# Getanzte Höllen. *Dante.Inferno*

## Zur Inszenierung und Choreographie der *Commedia* als Tanzstück durch Enrique Gasa Valga am Tiroler Landestheater 2014

von Christine Riccabona (Innsbruck)

Tiroler Landestheater, Großes Haus, das Licht geht aus. Aus dem Off ertönt ein lautes hartes Geräusch, ein Klatschen wie es beim Fallen oder Springen ins Wasser entsteht, und dann das Gurgeln der aufsteigenden Luft aus tiefem Grund. Der Vorhang öffnet sich, der Blick fällt auf eine Leinwand mit der Impression eines lichtdurchfluteten dunklen Waldes, dann eine Stimme aus dem Off, die italienische Verszeilen, die berühmten ersten Zeilen aus Dantes *Inferno* „Nel mezzo del cammin di nostra vita [...]", rezitiert. Es mischen sich Klänge einer Gitarre dazu, die den Blick auf eine Sängerin lenken, die *Nature Boy*, die berühmte Jazzballade von Nat King Cole singt: „the greatest thing you'll ever learn, is just to love and be loved in return." Vielleicht nehmen nun aufmerksame Zuseher den liegenden Körper auf dem Bühnenboden wahr: Dante, der auf der Hälfte seines Weges den ‚geraden' Weg verloren hat und sich in einem Wald wiederfindet – und eingetaucht oder gefallen ist in die Gewässer des Infernos. Das

1. Szene: Im nächtlichen Wald, Bühnenbild, Foto: Tiroler Landestheater © Rupert Larl

Bühnenbild öffnet sich, der Tanz der drei Bestien (Panther, Löwe, Wölfin) fordert Dantes Bewegungen heraus. Dies ist die literarische Ausgangssituation des ersten Teils der *Commedia*, und so beginnt auch das Tanzstück *Dante.Inferno*.

Dieses Tanzstück in der Choreografie und Inszenierung von Enrique Gasa Valga wurde als Produktion am Tiroler Landestheater am 18. Oktober 2014 uraufgeführt und bis März 2015 gezeigt.[1] Es ist – um mit Peter Kuon zu sprechen[2] – ein Beispiel für die produktive bzw. kreative Rezeption Dantes. Dantes *Commedia* – dieses allegorische und formal streng in Endecasillabi komponierte Epos, das mit überbordenden Bildern das mittelalterliche Weltenpanorama ausbreitet – vollzieht in Enrique Gasa Valgas Adaption einen kühnen Mediensprung auf die Bühne des Theaters. Valgas produktive Rezeption ist eine Übersetzung in das wortlose, gestisch figurative Medium des Tanztheaters, und dieses verlangt geradezu die Kombination mehrerer Medien. Der französische Theaterwissenschaftler Patrice Pavis schreibt den pointierten Satz: „Wenn […] werkgetreues Inszenieren darin besteht, das im Text Gesagte durch die szenische Darstellung zu wiederholen (bzw. zu glauben, es wiederholen zu können) – wozu dann noch inszenieren?"[3] Komplementär dazu lautet der häufig zitierte Satz von Mary Wigman, einer Choreografin und Pionierin des freien Ausdruckstanzes: „Wenn ich mit Worten sagen könnte, was meine Tänze meinen, gäbe es keinen Grund, sie zu tanzen."[4]

Vorliegender Beitrag begibt sich auf Spurensuche nach den semantischen Mehrwerten, die durch die korrespondierende Begegnung von so unterschiedlichen Zeichensystemen wie dem der Sprache bzw. der Literatur und dem des Tanzes bzw. des Theaters entstehen. Pavis sieht das Theater bzw. Tanztheater per se als ein intermediales Gesamtkunstwerk und weist darauf hin, dass es in seiner Natur liege, beständig neue mediale Erweiterungsmöglichkeiten zu suchen.[5] Der Medienbegriff meint seit Marshall McLuhan[6] bekanntlich vor allem auch, dass Medien Inhalte und Wissen nicht nur speichern und über Kommunikationskanäle vermitteln, sondern darüber hinaus durch ihre oder in ihrer spezifischen medieninhärenten Beschaffenheit wirken. In dieser Wirkung liegt auch seine bedeutungsgenerierende Komponente, die die kommunizierten Inhalte wesentlich mitformt. In *Understanding Media* schreibt McLuhan bereits Anfang der 1960er Jahre über das Potential, das in der Kreuzung und Hybridisierung von Medien liegt. Dieses gegenseitige Einwirken der Medien setzt neue Kräfte und Energien frei[7] – und mit ihnen auch neue Gestaltungsspielräume. Die medialen Hybridbildungen sind Gegenstand der Intermedialitätsforschung, Irina Rajewski spricht in ihrer Systematik von Medienkombination oder Medienverschmelzung. Theoreme der Intermedialität haben sich denn auch als Diskurspraxis in den Theater- und Tanztheaterwissenschaften etabliert.

Valgas Inszenierung der *Commedia*, genauer des ersten Teils (des *Infernos*) organisiert den Text in einer theatralen, d.h. intermedialen „Verlautbarungssituation",[8] in der sich „die Wechselwirkung von Verbalem und Nonverbalem"[9] realisieren kann und durch die die Aufführung für mehrere Erfahrungshorizonte und Interpretationen offen wird.

