

**Aus:**

*Nikolaus Müller-Schöll, Leonie Otto (Hg.)*

## **Unterm Blick des Fremden**

Theaterarbeit nach Laurent Chétouane

Juli 2015, 296 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 24,99 €, ISBN 978-3-8376-2913-2

Der Regisseur und Choreograph Laurent Chétouane entwickelte mit einer Reihe von Schauspielern, Tänzern und Laien einen Stil des Sprechens, der Bewegungsabläufe und des Zusammenspiels, der über seine eigene Arbeit hinaus wirkt und zu denken gibt. Im Dialog mit seiner Choreographie »Sacré Sacre du Printemps« finden die Autorinnen und Autoren dieses Buches Begriffe für Chétouanes Arbeit, die in ihrer die Disziplinen und Sparten überschreitenden Art auf der zeitgenössischen Bühne einzigartig ist, und beleuchten darüber vermittelt das gegenwärtige Geschehen in Theater und Tanz.

Zahlreiche Photographien, ein Werkverzeichnis sowie eine Bibliographie runden den Band ab.

**Nikolaus Müller-Schöll** (Prof. Dr.) ist Professor für Theaterwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt am Main.

**Leonie Otto** (M.A.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main. und Dramaturgin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2913-2](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2913-2)

# 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*<sup>1</sup> 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 Zuschauer<sup>2</sup> 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.«<sup>3</sup> 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/

ren Seite ist der *Zustand des Tanzens* für Forsythe dasjenige, was, wie man aus dem Zusammenhang eines Interviews folgern kann, in die Choreographie ein jeder *Fixierung* sich entziehendes Moment von *Flüchtigkeit*, in die *flüchtige* Flut einzelner Bewegungen eine *Struktur* einzeichnet. *Zustand des Tanzens* wäre also Forsythes Name für eine Erfahrung der kontrastatischen Flüchtigkeit in allem, was fixiert wird, die sich gerade und überhaupt erst bei durchkalkulierten Produktionen wie *Endless House* machen lässt, wo, wie er sagt, »alles bis ins kleinste Detail und auf die Sekunde festgelegt«<sup>4</sup> ist. Und zugleich wäre es die Erfahrung einer kontrafluiden Fixierung, in der sich die Arbeit und der Körper des je spezifischen Tänzers in der vorgegebenen Choreographie allem Vorgegebenen widersetzt. Wobei das sich widersetzende zugleich zu flüchtige wie zu fixierte Moment im Grunde die Erfahrung einer körperlichen Schwäche, eines Randes oder einer Grenze seiner Formbarkeit wäre, das, was bei aller Formalisierung und gerade und überhaupt erst in ihr deshalb nicht formalisiert werden kann, weil es nicht länger dem Willen, der Kontrolle, der Kalkulation oder Souveränität des Tänzers unterliegt, sondern vielmehr deren Ausfransen, ihre Entgrenzung oder Auflösung markiert. Den *Zustand des Tanzens* kann man, da er nichts als die Auflösung jedes Standes, jeder Formalisierung und jeder Notation ist, in jeder Fixierung nur als das erfassen, was im Verzug bleibt, sie supplementär<sup>5</sup> verfälscht, kontaminiert.

Seit der eingangs erwähnten *Bildbeschreibung* aus dem Jahr 2007 gehen Chétouanes Untersuchungen auf der Bühne in eine neue Richtung, auch wenn dabei vieles, was ihn schon vorher interessiert hatte, in anderer Form weiterverfolgt und -erforscht wird. Es ist vielleicht kein Zufall, dass, wie seiner Bekundung nach am Ursprung seiner Entscheidung, sich vom Ingenieursberuf ab- und dem Theater zuzuwenden, auch am Beginn seiner Wende des Jahres 2007 eine intensive Begegnung mit dem Werk Heiner Müllers stand. Mit seiner retrospektiv als *Tanzstück #1* bezeichneten ersten Arbeit mit und über Müllers *Bildbeschreibung* unternahm er einen ersten Versuch auf dem Gebiet des Tanzes im Theater, mit dem Tänzer Frank James Willens auf der Bühne. Wenn Müller seinen Text einmal als

---

Tholen, Georg-Christoph (Hg.): *Mnema. Derrida zum Andenken*. Bielefeld 2007, S. 187-207.

4 | Vgl. Fischer, Hüpfburg, S. 17.

