

Choreographie muss nicht notwendigerweise mit Tanz verbunden sein. Diesen Satz William Forsythes würdigen eine ganze Menge Produzenten zeitgenössischen Tanzes so sagen können. In einer Theorie der Ästhetik des Tanzes wäre dies ein legitimer, sinnvoller Satz. Choreographie als in den Raum geschriebene Bewegung kann fern der Möglichkeiten von Tanz gedacht werden. Es ginge dann nicht mehr um eine künstlerische Sprache, eine ästhetische Welt, in der menschliche Körper in kompliziert gestaltete, rhythmisch grundierte Beziehungen zueinander, zur Musik und zum Raum treten. Es ginge nicht mehr um unsere Verbindung zum Tanz als Ritual und Weise der Kommunikation, als Werbung und Wettkampf, als Verkörperung von Schönheit, Ewigkeit, Freiheit, Disziplin, Liebe, kinästhetischer Intelligenz und Hingabe.

William Forsythe hat diesen Satz gesagt und Werke geschaffen, die ihn beweisen. Er hat die Realität des Tanzes nach seinen intellektuellen und ästhetischen Interessen geformt. Das begründet seinen Ruf in der Tanzwelt, ihr größter lebender Avantgardist zu sein, der Avantgardist an sich, insofern, als er alle vorausgegangenen Choreographen ins historische Dunkel verweist. Das gilt für Europa, am schärfsten für Deutschland. Konsequenterweise hat er in zwanzig Jahren als Ballettdirektor in Frankfurt seine Choreographien geschaffen, unter ihnen ganz großartige, tanztheatralische, bahnbrechende. Aber er hat kein Repertoire präsentiert. Sogar seine eigenen Werke erlebten keine Wiederaufnahmen, sondern wurden jeweils in überarbeiteten Fassungen präsentiert. Seit er 1984 als Ballettdirektor der Städtischen Bühnen Frankfurt begann, hat er so dem Publikum den Wunsch aberzogen, andere als die Werke Forsythes zu sehen, anderen Tanz als einen soeben erschaffenen sehen zu wollen. Als er dann seinen Abschied nahm und mit einem wesentlich kleineren Ensemble am Bockenheimer Depot und im Festspielhaus Hellerau bei Dresden angesiedelt sein wollte, schloss die Stadt Frankfurt gleich die ganze Sparte. Zuerst brauchte man keinen anderen Tanz als den Forsythes, nach ihm dann brauchte man gar keinen mehr an der Oper.

Die konkreten Folgen großer Theorien können sehr ermühtend sein. Fest steht, dass Forsythes beste Arbeit der letzten Jahre zwar auf Tanz basiert, aber keinen enthält. Es handelt sich um eine Choreographie nicht nur ohne Tanz, sondern auch ohne Menschen als Ausführende. In „Black Flags“ von 2014 agieren



Unerreichter Avantgardist: William Forsythe, hier 2015 in seiner Ausstellung „The Fact Of Matter“ im Frankfurter Museum für Moderne Kunst

Foto Wengé Bergmann

Roboter in der Kunstmaschine

Das Verschwinden des Choreographen hinter seinen tanzlosen Objekten: William Forsythe zum siebzigsten Geburtstag.

zwei Industrieroboter aus der Autoproduktion. Ein digitaler Algorithmus steuert ihre Bewegungen, an ihnen befestigte gigantische schwarze Fahnen aus Fallschirmseide vergrößern und verwandeln die Roboterbewegungen in gewaltige, raschende, schwarze Stoff-Fluten. „Black Flags“ ist eine grandiose Installation. Ohne Künstliche Intelligenz, wie der Choreograph erklärte, ohne Willen seien diese Roboter doch imstande, Schrecken zu verbreiten, dem allein der Mensch ein Ende bereiten könne.