9. Szene (5. Kreis: Zorn), Foto: Tiroler Landestheater © Rupert Larl

*Dante.Inferno* ist als zeitgenössische Inszenierung in der (post)modernen Tanz- und Theatergeschichte verankert und bedient sich der Möglichkeiten, die das Tanztheater seit den 1960er Jahren bereitstellt. Um die Geschichte des Tanzes bzw. Tanztheaters wird es daher im folgenden Exkurs gehen.

Anders als die Theaterwissenschaft hat sich die Tanzwissenschaft erst in den letzten dreißig Jahren zu etablieren begonnen. Seit etwa Anfang der 1990er Jahre ist Tanz und Choreografie verstärkt Gegenstand theoretischer Reflexion.[10] Die Tanzwissenschaft bemüht sich um ein methodisch-begriffliches Repertoire der Tanzanalyse, um historiografische Überlieferung der Tanzkultur, um ästhetische Paradigmen der Tanzsprache bzw. der Choreografien, um Tanztheorien und um die interdisziplinäre Verbindung mit angrenzenden Diskursen des Körperausdrucks, der Medialität, der Semiotik und Kognitionspsychologie.

In diesem Zusammenhang steht und stand auch stets das Bemühen im Zentrum, das heikle Verhältnis von Sprache und Tanz auszuloten: Tanz entzieht sich der sprachlichen Fixierung. Er ist vielmehr mit der Vorstellung des Ephemeren verbunden, wird als eine dem Flüchtigen, dem Augenblick verschriebene Kunstform wahrgenommen. Dennoch verstand sich Tanzforschung ursprünglich als Wirklichkeitswissenschaft, die nach dem Repräsentationsmodell Tanz durch Sprache bzw. Beschreibung abzubilden versucht. Spätestens mit Michel Foucault und Judith Butler aber findet auch die Diskursivität des Körpers selbst Eingang in die Reflexion, Tanz wird als Bewegungstext les- und analysierbar.

Erstaunlicherweise aber wurde bislang innerhalb der Tanz- und Theaterwissenschaften die Beziehung des intermedialen Crossovers von Tanz und literarischen Texten – *Dante.Inferno* ist ein geradezu klassisches Beispiel für einen solchen Crossover – eher peripher behandelt. Gabriele Brandstetter, Leiterin des Zentrums für Bewegungsforschung am Institut für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin, spricht mit Blick auf dieses Thema überhaupt von einer Leerstelle innerhalb der Tanzwissenschaften.[11]

Bemerkenswert ist, dass die Suche nach einer ‚Sprache für das Sprachlose' erstmals im Feld der Literatur der Moderne Anfang des 20. Jahrhunderts stattfindet: in Texten Rainer Maria Rilkes, Hugo von Hofmannsthals, Else Lasker-Schülers oder auch Stéphane Mallarmés. In den synästhetischen Texten des Fin de Siècle zeigen sich sowohl Sprachskepsis bzw. Sprachkritik, als auch das Bemühen, die Sprache zu entgrenzen. Nicht zufällig ist zeitgleich auch das Entstehen des freien Ausdruckstanzes als ‚Entgrenzung' des Körpers zu verorten. Die Wurzeln des zeitgenössischen postdramatischen Tanztheaters wie auch des postmodern dance gehen auf die Jahrhundertwende zurück.[12] Das 18. und 19. Jahrhundert waren durch das formstrenge klassische Ballett dominiert, das sich bis heute als Teil der bürgerlichen Hochkultur erhalten hat. Dieses Ballett setzt die Dressur, die körperliche Abrichtung und ein Können voraus, das eine quasi Entkörperung bewirkt. Die Perfektion und Stilisierung der Bewegungen lassen den Körper als Körper zugunsten der Idee einer Figur, einer formalisierten Bewegung und Pose zurücktreten. Das Ensemble

wird zur Formation. Hingegen lenkt der Ausdruckstanz der Jahrhundertwende die Aufmerksamkeit auf den Körper selbst. Er gibt dem Tanz quasi den Körper zurück. Isadora Duncan, neben Martha Graham oder Ruth St. Denis eine der großen Wegbereiterinnen des Ausdruckstanzes, ist die erste, die den Spitzenschuh abstreift und anstelle von Virtuosität einen Tanz entwickelt, „durch den das Göttliche im Menschen mittels Bewegungen des Körpers in höchster Vollendung zum Ausdruck gebracht werden könnte."[13] Barfuß tanzend forscht sie nach dem „Sitz aller Bewegung, [...] dem Sitz des inneren Ausdrucks, von dem aus die seelischen Erlebnisse sich dem Körper mitteilen."[14] Der moderne Ausdruckstanz versucht innere Gefühlsgestalten zu ermitteln, „die auf einen energetischen Grund von Bewegung verweisen."[15] Der Körper wird als Resonanzraum eines universalen Prinzips aufgefasst, das eine „empfindende Tänzergestalt"[16] hervortreten lässt.

