

Über die Bühne fegt ein Wirbelwind. Vor einer Wand, die von Szene zu Szene die Farbe wechselt, von Zitronengelb über Flaschengrün bis zu Kitschrosa, toben – diszipliniert – vierundzwanzig Barfuß-Tänzer(innen) über die leere Szene.

Sie tanzen auch mit den Händen. Sie tanzen auch auf allen Vieren. Sie robben und rollen über die Bretter. Sie stehen manchmal bloß da, lassen gar nicht ballerinenhaft die Schultern hängen, schlenkern mit den Armen. Dann fliegen sie wieder auf, heben einander hoch (auch Frauen die Männer), formieren sich zu langen Schlangen, bilden untergehaltene, gegen- und durcheinander marschierende Gruppen, wiegen und winden sich immer wieder in Kreise, schlingen sich in mit- oder gegeneinander kreisende Reigen.

Kindhafter Zauber geht von diesen Ringelreihen aus. Haben die Kreis- und Hüpf-Spiele für nicht mitmachende Zuschauer während zweieinhalb Stunden manchmal aber nicht auch den leicht öden Charme von Kinder-Vergnügungen auf dem von besorgten Erwachsenen umsäumten Spielplatz?

Jetzt halten wir uns mal ein paar Takte lang die Ohren zu, sind ganz Auge für das Treiben auf der Bühne. Wir sehen: bunt gekleidete Mädchen und Jungen beim *country-dance*, bei einer *Western-Lustbarkeit*, bei *folk-dance* im Festzelt. Oder Schreittänze in einem Dorf am Mittelmeer. Oder Reigentänze der Gäste bei einer Bauernhochzeit im slawischen Südosteuropa.

Zu welcher Musik aber tanzen die jungen Leute in der belgischen Nationaloper, dem „Théâtre Royal de la Monnaie“ in Brüssel? Auf die üppig aufrauschenden, barocken Klänge von Georg Friedrich Händels weltlichem Oratorium, der *Pastoral Ode* aus dem Jahr 1740, „L'Allegro, Il Penseroso Ed Il Moderato“. Und die Worte, die Chor und fünf Solisten singen, sind noch einmal hundert Jahre älter: Der über den Donner der Worte wie kein zweiter gebietende Dichter John Milton, der „Das Verlorene Paradies“ besungen hat, schrieb die beiden, einander ergänzenden Oden über den ins Leben, die Liebe, die Lust verlebten „Allegro“-Bonvivant und über den die Einsamkeit der Gelehrtenklause suchenden „Penseroso“-Meditations-Melancholiker um das Jahr 1632.

Was für ein Debüt, das sich der gerade zweiunddreißigjährige Mark Morris da leistet, wenn er Maurice Béjarts Nachfolge in Brüssel antritt! Der Gründer und Vortänzer des „Ballets des XX. Jahrhunderts“ hat nach mehr als einem Vierteljahrhundert schmolldend Brüssel verlassen und sich mit seinem Ensemble in Lausanne niedergelassen, weil er sich neben Gerard Mortier, der die „Koninklijke Muntscouwburg“ rasch zum aufregendsten Operntheater Europas gemacht hat, nur noch schwer behaupten konnte. Beginnt mit dem jungen Tänzer und Choreographen aus Amerika das Ballett des XXI. Jahrhunderts?

Die burschikose Unbekümmertheit, mit der ein intimer Kenner der Barock-Musik wie Mark Morris nach anderen alten Werken (Vivaldi, Bach, Gluck) Händel choreographiert; die amerikanische Geschwindigkeit, mit der hier ein manchmal doch auch gravitatisch schreitendes Kunstwerk des Alten Europa in unsere



Mark Morris auf der Probe

Ballett in Brüssel:
Der Amerikaner Mark Morris
beginnt mit
Händels „L'Allegro“

Ringel- ringel- reihen

Zeit gerissen wird; die sportliche Lockerheit, mit der das um neun Tänzer verstärkte Fünfzehn-Personen-Ensemble der „Monnaie Dance Group / Mark Morris“ alte Musik lebendig macht: all das sind Zeichen einer neuen Zeit.

