

ERNSTER ENGEL DER TOLLKÜHNHEIT

Bernd Wilms über Reinhild Hoffmann und das Bremer Tanztheater

Im Bremer Concordia, einem ehemaligen Kino, hat am kommenden Sonntag Reinhild Hoffmanns neuer Tanzabend "Callas" Premiere. Bernd Wilms, 42, Dramaturg an den Münchner Kammerspielen, hat zusammen mit Reinhild Hoffmann an "Callas" gearbeitet.

Dass Tänzer in der "Lustigen Witwe" herumhüpfen und "Anatevka" auf die Sprünge helfen müssen, finden sie selber nicht lustig. So geht der Dienst an deutschen Dreisparten-Theatern, und dieser "Operndienst" nimmt so viel Zeit in Anspruch, dass für die Arbeit, die ein Tänzer will und braucht, kaum noch etwas Zeit bleibt. Ballett ist allemal die dritte, die letzte Sparte, Anhängsel und Beiwerk, und einmal in der Saison darf Ballettabend sein.

In Bremen ist das genauso, in Bremen ist das anders. Anders, weil ein Intendant, Arno Wüstenhöfer, besonders engagiert die Sache des Balletts vertritt und deshalb einen Opernspielplan macht, der die Tänzer so gut es sich eben einrichten lässt, vorm Ärgsten verschont. Weil es zweitens das Concordia gibt, ein ausgeleitetes Kino und einen wunderbar schäbigen Theaterraum, der viele Monate im Jahr ausschließlich den Tänzern zur Verfügung steht. Zwar tanzen sie auch im großen Haus am Goetheplatz, aber man identifiziert sie stärker, und zu Recht, mit dem Concordia: das ist ihr eigenes Theater. Anders schließlich, weil keiner sich erlauben mag, den wachsenden Erfolg der Kompanie - überregional, international; am Ort ist der Fall eher ungewiss - nicht zu honorieren.

Die Misere ist in Bremen gemildert. Aber auch hier, empfinde ich, wirkt das Tanzensemble isoliert. Im Zusammenhang des Theaters bleibt es exotisch fremd, lauter ferne Kollegen, die beim Berliner Theatertreffen oder beim Holland-Festival oder mal in Dublin ihre seltsamen Künste zeigen. Und sie arbeiten, das weiß ich, unter schwierigsten Bedingungen. Kontakte zu anderen Tanzensembles gibt es kaum.

Da wird entdeckt und öffentlich gelobt. In einer Stadt, die man gemeinhin zur Provinz rechnet (wie auch die andere, wo Pina Bausch ihre Truppe versammelt hat), entsteht "plötzlich" etwas Außergewöhnliches, unerwartet Neues. Man muss zweifeln, ob das als ein Zeichen der gepriesenen Lebendigkeit unseres Theatersystems gedeutet werden darf. Wenn keine Großstadt in der Bundesrepublik sich ein Ensemble leistet, das konsequent modernes Tanztheater macht, das unabhängig und zu faulen Kompromissen nicht gezwungen ist, dann stimmt da etwas nicht. Aber Gastspiele aus Wuppertal und Bremen sind jederzeit willkommen.

Nun hat solche Isolation - im Theater und hinten in der Provinz - erhebliche Vorzüge. Weil erst einmal keinen kümmert, was abseits im Concordia geschieht, will

sich keiner einmischen. Kein Abonnent ist zu bedienen, und das Concordia, Dank sei der Feuerpolizei, hat ohnehin bloß 99 Plätze. Man kann sich also Projekte ausdenken, die man allein deshalb unternimmt, weil man sie selber für richtig hält. Und man kann sich auf das, was man tut, konzentrieren.

An den Traum- und Alptraumbildern, die Reinhild Hoffmann entwirft - sehr leise Bilder oft, langsame, kleinste Bewegungen -, ist diese Konzentration ablesbar. Eine radikale Geduld ist da am Werk und eine Strenge, der kein Detail unwichtig erscheint. Als gäbe es nichts auf der Welt als diese eine Szene, die jetzt die Tänzer ausprobieren, soll keiner nachlassen, bis sie die genaueste kontrollierte Form erreicht hat.

Kritiker sprechen mit Vorliebe von "zelebrieren" oder "zeremoniös", wenn sie die Bremer Aufführungen meinen, und beschwören abgründige "Rituale des Alltags". Programm ist das nicht (von Ritualen redet Reinhild Hoffmann nie, und Feierlichkeit ist ihr zuwider), aber es hat zu tun mit der Arbeitsweise - soll man sagen: Arbeitshaltung -, die das Bremer Tanztheater praktiziert. Das Wort, das dazu am wenigsten passt, heißt zerstreut, und ein zerstreutes und zerstreungssüchtiges Publikum muss seinen Spaß woanders suchen.