Diese Illusion eines autonomen Subjekts, das in der Bewegung sich selbst kreiert und dadurch die Berührung mit einer transzendenten Ordnung aus der Bewegung heraus sichtbar werden lässt, wird später – in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – mit den poststrukturalistischen Theoremen von Butler oder auch Foucault dekonstruiert: Anstelle dieser Bewegung ‚aus sich selbst' schiebt sich viel mehr ein von kulturellen Codes geprägtes Bewegt-werden, das Fremde und Andere in der Bewegung ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

In den 1960er Jahren – insbesondere im Zuge der 68er Bewegung – macht in Deutschland die Gegenströmung zum bürgerlichen Repräsentationstheater auf sich aufmerksam. Dies ist u.a. auch eine politische Antwort auf das perfekte neoklassische Ballett, das nach 1945 die Bühnen dominiert, nachdem die spannenden Experimente der ersten Phase des freien Tanzes während der Zeit des Nationalsozialismus von allen Bühnen verdrängt wurden. Das Tanztheater der 68er avanciert zum Abgrenzungsbegriff gegenüber der bürgerlichen Hochkultur, und es entwickelt sich als ein Austragungsort, an dem gegenwärtige, konkrete gesellschaftliche Wirklichkeiten sichtbar und kritisierbar gemacht werden. Johann Kresnik ist der Name, mit dem die Politisierung des Tanzes beginnt. Die Geschichte des deutschen Tanztheaters ist aber vor allem auch verbunden mit dem Namen Pina Bausch, die 1973 mit dem Tanztheater Wuppertal eine bis heute stilbildende Tradition schafft. In Bauschs Tanztheater hat harmlose Virtuosität keinen Platz mehr. Es geht ihr um Körperbilder menschlicher Befindlichkeiten, sie stellt den Körper als Angriffsfläche gesellschaftlicher Macht ins Zentrum, berührt damit Kernfragen der menschlichen Existenz, die in kulturelle Identitätskonstruktionen und politische Machtverhältnisse verstrickt sind. Bausch macht in ihren Choreographien – gleichsam in einem dem klassischen Ballett entgegengesetzten Prozess – die Abrichtung zur Figur sichtbar. Es geht ihr nicht um das Wie der Bewegung, sondern um das Was, darum, was Menschen bewegt. Die ‚Figur' in ihren Choreographien hat dabei symbolische Funktion, um die in ihr wirkenden Kräfte sichtbar machen zu können. Die Materialität der Requisiten und Kostüme, die sich als Bedingungen dem Medium Körper aufdrängen, dienen dazu, seine Medialität sichtbar, hörbar, spürbar werden zu lassen. Der Körper und mit ihm der Tanz werden

als Medium reflektiert, wo er widerständig und ungebärdig wird, sich der Kontrolle entzieht, frei improvisiert und aus der Reihe tanzt.

Der Philosoph und Semiotiker Dieter Mersch sagt in Anspielung auf Wittgenstein: „Körper sprechen nicht. […] Körper vermögen sich nicht anders zu artikulieren, als *sich zu zeigen*."[17] Dass Körper dabei aus einem Körpergedächtnis, aus einem Archiv von Bewegungstechniken schöpfen, hat u.a. schon der französische Soziologe und Ethnologe Marcel Mauss in den 1930er Jahren herausgefunden. Aktuelle Arbeiten zum Tanztheater von Inge Baxmann[18] und Gerald Siegmund[19] stützen sich auf diese Erkenntnisse: „Jede Körpertechnik habe ihre spezifische Form, werde tradiert, erlernt, verbinde Bewusstes und Unbewusstes und codiere Körperwahrnehmung als soziale Erfahrung."[20] Mauss erläutert in *Die Technik des Körpers* (1934), dass die Art und Weise, wie wir etwas tun, wie wir sitzen, uns die Hände reichen, all die Modalitäten des Körperausdrucks, intensiv davon abhängen, wie eine Gesellschaft, eine Kultur, eine Zeit diese Fertigkeiten weitergibt und in die Körper als abrufbare (und performativ veränderbare) Programme einschreibt. Choreographie schöpft aus diesem Körpergedächtnis, aus diesen gemeinschaftlich und individuell eingeschriebenen „Erinnerungsspuren",[21] aus dem Alphabet körperlich codierter Zeichen, und seit de Saussure gilt bekanntlich, dass Zeichen Ergebnisse kultureller Kommunikationsprozesse und niemals statisch festgeschrieben sind. Aus der Perspektive der Körpersemiotik werden Gesten und Bewegungen, Handeln und Gebärden eben auch im Tanz verwendbar bzw. lesbar wie Zeichen – nur so nämlich bleibt für die Rezipienten die Sprache des Tanzes nicht stumm.

Neben dieser in den Arbeiten von Pina Bausch oder auch William Forsythe bewusst reflektierten Medialität des Körpers ist das Einbeziehen anderer Medien auf der Bühne zentrales Charakteristikum des postmodernen Tanztheaters. Mit diesen Entwicklungen eröffnen sich nicht nur Spielräume für das Erzählen von Geschichten, sondern auch für das Sichtbarmachen von Emotion und psychischer Energie. Die Inszenierungsstile zeitgenössischer Choreografen wie Mats Ek, Jiří Kylián oder auch Forsythe – von diesen dreien sei er, Valga, beeinflusst worden[22] – liegen selbstverständlich in diesen Entwicklungen begründet.

Die charakteristischen Elemente des postmodernen Tanztheaters bilden die Basis für Valgas Inszenierung der *Commedia*: intermediale Crossover, offene Erzählstrukturen (Fragmentierung, Collage, Montage) und die Abkehr von tanztechnischer Regelhaftigkeit.

