeigen etwa die Fußspitzen vom Körper weg nach außen. Diese Auswärtsdrehung ist konstitutiv für die Form und Gestaltung des gesamten Schrittmaterials im klassischen akademischen Tanz.

Wegweisend ist in Bauschs Choreografie nicht die Abkehr vom Formenkanon des klassischen Ballett-Vokabulars – im Gegenteil, Elemente des klassischen Tanzes tauchen hier sogar in subtiler Form wieder auf. Neu und unberechenbar anders ist die Art und Weise der Generierung von Bewegung, für die Pina Bausch ihre Tänzer einem unebenen und rutschigen Lehm Boden aussetzt. Ein unebener und instabiler Boden entzieht den Tanzenden die Kontrolle über die Ausführung ihrer Bewegungen. Das Element der Irritation ist hier bereits Teil der tänzerischen Ausführung der Choreografie. Bausch lässt die Opferung nicht aus, sondern markiert das auch bei ihr weibliche ‚Opfer‘ durch ein rotes Kleid - das in starkem Kontrast steht zu den hautfarbenen Kostümen der Tanzenden.¹⁹ Weniger fremdgesteuert als in der Nijinskys/Strawinskys Fassung, also von heidnisch göttlicher Gewalt gelenkt, vielmehr von innen heraus getrieben, scheinen die Körper der Männer und Frauen bei Bausch Instinkten zu folgen, die letztlich zur Auserwählung und Tötung einer der Frauen führen müssen. In dieser sehr realistischen Darstellung von Instinkten liegt die Wucht der Vermittlung des Opferritus. Bauschs *Sacre* kündigt zudem auch den paradigmatischen Wechsel im tänzerischen Schaffen der damals jungen Choreografin an. In ihrer Choreografie des Opferrituals löste sie sich von ihrer Ästhetik rein tänzerischer und durchchoreografierter Werke auf sicherem (Tanz)Boden. Das rutschige und unebene Material markiert nämlich nicht nur den Kontrollverlust der Darsteller, sondern auch den der Choreografin, indem sie auf das Durchchoreografieren jeder tänzerischen Geste verzichtet. Die Abgabe von Kontrolle kennzeichnet maßgeblich die späteren Stücke Bauschs.

3) *Le Sacre* und der zeitgenössische Tanz

Le Roys *Sacre* ist hier zu Beginn als ein Solo ohne Tanz, ohne Opferung, ohne Ensemble, ohne Orchester eingeführt. Diese Variante ist für Kenner des Genres „Zeitgenössischer Tanz“ keineswegs irritierend. Zeitgenössischer Tanz ist im deutschsprachigen Raum seit etwa 20 Jahren verwendete Bezeichnung für jene choreografischen Werke, die Abstand nehmen vom „Modus des Repräsentierens, des klischierten Körperbildes vom virtuos Tanzenden, von Tänzer/innen als bloßem Bewegungsinstrument“.²⁰ Hierzu wird der Körper „oftmals wie in einem Labor unter hellem Licht untersucht, ausgestellt oder sezirt“²¹, und in den meisten Fällen nicht mehr als Repräsentant eines tänzerischen und körperlichen Ideals ausgestellt.

¹⁹ Für die weiterführende tanzwissenschaftliche Auseinandersetzung mit verschiedensten Aspekten von Pina Bauschs *Sacre* sei hier auf den von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein herausgegebenen Sammelband *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps“*, Bielefeld 2007, verwiesen.

²⁰ Foellmer, Susanne: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im Zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld 2009, S.12.

²¹ Foellmer, *Am Rand der Körper*, a.a.O., S. 133.