Kein Wunder, können sich amerikanische Ballett-Kritiker Stil und Erfolg des jungen Tanzmeisters, der seit 1980 schon mehr als fünfzig Werke choreographiert hat, nur mit dem Schwamm-Wort „Postmodernismus“ erklären. Wenn damit gemeint sein soll, daß der Tausendassa fast alles weiß, alles kann, was ein Tänzer/Choreograph beherrschen muß, der es geschafft hat, die New Yorker Zufalls-Gründung seiner „Mark Morris Dance Group“ aus zwölf Freunden innerhalb von acht Jahren zum Belgischen Nationalballett zu machen, soll das Wort gelten. „History is his pond; he swims in it“, die Geschichte ist sein Teich, darin schwimmt er: So versucht Joan Acocella die Eigenart von Mark Morris zu definieren.

Für den Sohn eines Englischlehrers aus Seattle, Washington, U.S.A., wo Mark Morris 1956 geboren wurde, mag so umfassende Kenntnis aller Musik- und Tanz-Stile nicht selbstverständlich sein. Doch tanzt dieser Amerikaner von Kindesbei-

nen an. Den Achtjährigen, der sich und die Freunde gern verkleidete, um vor dem Spiegel zu tanzen, nahm die Mutter mit zu einem Abend mit José Greco. Danach wußte das Kind, was es werden wollte: Flamenco-Tänzer. Die Mutter schickte ihn zu einer Lehrerin für spanischen Tanz: Verla Flowers. Bald ging er in eine Ballett-Schule, und als Dreizehnjähriger schloß er sich dem „Koleda Balkan Dance Ensemble“ an, einer halb professionellen Volkstanzgruppe, wo er bulgarische und jugoslawische Tänze lernte.

Mit neunzehn ging Mark Morris nach New York und studierte bei Eliot Feld, Lar Lubovitch, Hannah Kahn, Laura Dean. Bald schuf er seine eigenen Choreographien, für das „Boston Ballet“, das „Joffrey Ballet“ und das „American Ballet Theatre“. Stilistisch bewegte er sich zwischen seiner Lieblingsmusik aus der Barockzeit bis zu Satie und Poulenc, Jazz und Country-Klängen, indianischen Weisen und Rock-Rhythmen. Für viele Opern hat er die Tanzpartien geschaffen, etwa für „Nixon in China“ in der Inszenierung des anderen jungen Theatergenies aus Amerika, Peter Sellars. Morris selber hat eine Aufführung der „Fledermaus“ herausgebracht und will in Brüssel auch



„Monnaie Dance Group / Mark Morris“ in Händels „L'Allegro...“

Aufnahme: Klaus Lefebvre

Opern inszenieren, gedacht ist an Stravinskys „Oedipus Rex“, gefolgt von dem Ballett „Les Noces“.

Programmatisch der Beginn mit einem Werk aus der Bildungs-, Literatur- und Musik-Tradition Europas, wie sie an der Oper in Brüssel in mustergültigen Aufführungen für unsere Zeit befragt wird (Luc Bondy, Adolf Dresen, Karl-Ernst Herrmann). Morris verschmäht die bei vielen Balletten übliche Musik-Konserven vom Band. Er besteht auf *live*-Musik. Das hätte die große Stunde von Chor und Orchester des „Théâtre de la Monnaie“ werden können. Lag es an dem neuen Dirigenten Craig Smith, der mit Peter Sellars zusammengearbeitet hat und in Zukunft alle Morris-Abende in Brüssel leiten wird, daß das Orchester matt und schwunglos aufspielte, ohne den triumphierenden Überschwang, der Händels Musik gerade in diesem weltlichen Oratorium auszeichnet?