Valgas Adaption der literarischen Vorlage für sein Tanzstück ist weder als werktreue Inszenierung intendiert, noch wäre eine solche möglich, sondern sie fördert bestimmte Schichten und Facetten aus der Textvorlage zutage. Valga schält aus der *Commedia* eine universale Liebesgeschichte heraus – jene von Dante und Beatrice: „Ich wünsche mir, dass das Publikum mit den Tänzern, dem Schauspieler, der Sängerin, den Musikern, mit mir, mit uns allen gemeinsam die Reise durch ‚unsere' Göttliche Komödie macht und mit uns zu dem gleichen Schluss kommt – das einzi-

ge, was zählt ist die Liebe."[23] Und der Schlussvers der *Commedia* ist im Programmheft den Zusehern mitgegeben: „Die Liebe bewegt die Sonne und andere Sterne."[24]

Valgas Interpretationsfokus, das Herz seiner Auslegung ist dabei Dantes eigene Hölle: der Verrat an Beatrice.[25] Eine Quelle für diese Interpretation ist Dantes *Vita Nuova,*[26] die Valga für seine Version wohl zusätzlich verwendet hat. Beatrice ist Movens für Dantes Jenseitswanderung, die mit dem letzten Vers des *Infernos* endet: „Und ohne / auch nur an ein wenig Ruhe zu denken, / stiegen wir auf, er als erster, ich als zweiter, bis ich durch / eine runde Öffnung einige von diesen schönen Dingen / erblickte, die der Himmel trägt. / Dann traten wir hinaus und sahen die Sterne wieder."[27] Folgerichtig deutet Valgas Version die Ankunft Dantes im *Paradiso* voraus: Die letzte Szene des Tanzstücks offenbart Dante das Traumbild und die Vision von Beatrice im Himmel. Dante muss die neun Höllenkreise durchwandern, um für Beatrices Liebe im *Paradiso* reif zu werden.

Die Komposition des zweistündigen Tanzstücks folgt dem Prinzip der losen Szenenfolge: Die formale Struktur besteht aus zwei Akten und 14 Szenen: Die ersten 9 Szenen bilden den ersten Akt, die 10. bis 14. Szene den zweiten. Die ersten vier Szenen stellen den I., II. und III. Canto des *Inferno* dar: Zunächst Dantes Erwachen und Verirren im Wald, die Begegnung mit dem Panther, dem Löwen und der Wölfin, mit Beatrice und Vergil. Die Szenen 5 bis 13 folgen den 9 Höllenkreisen, wobei im siebten Kreis nur der erste und zweite Ring (Gewalt gegen den Nächsten: Tyrannen, Mörder; Gewalt gegen sich selbst: Selbstmörder) zur Darstellung kommt. Im achten Kreis zeigt die Choreografie von den zehn Ringen nur den sechsten der Heuchelei: „bestechliche Beamte und Priester, die ihr Amt erschacherten".[28] Der neunte Kreis zeigt die Eishölle, insbesondere den Kainsort: „Verräter, Bruder- und Vatermörder".[29] Die 14. und letzte Szene entwickelt eine Vorausdeutung auf das *Paradiso.*

Jede Szene für sich ist ein ineinandergreifendes Geflecht mehrerer medialer Ebenen, ein Mosaik von Elementen der fünf beteiligten Medien: Sprache (Text, Libretto); Ton (Musik, Rhythmus); Bild (Film, Videoprojektion); Raum (Bühne, Licht); Körper (Bewegung, Tanz). Die Inszenierung lebt von deren choreografiertem Zusammenspiel. Dieses kreiert eine simultane Struktur einer Collage aus Musikstücken, Textbausteinen, Bewegungseinheiten, bildhaften, filmischen Elementen, konkreten Bühnenbildern, Requisiten. Ihr Zusammenspiel bewirkt nicht nur das semantische Profil der Aufführung, sondern es eröffnet auch Interpretationsspielräume (selbst für Rezipienten ohne Textkenntnis).

Beschaffenheit und Funktion der medialen Ebenen in *Dante.Inferno* gilt es nun, genauer in den Blick zu nehmen.[30] Die unmittelbare ästhetische, performative Seite der Aufführung geht ohne erfahrende Anschauung allerdings größtenteils verloren. Hingegen kann die semantische Profil durch semiologisches ‚Lesen' auch mittelbar zur Entfaltung gebracht werden. Durch diesen Prozess der Bedeutungsgenerierung kann „das flüchtige Erlebnis der Aufführung durch Zuweisung einer Bedeutung halbwegs dingfest gemacht und stabilisiert werden".[31] *Dante.Inferno* ist vor allem als Stoff

der Weltliteratur im Bildungskontext der kulturellen Sozialisation verständlich. Der größtenteils als bekannt vorausgesetzte Grundgedanke der *Commedia* (die läuternde Jenseitswanderung) funktioniert als bedeutungstragendes ‚Halteseil'.