5 | Vgl. zum Begriff des Supplements: Derrida, Jacques: »Dieses gefährliche Supplement...«, in: ders., *Grammatologie*. Frankfurt a.M. 1988, S. 244-282.

Sichtblende gegen das Bombardement der Bilder bezeichnete, so gab er damit zugleich das Leitmotiv einer jahrzehntelangen Praxis des Umgangs mit diesem Text vor: Theater mit diesem Text, so die Überzeugung derer, die mit ihm arbeiteten, musste auf die Bebilderung, die Illustration und Verdoppelung verzichten. Doch das Bildverbot lässt sich auch anders begreifen: In Chétouanes Inszenierung werden Bilder in geradezu provozierender Deutlichkeit erzeugt. Nur, dass sie mit unzähligen Mitteln und auf unzähligen Ebenen entstehen: Der Malstift auf seiner Bühne kann eine Kreide auf einer Tafel sein, doch auch der Körper des Performers oder aber bloß dessen Fuß oder dessen Hand. Die Überdeutlichkeit der Bilder im Detail lässt als Kehrseite die Bildlosigkeit im Ganzen bestehen.

Daran knüpft die Inszenierungspraxis jenes Abends an, mit dem, ausgehend von der Metamorphosen-Szene des *Faust II*, Chétouanes Faust-Arbeiten in Weimar und Köln ihren Ausgangspunkt nahmen. Als *Tanzstück #2 : Antonin Artaud liest den 2. Akt von Goethes Faust 2 und* feierte der Abend mit drei Performern im Dezember 2007 Premiere. Wie Willens in der *Bildbeschreibung*, erkundeten hier neben Willens auch Sigal Zouk und Jan Burkhardt den Text und ihre mit ihm verbundenen Vorstellungen. Text und Szene entstanden gewissermaßen vor den Augen des Zuschauers, im Spiel mit dem wenigen, was auf der Szene dafür zur Verfügung stand, mit Mikrofonen, Scheinwerfern, einem Feuerwehrschauch und Stühlen. Der Tanz wirkte so formal und kontrolliert, dass man nach seinen Ordnungsprinzipien zu suchen begann, war zugleich aber erkennbar keiner allgemeinen Regel unterworfen. Eher folgte er, wie der Tanz in den Choreographien William Forsythes, Vorgaben, die erahnbar, doch den Betrachtern unbekannt blieben, so verbindlich und spezifisch sie auch für die Formgebung der Tänzer waren; ein gleichsam kanonisiertes Repertoire von Gesten schien ihr Spiel zu bestimmen, ohne dass dieses Repertoire jemals offengelegt, für die Betrachter durchschaubar würde. Am Beginn des Abends stand die Erkundung des Raumes. In dem durch die Erkundung geschaffenen Raum wurde der Text dann im Sitzen und Gehen gesprochen, wobei Willens und Zouk mit starkem Akzent sprachen, der den Text zugleich interessant machte wie auch von den Betrachtern wegrückte, das Gewicht vom *Was* auf das *Wie* des Sprechens verlagerte. Es kam zu einer beständigen Verbindung und Ausschließung: zwei zusammen gegen einen Dritten. Die Betrachter wurden in einen spielerischen Kampf um Aufmerksamkeit und Anerkennung gezogen, in ein beständiges Mit- und Gegeneinander der tänzerischen Bewegung. Dabei

schien das unterliegende Thema des Abends, das ihn im Übrigen mit dem ersten und dem dritten Tanzstück Chétouanes verknüpft, die Frage der Bildwerdung zu sein: Wie erzeugt Tanz oder allgemeiner Bewegung Bilder und Vorstellungen und wie lösen sich diese wieder auf? Auf vielen Ebenen arbeiteten die drei Tänzer/Performer dabei neuerlich mit dem Erzeugen und Verwischen von Bildern. Häufig erschloss sich retrospektiv der Sinn einer Bewegung, wenn der Text der Metamorphosen-Szene diese gewissermaßen einholte und erklärte.