In den vergangenen Jahren sind insbesondere zwei tanzwissenschaftliche Publikationen entstanden, die aufgrund der langjährigen Rezeptionserfahrungen der Autorinnen umfassend die Phänomene des zeitgenössischen Tanzes aufgreifen, und diese unter den Aspekten der Kritik am eigenen Genre sowie im Hinblick auf mögliche „andere“ Präsentationsformen von Körpern beleuchten. Pirkko Husemanns *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen* sowie Susanne Foellmers *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz* beginnen die Einleitung in ihren Büchern mit dem gleichem Aufführungs-Beispiel. Foellmer etwa beschreibt ihr Aufführungserlebnis folgendermaßen:

„Tanz im August 2005, ein Abend im Berliner Theater HAU 2, das Stück heißt Ohne Titel. Ebenso namenlos und unbekannt sind Autor/Innen und Protagonist/innen, es gibt keine inhaltlichen Vorabinformationen, der Programmzettel ist leer, vier weiße Blätter Papier, nur mit dem Logo des Festivals, der Sponsoren und den Spieldaten versehen. Beim Eintritt in den Bühnensaal bekommt das Publikum am Eingang kleine Taschenlampen gereicht. [...] Irrlichternd bewegen sich schwammige Lichtkegel im Publikumsraum, während auf der Bühne grauvermummte, lemurenhafte Gestalten liegen. Sie wirken wie in dickes Sackleinen verpackt, Körperkonturen sind fast nicht auszumachen. [...] Während die Puppen allerdings – als solche durch übermäßige Beweglichkeit und extreme Schlawheit in den Gliedern erkennbar – wild und unkoordiniert ‚tanzen‘ und mit den Extremitäten schlenkern, verharren die menschlichen Pakete still am Boden.“

Das Geheimnis, wer Autor und Tänzer des Stücks sind, wird nicht einmal beim Premierenumtrunk gelüftet. Später wurde dann bekannt, was manche schon ahnten: Xavier Le Roy steckte hinter *Ohne Titel. Tanz im August* kann wie viele andere Kunst-Festivals auch als eine Kunst-Börse gesehen werden. Hier ‚kaufen‘ Veranstalter Choreografien ein, und Choreografen knüpfen Kontakte für nächste Kooperationen. Ein Stück ohne Titel und ohne Autor will sich diesem Markt entziehen. Xavier Le Roy, der in seiner *choreografic art*²² versucht der Vermarktung seiner Stücke als ‚Werke‘ entgegen zu wirken, ist zur ‚Labelfigur‘ des zeitgenössischen Tanzes geworden und hat über Nacht von Kritikern die ‚Wertmarke‘ *Konzepttanz*²³ erhalten. Die Reduzierung auf ein ‚Konzept‘ entsteht in der Kategorisierung von Tanzstücken meist dann, wenn Formen von virtuoser Bewegungssprache fehlen, anhand derer ein verkaufswirksames Werturteil gefällt werden könnte. In *Produkt of Circumstances* (1999), einer Lecture Demonstration über seinen Werdegang erklärt Le Roy, warum er nach

²² Xavier Le Roy sieht seine Arbeit eher als Choreografie, im Sinne einer *Choreografic art*, in der die Gestaltung seiner Bewegungen „nicht so eng und ausschließlich mit Tanz“ konnotiert sein müssen. Vgl. hierzu „Es ist, was es ist, sagt der Tanz. Vier Fragen an Xavier Le Roy – von Johannes Odenthal“, in: *tanz.de*, hg. v. Johannes Odenthal, *Theater der Zeit*, Berlin 2005, S.86-87, hier: S.86.

²³ Konzepttanz ist ein von der *Konzeptkunst* abgeleiteter Terminus, den allerdings sowohl die Bezeichneten, die Szene, als auch praxisnahe Vertreter der Tanzforschung für „unzulänglich“ (Husemann) halten.

seiner Promotion nicht in der von Machtstrukturen dominierten und gewinnorientierten Forschung der Mikrobiologie arbeiten wollte. Über ein praktisches Forschungsinteresse an Bewegungstechniken kam Le Roy zum Tanz und musste feststellen, dass selbige Faktoren die Produktions- und Rezeptionsästhetik beeinflussen: „I agree that it affirms, or at least, plays with the power of the brand/ the name governing the ‚society of spectacle‘. It also reveals that we might not be able to escape this“.²⁴ Vor diesem Hintergrund muss auch die Soloperformance *Le Sacre du Printemps* von Le Roy betrachtet werden.