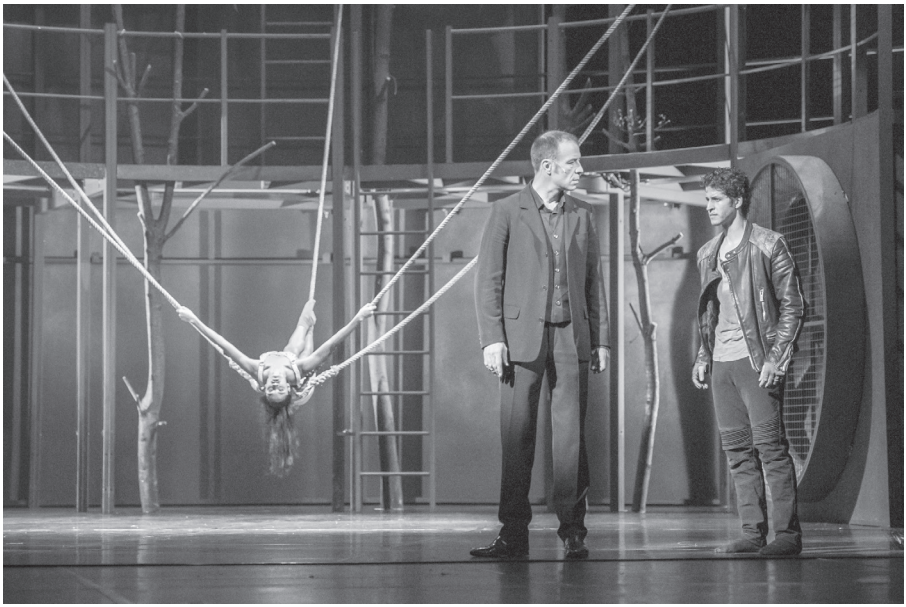
## Text

Es ist vor allem der Text, der führt. Er ist der narrative Faden, der die 14 choreografischen Einzelszenen verbindet. Durch das Libretto entsteht eine Handlung, werden Rollen erkennbar. Durch die Rezitation der einzigen sprechenden Figur des Stücks – dies ist Nik Neureiter in der Rolle des Vergil – können die Szenen einem Höllenkreis zugeordnet werden. Die Zuseher erkennen durch die Sprache der Verse, welche ‚Sünder' in welchen Situationen und Höllen sich ‚bewegen'. Neureiter verkörpert die Worte Dantes, Vergils, aber auch jene einzelner Figuren wie beispielsweise von Francesca da Rimini. Der fünfte Canto, der vom zweiten Kreis der Sünder aus Liebesleidenschaften und der Wollust handelt, beinhaltet unter anderem auch das Liebesverhältnis von Francesca da Rimini zu ihrem Schwager Paolo. Wegen dieser Ausschweifung wurden sie vom Ehemann ermordet. Dante lässt Francesca erzählen. Neureiter als Sprachrohr für Francesca rezitiert die wesentlichsten Verszeilen aus dem fünften Canto:

> „Nichts schmerzt doch mehr, als an die Zeit des Glücks zu denken, wenn man im Elend ist. [...] Liebe, wie sie in edlen Herzen ach so schnell verhängt, hatte den dort ergriffen, Liebe zu der schönen Gestalt, die mir hernach entrissen wurde. Noch immer komme ich darüber nicht hinweg. Liebe, die ja keinen Geliebten mit Lieben verschont, sie ergriff auch mich, [...] und es verlässt mich noch immer nicht. Liebe brachte uns gemeinsamen Tod."

Der zweite Teil der Tanzszene auf der Bühne spielt auf den Vers „Liebe, wie sie in edlen Herzen ach so schnell verhängt" an: Francesca tanzt mit herabhängenden Fesseln, Dante schließlich verfängt sich in ihnen: Dante ist von Francescas Liebesleid und Höllenqual zutiefst ergriffen, hier im zweiten Kreis der Hölle fällt er auf seiner Jenseitswanderung das einzige Mal in Ohnmacht.

Das Libretto ist ein Extrakt des ersten Teils der *Commedia*, das der Schauspieler Neureiter nach der Prosafassung von Hartmut Köhler erarbeitet hat. Die ursprüngliche Sprechtheaterfassung wurde in mehreren Schritten für das Tanzstück noch einmal überarbeitet. Neureiter bezeichnete es als ein quasi archäologisches Verfahren,[32] mit dem er Schicht um Schicht aus dem Text jene zentralen Stellen heraus destilliert hat, die für heutige Rezipienten – auch ohne genauer Dante-Lektüre –



6. Szene (2. Kreis: Sünder aus Liebesleidenschaften), Francesca (Lara Brandi), Vergil (Nik Neureiter) und Dante (Leoannis Pupo-Guillen), Foto: Tiroler Landestheater © Rupert Larl

aktualisierbar sind. Dabei hat er vor allem das historische Anspielungspanorama und alle zeitbezogenen Beispiele der *Commedia* herausfiletiert. Neureiter rezitiert den Anfang der *Commedia* und in späteren Szenen einzelne Verse auch im italienischen Original, um den Klang und Rhythmus des Originals zu vermitteln und das italienische Mittelalter anklingen zu lassen. Der Text des Librettos ist überwiegend wörtlich von Köhler[33] übernommen, Neureiter fügt allerdings mitunter die Verse innerhalb der Cantos neu zusammen, um einen Handlungsfaden zu entwickeln. Neureiter in der Figur des Vergil und als alter Ego von Dante spricht live wie auch durch das technische Medium der Tonanlage in eingespielten Textpassagen aus dem Off.

## Bühne

Die Bühne ist ein hybrider Raum, in dem sich der Tanz mit den Möglichkeiten des Theaters verbindet. Erst der Bühnenraum bringt jenen ‚literarischen Ort' hervor, von dem die *Commedia* erzählt. Die Bühne verwandelt durch Einsatz von Licht, Bildprojektionen, Requisiten und architektonischen Elementen den ‚realen' Raum