Reinhild Hoffmann leitet das Bremer Ballett seit 1978, erst gemeinsam mit Gerhard Bohner, seit 1981 allein, und danach hat kein anderer in Bremen choreographiert. Sechs Tanzabende hat sie in den fünf Jahren herausgebracht, die meisten in Räumen des Bühnenbildners Johannes Schütz, mit dem sie, was Erfindung und Entwicklung ihrer Stücke anbetrifft, eng zusammenarbeitet. Gegenwärtig zählt das Ensemble 18 Mitglieder, neun Tänzerinnen und neun Tänzer.

Der Mensch wird nicht mit Zehenspitzen geboren, sondern mit Füßen. Reinhild Hoffmann kommt aus einer Schule (Folkwang in Essen, Kurt Jooss war ihr Lehrer), die sich mit Spitzenhandschuhen und Tütüs nicht mehr zufriedengibt. Ballett soll nicht mehr Flucht sein, zu "Dornröschen" und "Giselle", sondern mit der Wirklichkeit sich auseinandersetzen. Die alte Utopie, dass Menschen fliegen können und nach Kleist, nichts wissen von "der Trägheit der Materie", will auch der moderne Tanz nicht abschaffen. Er will bloß ehrlich sein und die Erdschwere (das Leid, die Mühsal) nicht wegschwindeln durch eine Tour en l'air.

Die Sehnsucht bleibt. Das zeigt sich deutlich an den Themen, die Reinhild Hoffmann für ihre Stücke wählt, und Sehnsucht selber ist eines dieser Themen. "Könige und Königinnen" (1982) handelt von Macht und Gewalt, von Furcht und Niederlagen und zugleich von Märchen und vom Kinderglück. Oder "Callas": Sängerin, Kultfigur, Inbegriff artistischer Vollkommenheit und Gefährdung. Da riskiert eine das Äußerste, also auch die Katastrophe, den eigenen Absturz.

Die Bremer folgen Tradition des Ausdruckstanzes, des German Dance, und der kennt eben, anders als der klassische, kein rigides Schritt-Vokabular. "Wer aus

dem deutschen Tanz kommt", so Reinhild Hoffmann, "muss sich seine Technik selbst entwickeln, und das sieht dann alles sehr persönlich aus." Dieses "persönlich" gilt in einem viel extremeren Maß, als das harmlose Zitat zugeben will.

Man kann ja nicht ins Bücherregal greifen, wenn man so einen Tanzabend plant, einen Text hernehmen und ihn inszenieren. Am Anfang steht allenfalls die vage Idee, womit man sich beschäftigen will, und in einem umwegreichen Prozess von Überlegungen und Gesprächen, der Untersuchung von Materialien, von Vorschlägen, die man verwirft, ändert, akzeptiert, bildet sich ein mögliches Konzept.

Für Reinhild Hoffmann ist wichtig, dass viel vorausgedacht wird, am liebsten alles; aber das gelingt nie. Zwar hat sie in der letzten Zeit Improvisationen stärker einbezogen, doch verfährt sie nicht so, dass sie mit einem Stichwort-Katalog zur Probe käme und dann erklärte: "Erfindet dazu was! Spontan, aus dem Gefühl!" Denn Kunst ist Konstruktion für sie, nicht das Sondieren von Zufällen.

Es ist schwer zu sagen, was den ersten Anstoß gibt, etwa über Hochzeitsbräuche nachzudenken (für "Hochzeit", 1980, mit der Musik von Igor Strawinski) oder über Familienbande ("Unkrautgarten", auch 1980) oder jetzt die Callas. Es ist schwer zu sagen, was Reinhild Hoffmann mit ihrem Bremer Tanztheater denn will. Sie will nicht: Botschaften verkünden, Überzeugungen bebildern. Sondern sie beharrt darauf, dass jede Szene ihr Geheimnis hat, und sie erschrickt, wenn man ihr vorwirft, wie jüngst bei einer Diskussion in Berlin, die Aussage sei eindeutig, platt.

Ein Programmsatz könnte lauten: Geschichten mit dem Körper erzählen. Reinhild Hoffmann, die Tänzerin, hat einleuchtend vorgeführt, wie das geht. Zum Beispiel in "Bretter" oder, besonders schön, in ihrem "Solo mit Sofa". Da sieht man eine große schlanke Gestalt im glänzend hellen Kleid auf einem hellen Sofa sitzen und erkennt allmählich erst, dass beide eines sind, Kleid und Möbel, und dass die Frau nicht loskann von dem Requisit. Jeder ihrer Schritte ist ein Kampf, jeder ein (exakt formalisierter) Befreiungsversuch. Einmal war John Cage in Bremen und machte selber die Musik, die sonst vom Tonband kommt. Wie ein gütiger Clown rezitierte er an einem Tisch am Rand der Bühne seine "Empty Words", behutsam, klar, und manchmal schaute er verwundert und bewundernd auf die Frau in Weiß, die dazu tanzte. So fand an diesem einen Abend das "Solo" einen wunderlichen Mitspieler.