Aus diesem Abend und seiner Logik heraus, so scheint es, entwickelte Chétouane dann zunächst den *Faust II*-Abend, mit dem er in Weimar im März 2008 Premiere hatte, danach seine *Faust I*-Produktion in Köln im Oktober 2008. Bedürfte es einer und nur einer einzigen Definition für die Faust-Arbeiten Laurent Chétouanes, so wäre es insofern diese: Es sind aus inhaltlicher wie – davon nicht abtrennbar – formaler Perspektive gesehen Reflexionen über, ja Elogen auf die Veränderbarkeit, drei Abende der Metamorphosen. Dabei glich der Abend in Weimar zunächst einer Party, dann einem multimedialen Spektakel aus Film, Musik und Spiel, um nach dem in seinem Zentrum in verkürzter Form integrierten *Tanzstück #2* in einem zweistündigen Gruppenspiel über die letzten Akte des *Faust II* zu enden. Dieses Gruppenspiel konnte hier als Übertragung des Prinzips, welches das *Tanzstück #2* bestimmte, auf das Sprechtheater begriffen werden.

Der Kölner *Faust I*, nach einer Brechts *Fatzer* und Hölderlins *Empedokles* gewidmeten ersten Arbeit Chétouanes ebendort die zweite Arbeit, trug nicht nur Spuren der zwei vorangegangenen Beschäftigungen des Regisseurs und einiger der Mitspielenden mit Goethes *Faust II* und speziell mit dem zweiten Akt des Stücks, sondern in mindestens gleichem Maße auch solche der Beschäftigung mit *Fatzer* von Brecht und *Der Tod des Empedokles* von Hölderlin: Formulierte Heiner Müller einmal über den *Fatzer*, dass er Brechts *Faust* sei, ein Jahrhunderttext des 20. Jahrhunderts, in seiner Radikalität und Kompromisslosigkeit nur Goethes *Faust* im Verhältnis zum 19. Jahrhundert vergleichbar, so könnte man formulieren, dass Chétouane den *Faust I* gewissermaßen als Goethes *Fatzer* begreift: als einen Stoff, der, selbst wenn er letztlich in die Form eines Stückes gebannt und als solches klassisch geworden ist und kanonisiert wurde, weiterhin die Qualität eines großen, jede Form und jede Gattung sprengenden Fragments behalten hat – als eines der großen geschichtsträchtigen Bruchstücke der deutschen Literatur. Als den Satz, den er seinen Schauspielern zum Verständnis ihrer Auffassung von Rollen des

Stückes auf der Kölner Bühne mitgab, bezeichnete er die Selbstdefinition Mephistos, der auf die Frage Fausts, wer er sei, sagt: »Ich bin ein Theil des Theils, der anfangs alles war, ...«.<sup>6</sup> Alle Spieler des Abends, sechs Schauspieler und zwei Tänzer, spielten mit dem Text der Rollen, imaginierten, was es mit ihnen auf sich hat. Insofern gab es nicht nur keine Lektüre des Ganzen, keine vorgängige Idee oder große Erzählung, die alles, was szenisch zutage trat, verband und in einem Referenten verankerte, sondern darüber hinaus auch keine vorgestellten Figuren und Charaktere, stattdessen einen Text, der als der eines anderen die Phantasie der spielenden und sich bewegenden Akteure beflügelte, die ihn im permanenten Mit- und Gegeneinander vorführten, darstellten, umsetzten, ohne ihn dabei aber als Eigentum aufzufassen. Es war, als ginge es vielmehr darum, im Umgang mit einem von irgendwoher überkommenen unbekanntem Textobjekt herauszufinden, was es überhaupt damit auf sich hat, was denn zum Beispiel *Faust* sein könnte, der Mann, das Stück, der Mythos. Ein Abend als Suche, szenische Forschung.

Es ist, zumal im hochsubventionierten deutschen Theaterbetrieb, eine Seltenheit, dass ein erfolgreicher Regisseur gewissermaßen von Neuem an einen Nullpunkt geht und sich, ohne sich von seinen vorherigen Erfolgen einfach weitertragen zu lassen, wieder in die Lehre begibt. Was sich aus dem Wendepunkt des Jahres 2007 in jenen Arbeiten Chétouanes in Choreographie und Schauspiel entwickelte, die der Wendung zur Choreographie folgten, ist der Gegenstand des vorliegenden Bandes. Er untersucht insofern die einmalige Begegnung von Schauspielregie und Choreographie in der Arbeit eines Künstlers, der in beiden Bereichen eine ganz eigene Handschrift zu entwickeln vermochte. Dabei gibt er entsprechend der inhärenten Vielstimmigkeit der so entstandenen Arbeit einer Vielzahl von Stimmen Raum, welche die szenischen Arbeiten auf unterschiedliche Weise und aus unterschiedlicher Perspektive auf den Begriff zu bringen versuchen. Ausgangspunkt ist dabei, wie erwähnt, die im Jahr 2012 produzierte Arbeit *Sacré Sacre du Printemps*.