des Theaters in den fiktiven Raum der neun Höllenkreise, die als Raumbild die Form eines Trichters haben. Die Vorstellung von Dantes Vision des Höllentrichters ist wohl am konkretesten in der berühmten Illustration von Sandro Botticelli begründet, der im 15. Jahrhundert einen Bilderzyklus zum *Inferno* geschaffen hat und dessen „vertikaler Schnitt durch den Gesamtraum [...] die wohl souveränste bildnerische Anverwandlung von Dantes Inferno [bildet]."[34] Das von Helfried Lauckner geschaffene Bühnenbild deutet die Vorstellung des Höllentrichters in einer dreistöckigen Dreh-Bühne an, die an die Kreise und Ringe der Höllen erinnert. Graue, kahle Eisenbalkone und Drehturbinen lassen eine bewusst kalte Atmosphäre entstehen. Licht wirkt durch Intensität, Farbeinstrahlungen und durch Auf- und Abblendung auf den visuellen Sinn, der Empfindungsnuancen evoziert. So dominieren beispielsweise im 5. Kreis der Hölle, jenem des Zorns, die Farben Rot und Orange. Requisiten dienen vor allem der Illusionsbildung, sie sind häufig direkt aus dem Text entlehnt, sind mitunter sogar detailgenaue Bildzitate. Ein Beispiel aus dem 4. Höllenkreis der Habgier: Im 7. Canto heißt es: „Unter lautem Geschrei wälzten sie nur mit der Brust dicke Brocken in die eine wie in die andere Richtung vor sich her. Dabei stießen sie aufeinander, […] und brüllten sich währenddessen an: ‚Warum reißt du alles an dich?' und ‚Warum bringst du alles durch?' So liefen sie im Kreis [...]."[35] Im Stück werfen Dante, verkörpert vom Tänzer Leoannis Pupo-Guillen, und Vergil (Nik Neureiter) schwarze Ledersäcke (= ‚dicke Brocken') vom Balkon auf die Bühne, die Tänzer reißen sie an sich, stoßen aneinander, schreien und tanzen Bewegungen und Figuren, die in Kombination mit Text und Musik ‚Habgier' erkennen lassen.

## Tanz

Die Bühne wird in Bewegungen und Aktionen der Tänzer wie durch Linien einer Körperschrift ‚beschrieben' – ‚Schreiben' ist nicht zuletzt im Wort Choreografie enthalten. Rudolf von Laban entwickelte in den 1920er Jahren ein System zur Analyse und Aufzeichnung menschlicher Bewegung (Kinetografie), und in der Folge eine eigene Bewegungs- und Tanzschrift, die Labanotation, mit der die Bewegungslinien aufgezeichnet und festgehalten werden können. Der postmodern dance hingegen lässt Freiräume, die durch Improvisation erst zu ‚beschreiben' sind, eine Notation gibt allenfalls Richtungen, Orientierungen vor. Valga lässt seinem Ensemble keinen Spielraum für freie Improvisation, aber er entwickelt die Figuren und Bewegungen in einem interaktiven dialogischen Prozess mit den Tänzerinnen und Tänzern.[36] Er arbeitet mit dem klassischen Repertoire des Balletts und verwendet dessen drei Grundformen: Solo, den Paartanz (Pas de deux) und Körperfigurationen des Ensembles (Corps de Ballet). Die so choreografierten Körper, deren Bewegungsinventar und Akrobatik den Tanz als Kunstform in Erscheinung bringt, vermitteln Dantes Höllenkreise vor allem in ihrer energeti-

schen Gestalt.[37] Wie Bühnenbild, Licht und Musik eine sinnlich wahrnehmbare Atmosphäre bewirken, evoziert der choreographierte Tanz der Körper verschiedene Qualitäten von energetischen Zuständen, in denen sich bestimmte Emotionalitäten ausdrücken. Von ‚stakkato' bis ‚flowing' entstehen Szenarien der Energie, die einen kinästhetischen Imaginationsraum öffnen und die sich mit den anderen Elementen der Inszenierung verbinden.

## Film

Videoprojektionen, Bildschirm und Leinwand sowie filmische Elemente (dokumentarische, erzählende oder experimentelle) gehören seit den 1980er Jahren zum Inszenierungsrepertoire des zeitgenössischen Tanz/Theaters. Die Collage aus Tanz und Film produziert dabei eine weitere narrative Ebene. Zum filmischen Medieneinsatz im Tanztheater hat Claudia Rosiny drei Begriffe eingeführt: die Projektion (Bildelemente auf der Bühne), die Extension (Erweiterung des Bühnenraums durch die Leinwand, wodurch zusätzliche Vorstellungsräume entstehen) und die Interaktion (die Gleichzeitigkeit bzw. Verwebung von Tanz und Projektion).[38] In *Dante.Inferno* bringt der spanische Videokünstler Albert Serradó, der bereits mehrmals in Valgas Produktionen mitwirkte, letztlich alle drei Varianten zum Einsatz.

Aus der Korrespondenz dieser beiden Medien – Film und Tanztheater – eröffnet sich eine weitere Wahrnehmungsebene. Interessant ist dabei der Dialog zwischen Realität und Illusion, zwischen filmischer Repräsentation und körperlicher Präsenz. Diese Medienkombination bewirkt mehreres: Die vergrößerte zweidimensionale Projektion kontrastiert mit der körperlichen Dreidimensionalität des Bühnentanzes – dies erzeugt eine instabile (irritierende, fließende) Wahrnehmung. Die Konfrontation des Live-Tanzes mit dem technisch-fixierten konservierten Film macht die spezifische Medialität erst sichtbar (so sind die Filmszenen als künstlerische Artefakte unveränderbar gleichbleibend). Und: Das gleichzeitige Spiel der Medien bricht die Raum-Zeit-Struktur der Aufführung auf, denn die Filmszenen bilden – neben dem Libretto – den narrativen Plot der Inszenierung, der zeitlich und räumlich über das Gezeigte hinausreicht (in *Dante.Inferno* die Liebes- und Verratsgeschichte bzw. die versäumte Liebe Dantes zu Beatrice). Außerdem zeigen Filmszenen auf der Bühne schwer umsetzbare Ereignisse bzw. Handlungen, beispielsweise die Überfahrten Dantes und Vergils auf dem Wasser zwischen den Höllenkreisen. Filmszenen tragen außerdem durch bewusst gesetzte Farbgrundierung zur Atmosphäre und Spannung bei. Die meisten Filmszenen sind überwiegend in düsteren Grauschattierungen gehalten, die das ‚Jenseitige' und Abgründige betonen.