5) Irritationen durch Vermittlung – Le Roy dirigiert

In rotem langärmeligen T-Shirt steht Xavier Le Roy mit dem Rücken zum Publikum und fuchtelt er mit Beginn der ersten Takte der Oboe ins Leere.²⁵ Hier beginnt bereits der erste Moment der Irritation. Da das Orchester in Form von Lautsprechern gemäß der klassischen Orchestersitzordnung unter den Sitzen der Zuschauer verteilt ist, sind die Richtungen, in die Le Roy mit dem Rücken zum Publikum dirigiert seitenverkehrt. Wie fallen Ton und Dirigierbewegung hier zusammen? Die Suche nach den passenden Gesten zu den entsprechenden Klängen beginnt, als Le Roy sich plötzlich umdreht und nun – in richtiger Anordnung – weiter dirigiert. Takt für Takt leitet er das Publikum durch den komplexen Klangraum und scheint jedem Ton eine Geste zu verleihen. Das Paradox ist von Anfang an offensichtlich: Hier wird ‚etwas‘ dirigiert, das nicht reagieren kann: die Musik. Die Kommunikation, die die Geste des Dirigierenden mit dem Orchester eingeht, schlägt hier von Anfang an fehl. Die Gesten laufen ins Leere und haben keinerlei Einfluss auf Tempo, Dynamik oder Klangfarbe dessen, was der Zuschauer als *Le Sacre* zu hören bekommt. Und dennoch, obwohl jedem der Zuhörenden dieser Umstand mehr als bewusst ist – Xavier führte das Stück erstmals 2007, also vor vier Jahren auf und wurde in zahlreichen Publikationen rezipiert – erzeugt das Stück nachwievor eine gewisse Spannung mit folgender Erwartungshaltung: Hält Le Roy mit der Musik mit?

Zunächst hat Le Roy die Komposition im Griff, kündigt in Gesten große Paukenschläge an und lässt mit derselben Antizipation sanfte Streicherfolgen ausklingen. Ungefähr ab der Hälfte des Stücks verlässt Le Roy die Bühne für einen Moment und überlässt die Musik und auch das Publikum sich selbst, um an ausgewählter Stelle wieder einzusetzen. An dem hier beschriebenen Abend war Le Roy nach einiger Zeit ‚off-Beat‘. Seine Gesten starteten zu früh und signalisierten deutlich, dass hier Bewegung und Klang nicht zusammenpassten. In einer gewöhnlichen Dirigier-Situation könnte dies als extrem störend wirken und das Klangergebnis beeinträchtigen. Dass es Le Roy jedoch nicht auf das Klangergebnis ankommt, ist von Anfang an durch das Fehlen eines Live-Orchesters deutlich. Die Irritation durch den verzö-

²⁴ Xavier Le Roy, in: Myriam Van Imschoot, Xavier Le Roy: *Letters in Collaboration*, „Maska“, no. 1-2, st. 84-85, 2004, hier: S. 64.

²⁵ Im folgenden wird hier von dem Aufführungsbesuch am 27. August 2011 um 16:00 Uhr im Modern Dance Theatre in Stockholm berichtet.

gert erscheinenden Klang verweist also nicht so sehr auf das Misslingen eines Zusammenspiels von Bewegung und Klangerzeugung, sondern auf eine Meta-Ebene: die der choreografischen Anordnung von zweckentfremdeten Bewegungen (die ursprünglich zur Anleitung eines Orchesters bestimmt sind) innerhalb einer Aufführungssituation (mit einem Live-Ereignis). Die Präsentation der Zweckentfremdung der Dirigier-Bewegungen oszilliert mit der Illusion einer eigentlichen Aufgabe: nämlich der des Dirigierens einer Menge von Körpern (der Zuschauer) durch eine Person.