Nikolaus Müller-Schöll

\*

Das zentrale Thema von *Sacré Sacre du Printemps* war der Umgang mit dem Fremden. Dieser Umgang bildete sich für Laurent Chétouane paradigmatisch in der Rezeptionsgeschichte von *Le Sacre du printemps* ab, von der verständnislosen Empörung, die der Uraufführung entgegengebracht wurde, zur späteren großen Bewunderung für die Komposition und die vielen Choreographien, die im Verlauf des 20. Jahrhunderts dazu entwickelt wurden.

Die Frage, wie die sieben Tänzer und Tänzerinnen einander (und sich selbst) auf der Bühne als immer uneinholbar Anderen begegnen könnten, stand im Mittelpunkt der fünfmonatigen Proben zu *Sacré Sacre du Printemps* im DOCK 11 EDEN\*\*\*\*\* in Berlin-Pankow. Der Fokus der Probenarbeit lässt sich in der Formulierung zuspitzen, dass es darum ging, sich der Fremdheit gegenüber den anderen und gegenüber dem eigenen Selbst wieder bewusst zu werden – und sich mit diesem Bewusstsein vor einem Publikum zu exponieren.

Vielleicht war dieses Wagnis nur deshalb möglich, weil es für den nicht als Tänzer und Choreograph ausgebildeten Laurent Chétouane kein bestimmtes Bewegungsrepertoire, keine bestimmte Methode der Generierung von Bewegung gab, auf die er als Leiter der Proben hätte zurückgreifen können. Vor den Proben zu *Sacré Sacre du Printemps* hatte Laurent Chétouane noch nie mit einer so großen Gruppe von Tänzerinnen und Tänzern gearbeitet. Auch hatte er noch nie zu einer Ballettmusik und dem damit verknüpften Sujet choreographiert. Seit *horizon(s)* und *Homage an das Zaudern* ging Chétouane zunehmend dem nach, was sich mit den Worten Philipp Gehmachers als die »Sehnsucht nach der fließenden Bewegung«<sup>7</sup> bezeichnen lässt. Sehen die Bewegungen in der Serie der *Tanzstücke* noch alltäglich, unaufgeregt und vereinzelt aus, zeigen die darauffolgenden Tanzstücke (die aber von Chétouane nicht mehr als solche betitelt und nummeriert werden) mehr Bewegungen im Fluss. Diese Choreographien arbeiteten mit Musik, mit stärkeren Tempowiwechseln der Bewegungen und konzentrierten sich auf das gemeinsame Tanzen, auf Synchronizitäten oder klar erkennbare Formen der Körper miteinander oder ihrer Spuren im Raum.

Selbst wenn Chétouane zunehmend eigene tanzpraktische Erfahrungen und Kenntnisse sammelte, arbeitete er als Choreograph ebenso wie

---

7 | Gehmacher, Philipp: »Dem Denken eine Form geben«, in: *SCORES* N°1: *touché* 2010 *Tanzquartier Wien Magazine* 2010, S. 94-99.

zuvor als Regisseur vor allem als sehr aufmerksamer und genauer Beobachter. Sigal Zouk, vielleicht die zu diesem Zeitpunkt am besten mit Laurent Chétouanes choreographischer Arbeitsweise vertraute Tänzerin, begleitete die ersten Probenmonate und vermittelte ihr (Körper-)Wissen an die anderen Tänzer. Um die Vorgänge im eigenen Körper genau wahrzunehmen, zum Beispiel um gewohnte Denk- und Bewegungsreaktionen unterbrechen und verändern zu können, wurden die Tänzerinnen und Tänzer von Patricia Brühlhart trainiert, die von der Grinberg-Methode ausging.