## Musik

Die Musik zieht sich – neben der Stimme Neureiters – als wichtigste Tonspur durch die Aufführung.[39] Valga verwendet – mit Ausnahme von drei klassischen Stücken – populäre weltbekannte Songs aus der Rock- und Popmusik, Gospel und Jazzlieder. Wie der Text wird auch die Musik in originalen Aufnahmen aus dem Off eingespielt. Zehn der verwendeten Lieder werden aber auch live von der Sängerin Greta Marcolongo gesungen, die zudem als Beatrice im Bühnenhintergrund präsent bleibt. Ihre Interpretationen sowie die eingespielten Musikstücke erzeugen einen „soundscape"[40], eine Klanglandschaft, die die Bewegung der Tänzer motiviert,[41] durch ein Spiel mit Konnotationen die Emotionen der Zuseher lenkt und den ‚literarischen Ort' des jeweiligen Höllenkreises mit der Stimmung des Liedes und vor allem mit dem Liedtext grundiert. So begleitet die unverwechselbare Stimme von Jim Morrison Dante am tiefsten Punkt des 9. Höllenkreises, in dem die Verräter und Mörder in der kältesten aller Höllen gehalten sind, mit dem Lied, das ein Beziehungsende ausdrückt: *This is the end*.

Das (intermediale) Tanztheater bewerkstelligt vor allem dies: Es ‚zeigt' Handlungen und aktualisiert dabei kulturelle und (gesellschafts)politische Praktiken: „Sie [die Aufführung] bedient sich unzähliger Medien, sobald sie Texte oder Spielvorschläge

14. Szene (*Purgatorio*), Beatrice (Greta Marcolongo), Foto: Tiroler Landestheater © Rupert Larl

realisiert. Zugleich aktualisiert oder wiederaktualisiert sie kulturelle Praktiken, vermittelt den Zuschauern Empfindungen und Bedeutungen und bewahrt, wenn auch nicht die Texte oder die Handlungen selbst, so doch zumindest deren psychische und geistige Interpretationen."[42]

Abschließend ein medienreflexiver Gedanke: Tanz wie auch das Theater hinterlässt kein eigentliches Artefakt. Nicht das tatsächliche Ereignis der Aufführung von *Dante.Inferno*, sondern die Aufzeichnung ist Gegenstand der Betrachtung. Das Stattgefundene ist in der distanzierenden Optik eines technischen Mediums konserviert. Was sichtbar bleibt (und so überliefert wird), erscheint in einer bewusst gewählten Perspektive einer Kamera. Eine Aufführung aber ist im phänomenologischen Sinn ein Ereignis, das in einem zeitlich und örtlich abgegrenzten Rahmen stattfindet, in dem Produktion und Rezeption zugleich geschehen. Denn Rezipienten – live im Theater – sind nicht nur Interpreten, sie sind gleichermaßen selber bewegt. Über die performative Seite der Aufführung schreibt Jens Roselt: „Wenn Tänzer und Zuschauer für wenige Sekunden einen gemeinsamen Rhythmus hervorbringen, ist dies kein Akt intellektueller Übereinkunft, sondern die kurzfristige Evokation einer Erfahrung in der Aufführung."[43] Erfahrung und Interpretation erhellen sich gegenseitig im Moment der Aufführung. Die Verflechtung mehrerer Zeichensysteme und ihre synchrone Aufeinanderbezogenheit bilden jenes Bedeutungsnetz, das erst zu existieren beginnt, wenn Zuschauer es interaktiv nachvollziehen, es quasi weben und dieses Netz in den hermeneutischen Prozess der Interpretation integrieren.

*Dante.Inferno* ist in seiner populären Vermittlungsform eine intertextuelle Inszenierung,[44] die einen Klassiker der Weltliteratur mit Blick auf die aktuelle Rezeptionssituation des (Innsbrucker) Theaterpublikums entsprechend adaptiert. Nicht nur die perfekte intermediale Umsetzung, auch die steigende Akzeptanz und Beliebtheit des modernen, längst etablierten Bühnentanzes haben Valgas Tanzstück zu einem Bühnenerfolg werden lassen.