Die Roboter auf der Grabplatte des Tanzes. Ist es also von William Forsythe so inszeniert, dass alles am Ende auf ihn als den letzten Choreographen der Geschichte des Tanzes deutet? Seit er als junger Choreograph am Stuttgarter Ballett mit Birgit Keil als Eurydike seinen „Orpheus“ schuf, ist seine große Begabung als Regisseur erkennbar. Heute sind es Roboter, aber in vielen seiner besten Stücke wie „Quintet“, „Kammer/Kammer“, „Woolf Phrase“ oder „Endless House“, in „One flat thing, reproduced“ erbebt das Theater vom Tanz als

einem riesigen Herzschlag. Forsythe zeigt, wie klein, wie verletzlich, wie irrgläubig, verrannt und verloren wir alle in dieser großen Maschinerie sind, die wir unsere Kunst, unser Leben nennen.

George Balanchine, der größte Choreograph des zwanzigsten Jahrhunderts, ließ sich von „Newsweek“ fotografieren, als er etwa so alt war wie Forsythe heute: In Anzug und Krawatte am Boden sitzend, umstehen ihn vierzehn langhaarige junge Frauen, einen Fuß lässig auf die Spitze gestellt. Das war Balanchines Nachwuchs,

seine neue, von ihm ausgebildete Generation. Forsythe unterrichtet nur ein paar Wochen im Jahr, und die jungen klassischen Tänzer, die er zuletzt zu Popsongs von James Blake und anderen in Bewegung versetzte, sind nicht seine, sondern die der Pariser Oper oder des Boston Ballet. Der bei Tänzern so beliebte Charakteristiker scheut die Bindung. Als Subjekt-Entsprechung zu seinen „Choreographic Objects“ benennt er deren Zuschauer. Heute wird William Forsythe siebzig Jahre alt.

WIEBKE HÜSTER

Edelster Ritter Elton John

Das britische Empire vergibt neue Orden

Bei der traditionellen Vergabe von Orden und Ehrenzeichen des Vereinigten Königreiches vor der Jahreswende haben die britischen Filmmacher Sam Mendes und Steve McQueen ebenso wie der Dramatiker und Drehbuchautor Christopher Hampton den Ritterschleier erhalten. Zu den Figuren aus dem Kulturleben, die diesmal ausgezeichnet worden sind, gehören außerdem die Romanschriftstellerin Rose Tremain sowie die Sängerin Olivia Newton-John. Beide werden zu Damen des Britischen Empire gekürt, dem weiblichen Äquivalent eines Ritters.

Die höchsten Ehren sind diesmal dem Sänger Elton John und dem Oxford-Historiker Keith Thomas zuteilgeworden. Die beiden Herren bilden als Neuzugänge in den Kreis der Companions of Honour, der auf fünfundsechzig für herausragende Leistungen ausgezeichnete Mitglieder beschränkt ist, ein ungleiches Paar. Wie so oft sind aber auch die Auslassungen nicht weniger aussagekräftig als die Würdigungen. So fehlt der Name des jüngsten zurückgetretenen Unterhauspräsidenten John Bercow auf der Liste, obwohl ehemalige Inhaber des Amtes für gewöhnlich ins Oberhaus erhoben werden. Das wird als gezielte Brückierung gedeutet, weil Bercow Mobbing und sexuelle Belästigung vorgeworfen worden waren sowie seine vermeintliche Voreingenommenheit gegen den Brexit.

Für Unmut sorgt die Auszeichnung der ehemaligen Generalstaatsanwältin Alison Saunders, die beschuldigt wurde, bei Vergewaltigungsverfahren eine Agenda gegen Angeklagte verfolgt zu haben, die vielfach dazu geführt hatte, dass Prozesse abgewiesen oder Urteile revidiert werden mussten, weil die Strafverfolger Beweismittel fehlerhaft vorbrachten. Der Fall von Saunders wird als Beispiel genannt für die Mängel des antiquierten Auswahlverfahrens, das auch Versagen belohne durch die automatische Erhebung von Amts und nicht der Leistung wegen.

G.T.