Während des Vorspiels bleiben die Lichter im Saal an. Dann hebt sich der Vorhang über dunkler, leerer Bühne, auf der lange Zeit nichts geschieht. So wird das Chaos beschworen, aus dem die Welt erstet. Langsam treten einzelne Tänzer, Paare, dann Gruppen auf, begrüßen einander und scheinen das Tanzen erst allmählich zu lernen. Es sind Gestalten, die in Christine van Loons düster braunen, grünen, grauen Kostümen noch ganz der Erde verhaftet sind.

Erst im zweiten Teil, wenn auch Adrienne Lobels schlicht schöne Wände und Vorhänge nicht mehr in hellen Grundfarben strahlen, sondern in Mischfarben bläulich, rosa, milgrün schimmern, schlüpfen auch die Tänzer in wehende, sich bauschende Tanzkleider, in denen je zwei Paletten-Farben zusammenspielen, hellgrün und violett, gelb und dunkelgrün, taubengrau und lachsrosa.

Morris erzählt die Geschichte der Menschheit in lauter kleinen Episoden von Liebe und Eifersucht, Einsamkeit und Tod. Immer wieder senkt sich ein durchsichtiger Schleier-Vorhang über die Szene, der wie ein Spiegel wirkt, der die Spieler verdoppelt oder wie eine Milchglas-Scheibe, hinter der die Tänzer als Schatten oder Doppelgänger erscheinen. Dieser Effekt der Verdoppelung und Verfremdung macht vor allem die nachdenklichen „Penseroso“-Partien reicher, während die stets schwieriger zu inszenierenden, zu choreo-

graphierenden, heiteren Teile, die „L'Allegro“ gewidmet sind, bald einfallslos wirken im Einerlei von fröhlichem Ringelreihen.

Auffällig bei Morris' Mischung von bloßfüßigem *Modern Dance* in der Tradition von Martha Graham, neoklassizistischen Elementen, wie sie Balanchine all seinen amerikanischen Nachfolgern vermachte hat, und hochexpressiv verknäuelten Gruppen oder sich aufstürmenden Menschenpyramiden ist die Absage an die übliche, ätherische Ballett-Ästhetik. Anmut der Bewegung zählt weniger als sportlicher Elan, ja, als athletische Kraft. Die Frauen sind bei Morris oft größer als die clownesk begabten Männer, die denn manchmal auch von den Damen geschultert werden. Die unverkennbare Neigung, Unterschiede des Geschlechts zu verwischen zugunsten von frech selbstverständlichem Unisex, verbindet sich mit einer oft bewußt „unschön“ gewollten, stämmigen Darstellung und einer nicht kunstvoll, sondern alltäglich banal wirkenden Linienförmigkeit – hinter der durchaus Kunst steckt.

Noch in den matten Teilen der Choreographie verrät sich jedoch unbezähmbare Kraft, eine schöne Wildheit, von der sich vor allem die jüngeren Zuschauer(innen) befallstrunken überwältigen ließen. Sie wurden auch nicht enttäuscht, als Brüssels neuer Tanzteufel auf die Bühne kommt, ein ganz untänzerisch wirkender Riese mit wallendem Haar, den Körper in einen schwarzen Schrank von Anzug über grünem Hemd gesteckt, die Tanzfüße in klobigen Schuhen. Mit weit ausholenden Schaufelbewegungen eines Marktschreiers holt er seine Tänzer immer wieder auf die Szene, kniet nieder vor ihnen und verbeugt sich vor dem Publikum mit der Dankesgeste der Inder, mit den innig aneinandergelegten Händen, die er vor der Brust auf und ab bewegt.

Wohin die neue Tanz-Ära führen wird, ist nach diesem ersten Abend schwer zu sagen. Doch läßt uns Mark Morris nicht lange grübeln. Am 2. Dezember schon steht er selber als Tänzer auf der Bühne beim zweiten Programm (mit vier Stücken). Am 11. März 1989 folgt Purcells „Dido und Aeneas“, am 18. April wiederholt er seinen Tanzabend aus New York 1987, „Mythologies“, nach drei Essays von Roland Barthes. In Brüssel hat die Tanz-Zukunft begonnen. Rolf Michaelis

DIE ZEIT
1 DEC. 1988