Im späteren Verlauf der Aufführung wird die Zweckentfremdung der Gesten sehr deutlich. Die Dirigierbewegungen Le Roys verselbstständigen sich und werden zu einer Choreografie, die die musikalische Vorlage zu interpretieren scheint – Le Roy versucht nun nicht mehr, musikalischen Wechsel in Dynamik oder Tempo gestisch anzukündigen, sondern folgt ganz deutlich der Komposition und bewegt sich auf illustrierende Weise ‚zu‘ dem Rhythmus der Musik. Gerade in dieser Auflösung der dirigierenden Gesten zu Gunsten einer sukzessiv ansteigenden Interpretation der musikalischen Strukturen durch den gesamten Körpereinsatz, offenbart sich der Aspekt der Vermittlung von Tanzgeschichte durch eine choreografische Handschrift. Insbesondere die Sprungbewegungen, die prägnant in den Choreografien von Nijinsky oder Bausch zu sehen sind, tauchen hier bruchstückhaft wieder auf: das mehrfache Springen am Platz in die Vertikale während des musikalischen Opfer-Tanz-Motivs, sowie das Vor- und Zurück-Gehen, welches die Sprünge einleitet.



Abb. 5: Xavier Le Roy

Die Opferung setzt Le Roy aus – das Stück endet ohne jegliche Bezugnahme auf die narrative Ebene mit jenem bekannten letzten Tutti-Schlag des gesamten Orchesters im dumpfen Zusammenbruch der Klänge, „als wäre es konzertant aufgeführt worden.

Konzeptionen der Auseinandersetzung mit musikalischen Werken entwickelte Le Roy bereits in Stücken wie *Movements for Lachenmann* (2005), in dem er die Verbindung zwischen dem auditiver und visueller Eben als Teil von Lachenmanns Arbeit weiterführt. An *Le Sacre* beeindruckten und irritierten Le Roy die Bewegungen des Dirigenten: „What are the causes, what are the effects, and what are the functions of those movements?“²⁶ Diese Fragen begleiteten seine choreografische Recherche²⁷, für die er einige Wochen Unterrichtsstunden bei einem professionellen Dirigenten nahm. Parallel dazu versuchte Le Roy einige der auf dem Bonusmaterial gezeigten Bewegungen Sir Simon Rattles, zu imitieren. Diesen Prozess aus Übung und Einschreibung fremder unbekannter Gesten ergänzte Le Roy mit dem Lesen des Schriftbilds, das ihm in der Partitur begegnete. Auch diese Eindrücke flossen ein in seine Gestaltung von Gesten, die er während der Dauer der Musik ausführen wollte. Die Anordnung der Bewegungen während der Performance spiegelt diesen Prozess wider: von den Dirigierbewegungen, mit denen sich Le Roy zu Beginn als Dirigent zeigt, entwickelte sich das Bewegungsvokabular zu jenem eines tänzerischen Interpreten.

Die gesamte Performance ist durchchoreografiert. Diese Choreografie hat sich im Laufe der Jahre und innerhalb der vielen Wiederholungen immer wieder verändert. Die zu Beginn dilettantisch²⁸ wirkenden Bewegungen, mit denen Le Roy sich nach einigen Aussagen selbst nicht wohl und sicher gefühlt hat, haben sich zu einer Choreografie verfestigt, in der der Performer jede Note des Stückes auswendig zu kennen scheint. Le Roy ist weder professionell im Fach des Dirigieren ausgebildet, noch ist er ein Tänzer, dessen Alltag durch das Ausführen von vorgegebenen Schritten bestimmt wird. Doch mit seinem experimentellen Vorhaben, *Le Sacre du Printemps* als Dirigent zu interpretieren, ermöglicht Le Roys *Le Sacre* als eine der entferntesten Versionen von Nijinskys ‚Ur-Sacre‘ einen Blick zurück auf einen sehr wesentlichen Aspekt der Entstehungsgeschichte dieses Schlüsselwerks: Nijinsky beobachtete die rhythmischen Bewegungen von Musikern/Dirigenten während seines Aufenthalts und Unterrichts in der Bildungsanstalt für Rhythmische Erziehung in Hellerau bei