Mona Lisa kommt nie hierher

Der Louvre sichert Bestände in einem neuen Depot / Von Bettina Wohlfarth, Liévin

Wer in einem Museum die dort ausgestellten Sammlungen betrachtet, sieht nur die Spitze des musealen Eisbergs. Gemeinhin lagert ein Großteil der Bestände – manchmal bis zu neunzig Prozent – im Depot, wie unter dem Wasserspiegel verborgen und dem öffentlichen Blick entzogen. Im Fall des Pariser Louvres lässt sich die Metapher wörtlich nehmen: Etwa ein Viertel der kostbaren Reserven des größten Museums der Welt liegen in hochwassergefährdeten Souterrainräumen unter der Cour Napoléon, dem Hauptplatz um die Pyramide. Nach der Jahrhundertüberschwemmung von 1910, bei der das Zentrum von Paris unter Wasser stand, gab es fünf weitere Hochwasser-Episoden, zuletzt 2016, als es für den Louvre beinahe zu einer konservatorischen Katastrophe gekommen wäre. Das Museum wurde geschlossen, um die in den Depots bedrohten Kunstwerke in höhere Etagen evakuieren zu können. Zum Glück gelang es rechtzeitig, und das Wasser stieg nicht allzu hoch, so dass keine nennenswerten Schäden entstanden. Bei einem Jahrhunderthochwasser könnte es jedoch schlechter ausgehen.

Pläne für ein neues Depot lagen seit vielen Jahren vor. Ein 2008 in der fünfzig Kilometer entfernten Stadt Cergy-Pontoise für mehrere Museen geplantes Megaprojekt scheiterte an seiner Komplexität und zu hohen Kosten. Dann wurde die erste Louvre-Dependance in der nordfranzösischen Minenstadt Lens geplant und Ende 2012 eröffnet. Das im vergangenen Oktober fertiggestellte Museumsdepot im benachbarten Liévin ist nun das Ergebnis – nach dem Serendipitätsprinzip – einer Reihe von kulturpolitischen Expansionsentscheidungen. Ohne den Louvre-Lens wäre es dort, zweihundert Kilometer und eine gute Stunde mit dem TGV von Paris entfernt, nicht entstanden. Und ohne die 2017 eröffnete zweite Dependance in Abu Dhabi wäre die Finanzierung wohl kaum gesichert gewesen.

Von insgesamt sechzig Millionen Euro konnten immerhin 34,5 Millionen aus den Gebühren bestritten werden, die die Vereinigten Arabischen Emirate für ihre Louvre-Niederlassung und die Namensnutzung an das französische Mutterhaus bezahlen. Ebenso die zukünftigen Funktionskosten: Sie werden von den Zinsen eines Dotations-Fonds bezahlt, der von Geldern aus Abu Dhabi finanziert wurde.

Für die nordfranzösische Region, die unter den beiden Weltkriegen besonders gelitten hat und erst durch den Minenbetrieb, dann durch dessen Einstellung gebeutelt wurde, bedeutet die nun doppelte Louvre-Ansiedlung eine wichtige Aufwertung. Sie trägt zum Stolz der Bevölkerung bei und zieht weitere Investitionen an. Brice Mathieu, der Direktor des Depots in Liévin, hebt außerdem hervor, dass er die Niederlassung gerade in dieser Gegend als Danksagung des Staats an eine Bevölkerung verstehe, die viel gegeben hat. Sie ge-

hört auch zu einer kulturellen Dezentralisierung, die in Frankreich in den letzten dreißig Jahren vorangetrieben wurde.

Die Konzeption des Louvre-Depots wurde an das britische Architekturbüro Rogers Stirk Harbour + Partners vergeben. Der Pritzker-Preisträger Richard Rogers hatte schon das Pariser Centre Pompidou gemeinsam mit Renzo Piano entworfen. Zu den Aufträgen der jüngsten Zeit gehört ein neuer Flügel für das British Museum, wo unter anderem ein fünftausend Quadratmeter großes Depot eingerichtet wurde. Das Gelände in Liévin grenzt an den Museumspark des Louvre-Gebäudes in Lens. Beide Einrichtungen berühren einander.