## Anmerkungen

1 Bühne: Helfried Lauckner. Kostüme: Eva Praxmarer. Tanzensemble: Lara Brandi, Chiung-yao Chiu, Eveline Drummen, Natalia Fioroni, Maiko Furuuchi, Lore Pryszo, Mohana Rapin, Marie Stockhausen, Carlos Contreras, Jeshua Costa, Paolo, Giglio, Gabriel Marseiglia, Samuel Maxted, Albert Nikolli, Léo Maindron, Leoannis Pupo-Guillen. Sängerin: Greta Marcolongo. Schauspieler: Nik Neureiter.
2 Peter Kuon: Io mio maestro e 'l mio autore – Die produktive Rezeption der ‚Divina Commedia' in der Erzählliteratur der Moderne. Frankfurt/M.: Klostermann 1993 (Analecta romanica 52).
3 Patrice Pavis: Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung. In: Zeitschrift für Semiotik 11/1, 1989, 16.
4 Zitiert nach Caroline Grilz: Literatur und Tanz. Pina Bauschs Tanztheater im intermedialen Diskurs. Innsbruck: Dipl. 2002, 29.
5 Patrice Pavis: Medien auf der Bühne. In: Kati Röttger, Alexander Jackob (Hg.): Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens. Bielefeld: Transcript 2009, 116.
6 Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Basel: Verlag der Kunst Dresden 1995 (Originalausgabe 1964).
7 Ebenda, 91.
8 Patrice Paris, Anm. 3, 25.
9 Ebenda.
10 Vgl. u.a. Sabine Huschka (Hg.): Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen. Bielefeld: Transcript 2009; Reto Clavadetscher, Claudia Rosiny (Hg.): Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: Transcript 2007; Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Bielefeld: Transcript 2007.
11 Siehe: http://www.bewegungsforschung.de/veranst step-text2015.html (Stand 8.7. 2015).
12 Vgl. zur Geschichte des Tanzes und des Tanztheaters u.a. Sabine Huschka: Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002; Tanztheater heute. Dreißig Jahre deutsche Tanzkultur. Das Buch zur Ausstellung. Hannover: Kallmeyer 2001; Jochen Schmidt: Tanztheater in Deutschland. Mit Fotos von Gert Weigelt. Berlin: Propyläen 1992.
13 Isadora Duncan: Memoiren. Wien: Amalthea 1928, 57.
14 Ebenda.
15 Sabine Huschka: Low Energy – High Energy. Motive der Energetisierung von Körper und Szene im Tanz. In: Barbara Gronau (Hg.): Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen. Bielefeld: Transcript 2013, 206.
16 Ebenda, 205.
17 Dieter Mersch: Medien des Tanzes – Tanz der Medien. Unterwegs zu einer dance literacy. In: Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (Anm. 10), 269.
18 Inge Baxmann: Der Körper als Archiv. Vom schwierigen Verhältnis zwischen Bewegung und Geschichte. In: P. Husemann, K. Gehm (Hg.): Wissen in Bewegung. Bielefeld: Transcript 2007, 217-227.
19 Gerald Siegmund: Archive der Erfahrung, Archive des Fremden. Zum Körpergedächtnis des Tanzes. In: Margit Bischof, Claudia Rosiny (Hg.): Konzepte der Tanzkultur. Bielefeld: Transcript 2010, 172-179.
20 Inge Baxmann (Anm. 18), 218.
21 Gerald Siegmund (Anm. 19), 172.
22 Vgl. Enrique Gasa Valga – Choreograph und professioneller Balletttänzer am Tiroler Landestheater. Interview. In: Die Zeitlos. Das Studentenmagazin. http://diezeitlos.at/2012/04/enrique-gasa-valga-choreograph-und-professioneller-balletttanzer-tiroler-landestheater/ (Stand 6.7.2015).
23 Enrique Gasa Valga im Programmheft zum Tanzstück. Hg. Tiroler Landestheater. [2014], o.p.
24 Ebenda.

25 Enrique Gasa Valga schreibt ebenda: „Am Ende versteht Dante durch den Tod Beatrices, was Liebe ist, aber teuflischer Weise wird er gleichzeitig an ihr zum Verräter".
26 Dante, Alighieri: Das neue Leben. Übersetzung: Hanneliese Hinderberger. Zürich: Manesse 1987.
27 Dante Alighieri: La Commedia. Die Göttliche Komödie. I Inferno / Hölle. Italienisch / Deutsch. In Prosa übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam 2010, 539.
28 Vgl. Programmheft zum Tanzstück (Anm. 23).
29 Ebenda.
30 Vgl. zu diesbezüglich methodischen Rahmungen vor allem folgende Beiträge: Jens Roselt: Performativität und Repräsentation im Tanz: Tanz als Aufführung und Darstellung. In: Margit Bischof, Claudia Rosiny (Anm. 19), 64-75; Patrice Pavis (Anm. 5); Dieter Mersch (Anm. 17).
31 Jens Roselt (Anm. 30), 67.
32 Nik Neureiter in einem Gespräch mit der Verfasserin am 18.5.2015 in Innsbruck.
33 Dante Alighieri (Anm. 27)
34 Hartmut Köhler: Die Anlage von Dantes „Inferno" (Anm. 27), 543.
35 Hartmut Köhler (Anm. 27), 107.
36 Enrique Gasa Valga im Gespräch mit der Verfasserin am 4.5.2015 in Innsbruck.
37 Vgl. Sabine Huschka (Anm. 15), 201-221.
38 Claudia Rosiny: Projektion. Extension. Interaktion. Formen und Funktionsweisen des Medieneinsatzes. In: Reto Clavadetscher, Claudia Rosiny (Hg.) : Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: Transkript 2007, 75-91.
39 Vgl. zum Thema Musik und Tanz: Marianne Mühlemann: Musik macht Tänze. Musikalische Konzepte. In: Reto Clavadetscher, Claudia Rosiny (Anm. 38), 18-30.
40 Patrice Pavis (Anm. 5), 117.
41 Jens Roselt (Anm. 30), 64.
42 Patrice Pavis (Anm. 5), 115.
43 Jens Roselt (Anm. 30), 74.
44 Vgl. Inszenierungstypen bei Patrice Pavis (Anm. 3), 25.