²⁶ Xavier Le Roy im Interview mit RoseLee Goldberg in: RoseLee Goldberg: „Le Sacre du Printemps. Xavier Le Roy“, in: Dies. (Hg.): *Everywhere and All at Once: An Anthology of Writings on Performa 07*, veröffentlicht als Record of the second Performa biennial, Performa 07, S. 150–155, hier: S. 154.

²⁷ In einem im Juli geführten Interview mit Xavier Le Roy reflektierte er im Gespräch seine Herangehensweise an das Stück.

²⁸ Den vielfach kritisierten Dilettantismus in Le Roys Stücken bezeichnet Pirkko Husemann als „Produktiven Dilettantismus“. Es ginge „Le Roy und Lehmen nicht um die virtuose Ausführung tänzerischer Körperbewegungen, sondern um die Konfrontation von (vorwiegend) tänzerisch geschulten Körpern mit alltäglichen, sportlichen oder mimetischen Bewegungen.“ Husemann: *Choreographie als kritische Praxis*, a.a.O., S. 223.

Émile Jaques-Dalcroze.²⁹ Diese Eindrücke rhythmischer Bewegungen beim Musizieren und beim Entwickeln von chorischen Gruppentänzen, sowie die Zusammenarbeit mit seiner Assistentin und herausragenden Schülerin Jaques-Dalcrozés, Marie Rambert, haben sehr wahrscheinlich die Choreografie Nijinskys beeinflusst.³⁰

6) Irritation als Vermittlung

Für die Frage nach dem Gegenstand der tänzerischen Vermittlung von Irritation durch Rhythmen fällt ein bedeutender Aspekt in Le Roys Interpretation auf: Le Roy vermittelt in der solistischen Interpretation eines Gruppenstücks jene Themen, die im zeitgenössischen Tanz aktuell verhandelt werden: Die sehr eingeschränkten Produktionsbedingungen für Tanzschaffende in der Freien Szene, welche zu zahlreichen Solo-Stücken führen. Die Weigerung, sich den Regeln des Marktes zu unterwerfen, um überhaupt künstlerisch tätig sein zu können, führen unter anderem jene Konzepte von Tanzschaffenden vor Augen, in denen explizit ein irritierender Umgang mit erfolgreichen Werken (*Le Sacre*) im Zentrum steht. Die kommerzielle Vermarktung von Interpretationen musikalischer ‚Werke‘ durch Stardirigenten wird hier der Marktsituation von Interpretationen tänzerischer ‚Arbeiten‘ durch die dilettantische Vorführung eines dirigierenden Performers gegenübergestellt. Trotz der sich dem Marktgesetzen entziehenden Versuchen ist Xavier Le Roy zur ‚Marke‘ geworden³¹. An dieser Stelle ließe sich nun ein Bogen zurück zu Nijinsky, also zur Tanzgeschichte schlagen. Nijinsky erfüllte als einer der Choreografen der Ballets Russes ein Paradox von besonderer Auffälligkeit: die „Konzepthaftigkeit einerseits, die Betonung der Sinnlichkeit, Sinnhaftigkeit des Körpers und der Bewegung andererseits.“³² Die „Verwurzelung im kulturellen Gedächtnis wie ihrer Vermarktung im Westen“³³ machte dieses Paradox zum Erfolgsgarant. Und so verwundert es nicht, dass *Sacre* trotz Irritationsintention und Nijinskys Ablehnung des kommerziellen Antriebs, zu einem der künstlerisch wie kommerziell wertvollsten Schlüsselwerke der Tanzgeschichte avancierte.