Das Gebäude ist von einer funktionalen, geometrischen Eleganz. In Form eines stumpfwinkligen Dreiecks schmiegt es sich in seine 18 500 Quadratmeter große Bodenfläche und wird von einem grasbe-



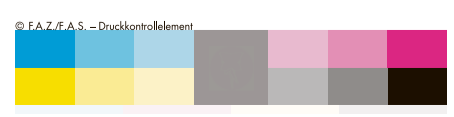
Das neue Louvre-Depot

Foto Joas Souza

pflanzten Dach begrünt. An der höchsten Seite misst es dreizehn Meter und fällt dann bis auf drei Meter ab. Der flache Bau liegt im natürlichen Geländegefälle, so dass schon durch die Nutzung von Erdwärme Energiekosten gespart werden. Ein frisch angelegter Park soll das Gebäude umwachsen und es zum Teil der Landschaft machen. Auf der höher emporgangenen Westseite liegt die einzige Fensterfront mit Büroräumen und Studiensälen. Von der Liefer- und Verpackungszone führt ein „Boulevard des œuvres“ – wie der Gang schon jetzt getauft wurde – quer durch das Gebäude zu den Depoträumen mit 9600 Quadratmetern. Die sicherheitstechnische und bioklimatische Leistung ist auf dem letzten Stand. Bemerkenswert ist die Archivierungsmethode in mobilen Wagensystemen, die industriellen Depots abgeschaut und den musealen Bedürfnissen angepasst wurde. Sie könnte Vorbild werden.

Denn Aufgabe von Museen ist es ja nicht nur, Kunstwerke zu zeigen und an andere Institutionen zu verleihen, sondern auch die Überlieferung und wissenschaftliche Erschließung ihrer Bestände sicherzustellen. Für den Louvre war es höchste Zeit, diesen konservatorischen Auftrag zu garantieren. Von insgesamt 620 000 Werken im Bestand sind 35 000 permanent ausgestellt sind, während 250 000 in den nächsten fünf Jahren nach Liévin umziehen sollen. Derzeit sind sie auf 68 Depoträume verstreut. Darunter sind 150 000 Kunstgegenstände, die in hochwassergefährdeten Depots lagern und schon bis Ende 2020 evakuiert werden. Die wertvolle Grafiksammlung mit 252 000 Werken verbleibt in sicheren Archiven des Pariser Louvres, ebenso 45 000 Reserve-Werke, die häufiger verliehen oder aber im Louvre selbst immer mal wieder gezeigt werden. Weitere 35 000 Werke des Louvre liegen in Depots anderer Museen, dreitausend sind als Leihgaben unterwegs. Das heißt auch, dass sich in Liévin zukünftig vornehmlich Werke befinden, die nach einmaligem Lastwagen-Transport dorthin vor Ort bleiben und in den optimal eingerichteten Räumlichkeiten der Forschung zur Verfügung stehen werden. Das Risiko, dass sie nach sorgfältiger Verpackung beim Umzug Schaden nehmen, ist gering.

Die Entscheidung, welches Werk wo seinen angemessenen Platz finden wird, haben die Konservatoren jedes der acht Sammlungsgebiete – ägyptische, orientalische und griechisch-römische Antike, islamische Kunst, Malerei, Skulptur, Kunsthandwerk und Grafik – im Vorfeld getroffen. Dann wurde bei der Planung des Depots in Liévin jedem der 250 000 einzulagernden Objekte ein genauer Platz zugeeignet. Die Archivierung erfolgt nicht, wie zumeist üblich, nach dem Sammlungsbezug, sondern zuerst nach dem Typus des Objekts und dann nach seiner Größe. Hydrothermisch sensiblere organische Materialien wie Textilien oder Holz benötigen andere Lagerbedingungen als etwa anorganischer Stein. Außerdem gibt es eine Trockenreserve für Metalle. Auch zwei Räume zur sauerstofflosen Lagerung, die vor Schädlingsbefall schützt, sind vorgesehen. „Die genaue Einteilung vor dem Umzug hat uns die seltene Gelegenheit gegeben“, erklärt Brice Mathieu, „sämtliche Werke aus unseren Reserven einzeln in Augenschein zu nehmen. Dadurch ergab sich ein neuer Blick auf die Sammlungen.“ Jeder Gegenstand wurde fotografiert und erfasst, so dass eine Datenbank mit derzeit 460 000 Einträgen entstanden ist, die Anfang 2020 online zugänglich sein soll.



DasErste.de

2019

DAS QUIZ

Mit Günther Jauch, Barbara Schöneberger, Jan Josef Liefers und Hans Sigl

HEUTE 20:15 Uhr

Das Erste