Geschichten mit dem Körper erzählen, das bedeutet Verzicht auf Sprache. Bei Pina Bausch reden, singen und schreien Tänzer. Reinhild Hoffmann hat dem sprachlosen Medium bisher die Treue gehalten. Nicht aus dem Prinzip, beteuert sie, aber wohl deshalb, weil sie den Verzicht als produktiven Zwang empfindet. Sie liebt die stummen Geschichten und ist damit noch lange nicht zu Ende.

Es gibt Passagen, da schweigt auch die Musik. Für manche Zuschauer ist das unerträglich. Ich erinnere mich der Schönberg-Premiere ("Erwartung" und "Pierrot Lunaire", 1982), wo in den allerersten Minuten heftiger Protest losbrach, obwohl auf

der Bühne noch gar nichts passiert war - gerade weil dort nichts passierte. Solche Augenblicke der Stille wirken als Provokation und stärker als schon übliche Tabuverletzungen. Gegen die Stille kann man sich nicht wehren.

Reinhild Hoffmanns Musikalität vergräbt sich nicht im Klavierauszug. Ihre Musikalität ist vor allem: Sinn für Rhythmus, Kontraste, (Klang-)Farben. Der Wechsel von Hell und Dunkel, von Ensemble- und von kleinen Szenen; Tempoverschiebungen innerhalb einer solchen Szene, die widersprüchlichen Bewegungen, die ein ganzes Stück bestimmen - also Fragen nach der rhythmischen Struktur sind von Anfang an ebenso entscheidend wie der "inhaltliche" Einfall.

Wie baut sich ein Abend wie "Callas auf? Was folgt auf eine Eröffnung, in der, mehr beiläufig-parodistisch, dargestellt wird, wie ein Paar, das offenbar zu spät kommt, sich in die festliche Operngala drängt? Auftritt einer Sängerin (ist es eine Sängerin?), die sich in blutige Schuhe zwingt, und Auftritt eines Mädchens, eines dicken bösen Kindes, das der anderen unbeirrbar nachrennt. Vielleicht sind beide eine Person, das Kind und die Erwachsene, vielleicht auch Konkurrentinnen. Das Bild endet mit Ovationen und damit, dass man die Leiche des Mädchens fortträgt. Musik für die Eröffnung: ein Walzer von Gounod, "Ich will leben wie im Traum", für das zweite Bild: Partien aus Verdis "Macbeth", vor allem der Nachtwandler-Szene der wahnverfolgten Lady.

Reinhild Hoffmann interessiert, was ihr nahe ist. Mit der Callas verbindet sie eine Art respektvoll distanzierter Wahlverwandschaft und schlicht Bewunderung. Die Aura, die den Namen Callas umgibt, die Theatralik, die er verheißt, und die abenteuerlichen Gesänge, die von der Callas überliefert sind - all das fordert heraus, die eigenen Erfahrungen und Phantasien dieser Legende auszusetzen.

Um Biographie geht es dabei gar nicht - Tanz ist denkbar ungeeignet, Lebensläufe mitzuteilen -, allenfalls kommen Situationen vor, die an das Leben der Callas erinnern. Es geht um das, was sich im Ideal der Diva ausdrückt, um Angst- und Wunschidentifikationen viel mehr als um Skandalhörtchen. Darum hat das Stück auch keine Rolle, die Maria Callas heißt. Nur ihre Stimme ist gegenwärtig. Freilich singt auch eine andere, armselig-kühne Schwester der großen Primadonna, denn eine Szene, die von einer fetten Sängerin erzählt, wird begleitet von den inbrünstig falschen Tönen jener Florence Foster Jenkins, die von der hohen Kunst, ihr unerreichbar, partout nicht lassen kann.

Thomas Mann hat einmal gefragt, ob Artisten überhaupt Menschen seien, und geantwortet, dies anzunehmen sei vermessen, sie hätten weiter keine Existenz als oben in den Lüften, ewig von uns getrennt. Eine Trapezkünstlerin, die er staunend beschreibt (er könnte auch die Callas beschreiben), nennt er einen "ernsten Engel der Tollkühnheit". Das ist so andächtig gemeint und doch ein bisschen ironisch, denn das sagt nicht Thomas Mann, sondern sein windiger Felix Krull. Aber der kennt sich aus.

"Callas" wird anders werden als die anderen Abende und, natürlich, ähnlich: bunt und streng, düster und zirkushaft lustig, realistisch und provozierend still. Da entsteht etwas in der splendid isolation des Concordia, und "das sieht dann sehr persönlich aus". Zitat Reinhild Hoffmann, und doch noch ein letztes, das ihre ganze Arbeit angeht, nicht bloß das Ergebnis: "Es ist ja viel Unsicherheit dabei."

Veröffentlicht in: Der Spiegel Nr. 37 / 1983