Mit der ‚Suchformel‘ der *Irritation* als Rezeption der Aufführung von *Le Sacre du Printemps* wird deutlich, dass jede Inszenierung – insbesondere die als „Massacre du printemps“³⁴ empfundene Uraufführung – nicht nur Irritationen bei den Rezipienten auslöste: sei es nun

²⁹ Vgl. hierzu: Gunhild Oberzaucher-Schüller / Elisabeth Suritz: „Die Musik durchdringt den menschlichen Körper und wandelt sich zur Freude für das Auge“. Vaslav Nijinsky und die Methode Jaques-Dalcroze. In: Bühnenkunst. Sprache – Musik – Bewegung. Kulturelle Vierteljahresschrift. 2. Jg. Stuttgart 1988, S. 81–85; hier S. 81.

³⁰ Die Einflüsse können von der Tanzforschung nur retrospektiv gemutmaßt werden, da es keinerlei Dokumente oder Aufzeichnungen gibt, in denen Marie Ramberts Kommentare notiert sind.

³¹ Und dazu trug auch sein *Sacre* bei. Nicht nur das Titelbild des Ausstellungskatalogs der Performa 07 zeigt ihn in Dirigier-Pose. Die Webseite des Goetheinstituts bebildert die Rubrik „50 Choreografen des zeitgenössischen Tanzes in Deutschland“ ebenfalls mit Le Roys *Sacre*: <http://www.goethe.de/kue/tut/cho/cho/deindex.htm>.

³² Jeschke, „Russische Bildwelten in Bewegung“, a.a.O., S.60.

³³ Jeschke, ebd.

³⁴ Zitiert in Brandstetter, „Le Sacre du Printemps“, a.a.O. S. 127, nach Shelley Berg: *Le Sacre du Printemps: Seven Productions from Nijinsky to Martha Graham*, Ann Arbor, Michigan 1988, S.60.

Bauschs *Le Sacre* auf einem Lehm Boden in der Zeit nach dem Weltwirtschaftswunder und im Wuppertal der 1970er Jahre, oder die polierte Rekonstruktion von Millicent Hodson und Kenneth Archer mit einer klassischen Ballettkompanie, die den Mythos *Sacre* aufleben lassen möchte, oder die Solo-Variante von Xavier Le Roy³⁵. Der Modus der Irritation scheint darüber hinaus konstitutiv zu sein für die Vermittlung dessen, was jene Tanzschaffende – und hier seien Hodson und Archer herausgenommen und an ihre Stelle Nijinsky gesetzt – mit ihrer Bewegungssprache auf der Bühne zu vermitteln versuchten. Mit *Le Sacre* öffneten Nijinsky, Bausch und letztlich auch Le Roy in ihrer *Form* der Vermittlung, nämlich der Irritation, den Blick für einen jeweils ‚anderen‘ Umgang mit der Bühnenkunst Tanz und ihrer Verbindung zur Musik – und somit auch für eine andere Rezeption und Reflektion dessen, was Tanz als Bewegungskunst überhaupt zu vermitteln im Stande ist: Strömungen neuer und sich immer wieder verändernder Techniken, Formen und Ästhetiken von Tanz in Relation zu den anderen Künsten.

Literatur

Brandstetter, Gabriele: „Le Sacre du printemps. Choreographie und Ritual“, in: *Ritual heute. Theorien – Kontroversen – Entwürfe*, hg. v. Corina Caduff und Joanna Pfaff-Czarnecka, Frankfurt a. M. 1999, S. 127–148

Brandstetter, Gabriele / Klein, Gabriele (Hg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps“*, Bielefeld 2007.

Foellmer, Susanne: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im Zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld 2009

Goldberg, RoseLee: „Le Sacre du Printemps. Xavier Le Roy“, in: Dies. (Hg.): *Everywhere and All at Once: An Anthology of Writings on Performa 07*, veröffentlicht als Record of the second Performa biennial, Performa 07.