Im Verlauf der Proben begann sich die Arbeit mit einem Vorstellungsmodell zu entwickeln, das in Chétouanes folgenden Tanzstücken noch wichtiger werden sollte. Dieses beruht darauf, dass sich Möglichkeiten für die eigene Bewegung vor allem aus der Konstellation der anderen Tänzer im Raum ergaben. So können zum Beispiel zwischen den anderen Tänzern Korridore für den möglichen Verlauf einer eigenen Bewegung entstehen. Später wurde dieses Modell so weiterentwickelt, dass die Tänzer sich über den Boden verlaufende, von ihnen selbst und den anderen ausgehende Linien vorstellten, mit denen in der eigenen Bewegung gearbeitet werden konnte. Dadurch, dass die eigene Bewegung ausgehend von etwas Anderem, Äußerem erzeugt wird, verändert sich das eigene Verhältnis zum Raum. Versuche ich, mir eine Linie zwischen meinen Füßen vorzustellen, über diese zu springen, und von der erreichten Seite der Linie auf ihre andere Seite zu blicken, so setze ich mich in Relation zum Raum und setze nicht den Raum als etwas, das mich als seinen Mittelpunkt, als Zentrum meiner Wahrnehmung umgibt, in Relation zu mir.

Die Kreation jeder einzelnen Bewegung griff also stark auf das, was im gesamten Raum passiert, zurück. Die einzelne Bewegung wurde als eine innerhalb des Gefüges der Gruppe gedacht, die zugleich aus dem eigenen Sich-Bewegen und dem Bewegt-Werden hervorgeht.

Die Arbeit daran wurde ergänzt durch Laurent Chétouanes choreographische Entwicklung der räumlichen und zeitlichen Strukturierung des Stücks, die vor allem im Kombinieren und Zusammenfügen der in den Improvisationen entwickelten Sequenzen bestand. Es bildeten sich Stimmungen heraus, die von Chétouane in eine Gliederung des Stücks überführt wurden. Diese einzelnen Sequenzen, intern bezeichnet als: »Ritual, Duell, Hologramm, Foreignity, Diamant, Other in me, Wind, Nomadisme«, funktionieren über unterschiedliche, von den Bezeichnungen schon ein wenig angedeuteten Regeln des Sich-miteinander-Bewegens.



In »Foreignity« beispielsweise, zum ersten Teil von Strawinskys Musik, reihen sich sieben Soli der einzelnen Tänzer vor der Gruppe der anderen aneinander. Jeder und jede wird einmal aus der Gruppe ausgeschlossen, Gejagter, Opfer, aber zugleich auch herausgehobene Solistin, Anführerin, oder einfach derjenige, der sich in den Vordergrund drängt. Auch wenn sich von Probe zu Probe aus den Improvisationen ein größeres und festeres Repertoire bestimmter Bewegungen für jeden Einzelnen ergab, war die wichtigste Regel für diesen Teil, dass sich die Reihenfolge der Soli in jeder Aufführung neu während des Tanzens entwickeln musste, wodurch alle Tänzer eine besondere Verantwortlichkeit für die Entwicklung der Choreographie trugen.

Die mit dieser Ungewissheit über den Verlauf einhergehende Spannung wurde vor der Premiere dadurch verstärkt, dass weitestgehend unabhängig von der Musik geprobt wurde. Vor der Uraufführung wurden die Tänzerinnen und Tänzern kaum mit der Musik von Schmidthals und Stravinsky vertraut gemacht. Vielmehr sollte die Premiere für sie nicht nur zur Erfahrung einer neuen und fremden Art des Sich-Bewegens und Zusammen-Tanzens werden, sondern auch zu der einer mehr oder weniger erstmaligen Begegnung mit Musik und Publikum.

*Leonie Otto*

\*

Der erste Teil der nachfolgend gesammelten Beiträge kann als Resonanzraum der *Sacré*-Arbeit und der mit ihr untersuchten Fragestellungen begriffen werden: Wie geht eine heutige Generation mit den Werken des Kanons um? (Peyret) Was ist ein Fremder? (Waldenfels) In welcher geschichtlichen Konstellation erscheint *Le Sacre du printemps* und wie greift Chétouane die dabei aufgeworfenen grundsätzlichen Fragen auf? (Haß) Wie steht die neue Arbeit ganz allgemein zu früheren und zeitgenössischen *Sacré*-Arbeiten? (Schenck) Was heißt es, im Theater wie im Denken das Stattfinden selbst zum Thema zu erheben? (Müller-Schöll) In welchem Verhältnis steht die *Sacré*-Arbeit Chétouanes zu derjenigen von Xavier Le Roy und wie führen beide zu einer neuen Hör-Erfahrung? (Otto) Ergänzt werden die längeren Auseinandersetzungen des ersten Teils im zweiten Teil durch pointierte Stellungnahmen aus unterschiedlichen Perspektiven (Imbrasaite, Kästner, Cramer, Siegmund, Ploebst, Döcker). Der dritte Teil versammelt Beiträge, die sich dem Übergang vom Theater zum