Hodson, Millicent: „Nijinsky’s Choreographic Method: Visual Sources from Roerich for ‚Le Sacre du printemps““, in: *Dance Research Journal*, Vol. 18, No. 2, Russian Folklore Abroad Illinois 1986–1987, S. 7–15

Hodson, Millicent, Schüller, Gunhild und Steiert, Thomas: „Le Sacre du Printemps“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett*, hg. v. Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Band 4 München 1991, S. 452–458.

Husemann, Pirkko: *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld 2009.

Jeschke, Claudia: „Russische Bildwelten in Bewegung“, in: Dies. / Haitzinger, Nicole: *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909–1929*, München 2009, S. 58–88

³⁵ Leider ist an dieser und anderer Stelle keine Auseinandersetzung mit dem Stück *RoS Indexical* der amerikanischen Choreografin Yvonne Rainer möglich. Es sei jedoch darauf verwiesen, dass die Vertreterin des Postmodern Dance und Mitgründerin des Judson Dance Theatre in New York, eine der wesentlichen Künstlerinnen ist, auf die sich Xavier Le Roy und viele weitere zeitgenössische Tanzschaffende berufen.

Klementz, Constanze: „Echos eines Skandals. Tanz im August – Mit Yvonne Rainer und Xavier Le Roy machen zwei Tanzgenerationen in ihren Choreografien von *Le Sacre du Printemps* den Zuschauer zum Instrument.“ in: *Theater der Zeit*, Ausgabe Oktober 2007, Berlin, S. 32–34

Modris Eksteins: *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*, Reinbek bei Hamburg 1990

Oberzaucher-Schüller, Gunhild/Suritz, Elisabeth: „Die Musik durchdringt den menschlichen Körper und wandelt sich zur Freude für das Auge“. Vaslav Nijinsky und die Methode Jaques-Dalcroze, in: *Bühnenkunst. Sprache – Musik – Bewegung*. Kulturelle Vierteljahresschrift. 2. Jg. Stuttgart 1988, S. 81–85

„Es ist, was es ist, sagt der Tanz. Vier Fragen an Xavier Le Roy – von Johannes Odenthal“, in: *tanz.de*, hg. v. Johannes Odenthal, *Theater der Zeit*, Berlin 2005, S.86-87

Scherliess, Volker: „Stravinskij“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel/Stuttgart 1994, Personenteil Bd. 16, Sp. 116–166, hier insbesondere: Sp. 144-146

Scherliess, Volker: *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber 1983

Strawinsky, Igor: „Erinnerungen (Paris 1935-36)“, in: *Schriften und Gespräche I*, Mainz 1983, S. 25–172

Van Imschoot, Myriam / Xavier Le Roy: *Letters in Collaboration*, „Maska“, no. 1-2, st. 84-85, 2004

Abbildungen

Abb. 1: Xavier Le Roy. *Le Sacre du Printemps*. Foto: Vincent Cavaroc.

Abb. 2: Kostümentwürfe für *Le Sacre*, Kopie nach Nicholas Roerich, 1913.

Aus: „Russische Bildwelten in Bewegung“, in: Dies. / Haitzinger, Nicole: *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909–1929*, München 2009, S. 56.

Abb. 3: *Le Sacre du Printemps*. Joffrey Ballet, nach Millicent Hodson & Kenneth Archer. Foto: Christian Ganet.

Abb. 4: Pina Bausch: *Le Sacre du Printemps*. Foto: Photo Ulli Weiss.

Abb. 5: Xavier Le Roy. Videostill.

Mariama Diagne studierte Bühnentanz in New York, Theater-, Medien- und Musikwissenschaften in Bayreuth und Tanzwissenschaften in Berlin. Neben Engagements als Tänzerin und Lehrtätigkeiten im klassischen Tanz arbeitet sie derzeit als freie Autorin für verschiedene Printmedien, etwa Zitty oder Tanzraumberlin. Seit 2012 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin bei Frau Prof. Dr. Gabriele Brandstetter im Seminar Tanzwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin tätig.