Tanz in der Arbeit Chétouanes widmen, mit Blick auf seinen Werdegang (Lehmann), das Verhältnis von Original und Wiederholung (Schuster) und den mit seiner Zürcher *Publikumsbeschimpfung* einhergehenden Richtungswechsel (Kirsch). Im vierten Teil werden mit unterschiedlichen Fragestellungen drei je spezifische Blicke auf die choreographischen Arbeiten Chétouanes geworfen (Tatari, Albrecht, Kruschkova). Ein im Zeitraum der Entstehung des vorliegenden Bandes geführtes Interview sowie ein ausführliches Werkverzeichnis, eine Auswahlbiographie und Kurzanfragen zu den Beitragenden runden den Band ab. Soweit verfügbar und aussagekräftig, wurden die im Band besprochenen und weitere Arbeiten in mehreren Bildstrecken dokumentiert. Weiteres im Verlauf der Symposien gesammeltes Material findet sich auf einer in Ergänzung zu diesem Band angelegten Website, die unter der folgenden Adresse zu finden ist: [www.untermblickdesfremden.com](http://www.untermblickdesfremden.com). Mithilfe des Passwortes ›Blick‹ können die dort aufgeführten Materialien gesichtet werden. Außerdem können dort das Werkverzeichnis sowie die Bibliographie auch elektronisch abgerufen werden.

Am Zustandekommen des vorliegenden Bandes und der ihm zugrundeliegenden Symposien waren eine große Zahl von Personen und Institutionen beteiligt, denen an dieser Stelle zu danken ist: Zunächst und vor allem zu nennen sind hier alle Autorinnen und Autoren des vorliegenden Bandes, die Photographen der abgedruckten Aufnahmen wie auch die weiteren Beteiligten der verschiedenen Gesprächsrunden und Symposien, deren Beiträge in diesem Band nicht enthalten sind, welche aber, soweit die Qualität der audiovisuellen Aufzeichnungen es zugelassen hat, auf der erwähnten Website zu sehen sind, namentlich in alphabetischer Reihenfolge Edith Boxberger, Matthieu Burner, Danielle Cohen-Lévinas, Kathryn Enright, Josep Caballero Garcia, Anja Klöck, Bojana Kunst, Mikael Marklund, Jean-Luc Nancy und Susanne Traub. Unser großer Dank gilt daneben allen Kulturinstitutionen, Produktions- und Spielstätten, die durch ihre tatkräftige organisatorische und konzeptionelle Mitarbeit das Zustandekommen und den Erfolg der Gesprächsrunden ermöglicht haben, dem Choreographischen Zentrum PACT Zollverein, namentlich Stefan Hilterhaus, sowie der Ruhrtriennale, namentlich Heiner Goebbels, unter dessen Intendanz die *Sacré*-Arbeit produziert wurde, dem Tanzquartier Wien, namentlich Walter Heun und Krassimira Kruschkova, weiterhin Kampnagel Hamburg, namentlich Amelie Deuffhard und Melanie Zimmermann, dem Goethe-Institut in Paris,

---

namentlich Joachim Umlauf und Hannah Kabel, sowie dem Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt a.M., namentlich Marcus Droß, Niels Ewerbeck (†) und Matthias Pees. Zu besonderem Dank verpflichtet sind wir darüber hinaus Christine Kammer und Hendrik Unger, die uns jederzeit mit Rat und Tat unterstützt haben, sowie einer großen Zahl von hier nicht im Einzelnen aufführbaren Dramaturgen und Archivaren, die uns bei der Suche nach aussagekräftigem Bildmaterial zu den Inszenierungen Chétouanes behilflich waren. Für die Anlage der Website bedanken wir uns bei Joschka César. Für ihre akribische Endkorrekturlektüre sei Eva Döhne gedankt. Bernhard Siebert sei für die unermüdliche Mitarbeit in allen Phasen der Erstellung der Publikation sowie speziell für die dem Band beigefügte Bibliographie und das Werkverzeichnis gedankt. Ohne die großzügige Unterstützung durch die Kulturstiftung des Bundes wäre das mit diesem Band zum Abschluss gebrachte Begleitprojekt zur *Sacré*-Produktion nicht möglich gewesen. Last but not least bedanken wir uns beim transcript-Verlag, speziell bei Birgit Klöpfer und Christine Jüchter für die professionelle Betreuung des Buches.